

opera musicologica

научный журнал
санкт-петербургской консерватории

№ **1** [35], 2018

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Главный редактор:

О. Б. Манулкина
(канд. иск., доцент СПбГУ и СПбГК)

Редакционная коллегия:

Н. Ю. Афонина (канд. иск., доцент СПбГК)
Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии, доцент
АРБ им. Вагановой)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., профессор СПбГК,
вед. науч. сотр. РИИИ)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Э. В. Махрова (доктор культурологии,
профессор АРБ им. Вагановой)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ им. Вагановой и РГПУ им. Герцена)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук, доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук, доцент
СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
М. Фролова-Уокер (канд. иск., профессор
Кембриджского ун-та)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук, доцент
СПбГУ)

Редакция:

Е. В. Хаздан (ответственный редактор)
А. З. Харьковский (редактор)
С. И. Кошлакова (корректор)
Ю. Л. Ногарева (верстка)
А. А. Долгов (секретарь)

Адрес редакции:

Ул. Глинки, 2, Санкт-Петербург, 190000
Тел: +7 812 312 10 32
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
www.conservatory.ru/opera_musicologica

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной), без
письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)
Л. Ботштейн (президент Бард-колледжа, гл. ред.
журнала Musical Quarterly)
Б. М. Гаспаров (доктор филос. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зебасс (профессор Инсбрукского ун-та)
Е. С. Зинькевич (доктор иск., профессор
Национальной муз. академии Украины)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. С. Кюрегян (доктор иск., профессор МГК)
М. Мюрата (профессор Калифорнийского
ун-та, Ирвин)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский дом) РАН)
К. Оджа (профессор Гарвардского ун-та)
Д. Редепенинг (профессор Гейдельбергского
ун-та)
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Р. Тарускин (профессор Калифорнийского
ун-та, Беркли)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской
гос. муз. академии)
А. Б. Шнитке (канд. иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по
надзору в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге Агентства
«Роспечать» 37270

Журнал OPERA MUSICOLOGICA входит в Перечень
рекомендованных ВАК российских рецензируемых
научных журналов

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2018

Содержание

Статьи

Анна Булычева

Сверхмногоголосие в музыке
русского барокко: два хоровых концерта
на 48 голосов **7**

Рейн Лаул

Приемы разработочного развития
(лекции курса «Основы анализа
музыки») **34**

Игорь Приходько

Три вида темы в Esemplare Мартини
и Преамбулах Баха **51**

Максим Сергеев

Профессия фортепианного мастера
в России: формирование стереотипа
«музыкант-настройщик» **72**

Сведения об авторах **90**

Информация для авторов **93**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editor-in-Chief:

Olga Manulkina
(*PhD, Assoc. Prof.,
SPb University & SPb Conservatory*)

Editorial Board:

Nina Afonina (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies,
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Marina Frolova-Walker (*PhD, Professor,
Cambridge University*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Ludmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Ella Makhrova (*Doctor of Cultural Studies,
Professor, Academy of Russian Ballet*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies,
Professor, Academy of Russian Ballet & Herzen
University*)
Danil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof.,
SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Professor, SPb Conservatory*)

Editors:

Evgeniya Khazdan (*Managing Editor*)
Alexander Kharkovsky (*Copy Editor*)
Julia Nogareva (*Layout*)
Svetlana Koshlakova (*Proofreader*)
Andrey Dolgov (*Secretary*)

2 Glinki Street. St Petersburg. 190000, Russia
Tel.: +7 812 312 10 32
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Secretary General, IMS*)
Leon Botstein (*President of Bard College, USA;
Editor-in-chief, The Musical Quarterly*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History,
Professor, State Academy of Music, Minsk*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Professor,
Columbia University*)
Natalia Giljarova (*PhD, Professor, Moscow
Conservatory*)
Levon Hakopian (*Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Arts Research,
Moscow*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory; Chief Research Fellow,
Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Kyuregyan (*Doctor of Art History,
Professor, Moscow Conservatory*)
Margaret Murata (*Professor, University
of California, Irvine*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow,
Institute of Russian Literature, Russian Academy
of Sciences*)
Carol J. Oja (*Professor, Harvard University*)
Dorothea Redepenning (*Professor, Heidelberg
University*)
Ellen Rosand (*Professor Emeritus, Yale University*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Ada Schnitke (*PhD, Professor, SPb Conservatory*)
Tilman Seebass (*Professor Emeritus, University
of Innsbruck*)
Sergiy Ship (*Doctor of Art History, Professor, State
Academy of Music, Odessa*)
Richard Taruskin (*Professor Emeritus, University
of California, Berkeley*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Elena Zinkevych (*Doctor of Art History, Professor,
Ukrainian National Academy of Music, Kiev*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information
Technologies and Communications Registrar certificate
PI FS77-37816 of 19th October, 2009

*The published materials or any part of it cannot be reproduced
in printed or electronic form without the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2018

Contents

Articles

Anna Bulycheva

'Hyperpolyphony' in Russian Baroque Music:
two choral concertos a 48 **7**

Rein Laul

The Aspects of the Developmental Method
(from the Course 'Fundamentals
of Music Analysis') **34**

Igor Prykhodko

Three Types of a Theme in Martini's
'Esemplare' and Bach's Preambles **51**

Maxim Sergeev

A Profession of Master of Piano in Russia:
a Formation of the Stereotype
'musician — piano tuner' **72**

Contributors to this issue **90**

Directions to contributors **93**

Булычева Анна Валентиновна

ORCID: 0000-0002-1163-7344

РИНЦ AuthorID: 281990

alphise@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Заведующая музыкальной частью Московского музыкального театра «Геликон-Опера».

125009 Москва, ул. Большая Никитская, 19/16

Anna Bulycheva

ORCID: 0000-0002-1163-7344

РИНЦ AuthorID: 281990

alphise@yandex.ru

PhD, Associate Professor at the Department of History of Western Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

13/6 Bol'shaya Nikitskaya str., 125009 Moscow, Russia

A Manager of Musical Department of the Helicon Opera.

19/16 Bol'shaya Nikitskaya str., 125009 Moscow, Russia

*Сверхмногоголосие
в музыке русского барокко:
два хоровых концерта
на 48 голосов*

В статье рассматриваются образцы русской хоровой музыки а capella на 48 голосов в контексте западноевропейского сверхмногоголосия Возрождения и барокко. Уточняется время появления сочинений для 48 голосов, которые принято ошибочно датировать 1763 годом, рассматривается проблема авторства, анализируется структура сверхмногоголосия, а также раскрывается исторический контекст первых исполнений.

Ключевые слова: *сверхмногоголосие, русское барокко, Ярославль, партесный концерт, многохорность, мотетная форма.*

*'Hyperpolyphony'
in Russian Baroque Music:
two choral concertos a 48*

The article examines two examples of Russian *a capella* music *a 48* within the context of European hyperpolyphony in the Renaissance and Baroque eras. A new date for the works *a 48*, (a liturgy and two concertos) is introduced, and the commonly accepted date (summer 1763) is proven erroneous. The problem of the authorship and different arrangements of the two surviving concertos *a 48* is explored, as well as the problem of how the phenomenon of *cori spezzati* manifests itself within hyperpolyphonic texture. The dramatic circumstances of the first performances, which presumably took place in Yaroslavl' in 1762 and 1763, are also taken into consideration.

УДК 784.5
ББК 85.314

Keywords: *hyperpolyphony, Russian Baroque, Yaroslavl, partes style, cori spezzati, motet.*

Анна Булычева

Сверхмногоголосие в музыке русского барокко: два хоровых концерта на 48 голосов

Термин «сверхмногоголосие» (или «гипермногоголосие») обычно употребляется применительно к музыке XX века и в связи с такими явлениями, как сонористика или микрополифония. В. Н. Холопова пишет:

Пуантилизм и сверхмногоголосие — два противоположных и крайних вида фактуры, появившихся в XX веке. Оба имели своих предшественников в истории музыки. <...> У сверхмногоголосия XX века есть аналогия в музыке западной католической мессы XVII века для гиперсоставов, в фактуре, определявшейся как *Massenstil* (Х. Лейхтентритт), *Colossalstil* (А. Орель), а также в русских хоровых концертах XVIII века, где число голосов а *capella* достигало двадцати четырех, сорока восьми¹.

Функциональная сторона такой фактуры рассматривается исследователем именно на примере музыки XX века:

В сверхмногоголосии функция отдельной партии — микрополифонический голос. В зависимости от вида сверхмногоголосной техники — имитационной, разнотемной, гетерофонной — этот голос является имитационным (пропостой или респостой), конт-

¹ Холопова В. Н. Фактура. Очерк. М., 1979. С. 7.

рапунктирующим или вариантным. Поскольку составные компоненты не выделяются из фактурной массы, микрополифонические голоса функционально равноправны².

Цель данной работы — рассмотреть барочное сверхмногоголосие не в качестве предшественника сочинений XX века, а как самостоятельное явление, появившееся в эпоху Возрождения и получившее новое развитие в XVIII столетии.

Западноевропейские образцы сверхмногоголосия легко перечислить, некоторые из них хрестоматийны. Эпоха Возрождения представлена мотетом на 36 голосов *Deo gratias*, автором которого считается Иоганнес Окегем (ок. 1410–1497), мотетом Алессандро Стриджо *Esse beatam lucem* на 40 голосов (ок. 1561)³, его же мессой на 40 голосов (*Agnus Dei II* — на 60 голосов, 1665/66) и мотетом Томаса Таллиса *Spem in alium* на 40 голосов (ок. 1570). В эпоху барокко появились Вечерня Игнаца фон Бибера на 32 голоса (1674) и его же Зальцбургская месса и гимн *Plaudite tympana* на 53 голоса (1682). Во всех перечисленных сочинениях Бибера вокальных партий лишь 16, остальные партии предназначены для инструментов (в том числе для литавр).

Русские образцы сверхмногоголосия значительно менее известны. Самые ранние мы знаем только по названиям: сохранились сведения о том, что после кончины царевны Наталии Алексеевны (1673–1716), сестры Петра I, осталась целая хоровая библиотека, в том числе Служба на 24 голоса и 40-голосный концерт «Что Ти принесем»⁴.

Двадцатичетырехголосие в русской музыке не является редкостью. Оно представлено целым рядом сочинений в различных жанрах Василия Титова, Николая Калачникова, Симеона-дьякона. Нот 40-голосной музыки до настоящего времени не обнаружено, а вот для рекордного в европейской музыке состава на 48 голосов а *capella* были написаны как минимум три сочинения, одно из которых — циклическое.

Русское сверхмногоголосие крайне редко привлекало внимание исследователей. Раньше других к нему обратилась Т. Н. Ливанова, еще в 1938 году опубликовав (без слов) фрагмент некоего концерта на 24 голоса Николая Калачникова (Калашникова)⁵. Идентифицировать этот фрагмент

² Там же. С. 59.

³ Копия 1587 года содержит также партию инструментального баса (прообраз *basso continuo*).

⁴ Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М., 2015. С. 89.

⁵ Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. I. М., 1938. С. 120–133.

пока не удалось. В единственной на сегодня работе, посвященной Калачникову, отмечено: «В сборнике ГИМ Син. певч. № 354, на который ссылается Ливанова, такого концерта Калашникова нет»⁶.

В 1975 году вышла статья о партесном концерте Т. Ф. Владышевской, в которой впервые были даны сведения о сохранившихся сочинениях на 48 голосов, о двух рукописях Ярославского кафедрального Успенского собора, благодаря которым они до нас дошли, а также напечатаны первые такты концерта «Предстательство страшное»⁷. Наконец, в 2009 году была опубликована статья Н. Ю. Плотниковой и Е. Е. Гатовской с более подробными сведениями о данных рукописях, вновь сопровождаемая партитурой первых тактов «Предстательства страшного»⁸.

Проблема датировки

Датировка русского 48-голосия, казалось бы, давно установлена и не вызывает вопросов. «При посещении Екатериной Ярославля в ее честь были сложены наряду с двумя 48-голосными хоровыми концертами также хвалебные канты», — между прочим сообщается во втором томе Истории русской музыки⁹. Утверждение, что два концерта (и Служба) сочинены в связи с приездами Екатерины II в Ярославль в 1763 и 1767 годах, не подвергается сомнению и переходит из работы в работу. Однако оно неверно.

Обратимся к рукописям, хранящимся в Государственном историческом музее. Рукопись № 852 из Синодального певческого собрания содержит 44 партии концерта «Предстательство страшное». Партии не датированы — лишь указаны имена некоторых певчих, которые, увы, ничего не говорят историкам¹⁰. Зато в нотах отчетливо видны небрежно сделанные подчистки, поверх которых вписан новый текст. Старый текст стерт не до конца, легко читаются оба варианта. Первоначальный вариант: «спаси благоверного императора нашего Петра Феодоровича, ему же по-

⁶ Плотникова Н. Ю. Из истории партесного стиля: композитор Николай Калашников // Музыка и время, 2012, № 11. С. 24.

⁷ Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху классицизма // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. С. 104–109.

⁸ Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю. Партесный концерт XVIII века (на примере рукописных памятников г. Ярославля) // Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира. 2009. Вып. 1 (4). С. 90–106.

⁹ Келдыш Ю. В. Песня в рукописных сборниках // История русской музыки. Том второй. XVIII век. Часть первая. М., 1984. С. 175.

¹⁰ Расшифровки имен и комментарии к ним см.: Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю. Цит. соч. С. 103.

велела еси царствовать, и подаждь ему с небесе победу». Новый вариант: «спаси благоверную императрицу нашу Екатерину Алексиевну, ейже повелела еси царствовать, и подаждь ей с небесе победу». Ритм музыки исправлен, чтобы соответствовать новым словам.

Вывод очевиден: концерт «Предстательство страшное» был написан в короткое царствование Петра III (с 25 декабря 1761 по 28 июня 1762 года). Причиной использования столь роскошного хорового состава могла стать как коронация Петра (новый царь — новые надежды), так и появившаяся тогда в Ярославле редчайшая возможность одновременно располагать таким количеством прекрасно обученных певцов. По воцарении Екатерины II текст концерта был приспособлен к изменившимся обстоятельствам. Та же процедура замены имен тогда же была проделана в Ярославле с 16-голосным концертом «Что днесь шум празднующих»¹¹.

Рукопись № 853 из Синодального певческого собрания содержит лишь 38 партий 48-голосного комплекта, зато она является сборником. В ней находятся Служба Божия (вместе с задостойником Пасхи «Ангел вопияше»), концерт «Праздник радостен» и концерт «Предстательство страшное». Текст этого последнего уже не содержит подчисток, имя императрицы вписано изначально: рукопись была скопирована с предыдущей с учетом исправлений.

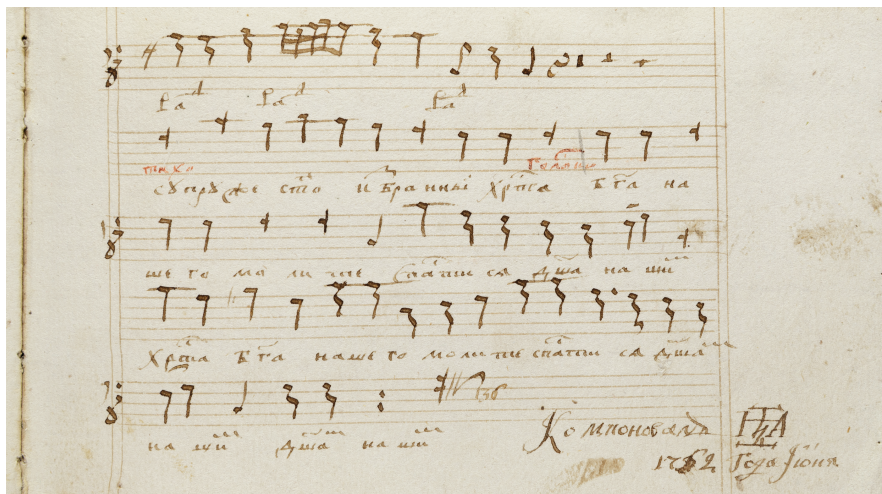
В партии 1-го баса после задостойника «Ангел вопияше» указано: «Компоновал НТЪА 1762 Года». После первого концерта — «Компоновал НТЪА 1762 Года Июня» (*ил. 1*). Эти маргиналии всё ставят на свои места: Служба и «Ангел вопияше» были приготовлены к Пасхе 1762 года, концерт «Праздник радостен возсия концем днесь» на текст стихир, поющейся в День памяти апостолов Петра и Павла, — к 29 июня 1762 года. Как известно, накануне этого дня Петр III был низложен. Потому в рукописи и появилась точная дата: июнь 1762 года¹².

Подобные «объяснительные» надписи изредка встречаются на полях партий. Так, 12-голосный концерт «О Пресвятая Госпоже» в одной из рукописей¹³ сопровождается примечанием: «Написан 1741 года Сентября 2 дня». Дата указывает на царствование младенца Иоанна Антоновича, вскоре завершившееся. В тактах 62–67 рукописи сделаны подчистки, сло-

¹¹ Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю. Цит. соч. С. 96.

¹² Оригинально совмещает даты рукописи с версией о появлении 48-голосных сочинений к приезду в Ярославль Екатерины II Владышевская, называя их так: «полная литургия и два концерта, которыми приветствовали Екатерину II в Ярославле во время ее путешествия по Волге в 1762 году» (*Владышевская*. Цит. соч. С. 104).

¹³ Российский национальный музей музыки (до января 2018 года — Музей имени М. И. Глинки), ф. 283, № 362–368.



Ил. 1. Окончание концерта «Праздник радостен» с автографом композитора. Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, № 853. Партия 1-го баса

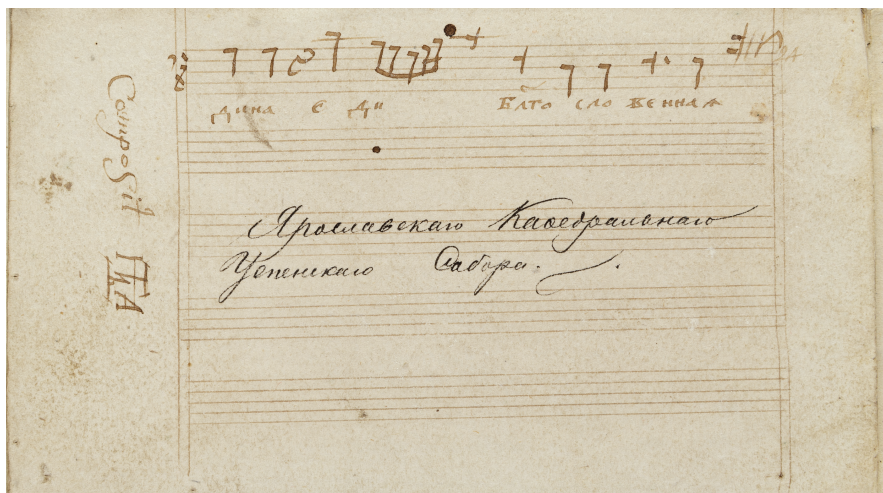
ва «сохраняя императора и люди от всякого зла» переправлены на «сохраняя императрицу и люди...». В других известных копиях этого концерта речь идет об «императрице», а в указанных тактах встречаются легкие разночтения: в разных хорах музыку по-своему приспособляли к новым словам. Как правило, авторы партесных композиций свои сочинения не датировали, лишь исключительные обстоятельства (в том числе драматические) заставляли их это делать.

Однако парадоксальным образом в данном случае проставленной в рукописи даты недостаточно, чтобы ответить на вопрос о времени сочинения музыки.

Проблема авторства

В рукописи № 853 в партии 1-го баса — трижды, а в партии 1-го тенора — единожды встречаются маргиналии «Компоновал НТЪА» и «Composit НТЪА» (ил. 2). Чтение монограммы неоднозначно¹⁴, но указанный вариант наиболее вероятен и, скорее всего, скрывает имя, отчество и фамилию (например: Николай Титов сын Антипов) регента хора, певшего партию

¹⁴ Варианты чтения см.: Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю. Цит. соч. С. 103.



Ил. 2. Окончание концерта «Предстательство страшное» с автографом композитора. Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, № 853. Партия 1-го баса

1-го баса. Присутствие трех инициалов необычно, ибо в подавляющем большинстве подобных монограмм фигурируют лишь имя и фамилия (либо отчество), например: Т.В.Т.— творения Василия Титова, К.Н.К.— композиция Николая Калачникова.

Сохранились ли клировые ведомости Успенского собора за 1760-е годы, неизвестно (пока они не обнаружены). Надежды, что в XIX веке, когда эти ведомости с большей вероятностью были целы и доступны, кто-то из историков заинтересовался столь выдающимся музыкантом, не оправдались. Протоиерей Иоанн Троицкий, автор «Истории губернского города Ярославля»¹⁵, о музыке не пишет. Ярославский историк Леонид Николаевич Трефолов во впервые вышедшем в 1889 году очерке «Ярославль при императрице Елизавете Петровне»¹⁶ рисует мрачную картину разрухи, упадка, антисанитарии, пьянства и разгула преступности. В качестве двух «лучей в темном царстве» в очерке появляются поэт Василий Иванович Майков и актер и драматург Федор Григорьевич Волков. Каким

¹⁵ История губернского города Ярославля, составленная законоучителем Ярославского Демидовского лицея, протоиереем Иоанном Троицким, по случаю празднования в сем заведении пятидесятилетнего юбилея, 6 июня 1853 года. Ярославль, 1853. 118 с.

¹⁶ Трефолов Л. Н. Ярославль при императрице Елизавете Петровне // Трефолов Л. Н. Исторические сочинения. Ярославль, 1991. С. 34–134.

образом в такой атмосфере могла расцвести ярославская певческая школа, непонятно.

Итак, от ярославского мастера остались в истории только его музыка и загадочные маргиналии. Глагол «компоновал» (*composit*) встречается в партесных рукописях нечасто. В первой половине XVIII века чаще писали «творение такого-то», во второй половине — «автор такой-то». Однако слов «творение» и «автор» ярославский регент избегал, и не даром. В процессе составления каталога многохорных партесных концертов мне удалось выяснить, что он действительно не сочинил два концерта, а лишь переложил для беспрецедентно большого хорового состава хорошо известную в России музыку¹⁷. В качестве заголовков концертов в обеих рукописях стоят слова «На 48 голосов», как будто указывая именно на переложение.

Старинный концерт «Праздник радостен» восходит еще к XVII веку. Наиболее ранний его список (в варианте для 16 голосов) появился, по-видимому, не позднее сентября 1698 года¹⁸. Двенадцатиголосный вариант того же концерта зафиксирован в значительно более поздней рукописи¹⁹. Столь малое число копий говорит о том, что это контрапунктически сложное сочинение в XVIII веке звучало нечасто (зато появилось не менее шести новых концертов на тот же текст). Сохранившегося нотного материала недостаточно для сравнительного анализа различных переложений, но, по крайней мере, можно утверждать, что в июне 1762 года ярославский мастер работал с анонимным сочинением более чем полувековой давности.

Концерт «Предстательство страшное», также анонимный, имел еще более широкое распространение. Он встречается в вариантах на 4 голоса²⁰, на 16 голосов²¹, многократно — на 12 голосов (не менее 12 копий), служа прекрасным примером типичной для эпохи барокко практики переложений и обработок. В тексте чаще всего упоминается императрица Елизавета Петровна, реже — Екатерина Алексеевна, однако оба имени не вполне органично сочетаются с ритмом музыки, идеально же

¹⁷ О практике переложений в музыке русского барокко см.: Булычева А. В. Василий Титов — Герасим (Завадовский) — Кирилл Заюшев: творческий диалог, творческое соревнование // *Современные проблемы музыковедения*, 2017, № 1. С. 29–42.

¹⁸ Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 354, № 158. Рукопись из Вологды или Белозерска. Партия 1-го баса. Благодарю Н. Ю. Плотникову за подробные сведения об этой рукописи.

¹⁹ РНММ, ф. 283, № 761. Рукопись из Пскова. Партия 3-го тенора.

²⁰ РНММ, ф. 283, № 320–321. Рукопись из Ростова. Партии тенора и баса.

²¹ Российская национальная библиотека, Собрание Титова, № 3214. Рукопись из Москвы. Партия 4-го альтя.

сочетается имя Анны Иоанновны. Возможно, концерт был сочинен в ее царствование (1730–1740), но его копии того времени пока обнаружить не удалось.

Прекрасная сохранность 12-голосного варианта позволяет сравнивать форму обеих версий (табл. 1)²². При этом важно учитывать, что в более раннем 12-голосном варианте трехдольный эпизод записан в размере $\frac{6}{4}$, а в более позднем 48-голосном — в размере $\frac{3}{4}$. Во второй половине XVIII века тактовый размер переставал нести информацию о темпе музыки. Поэтому многообразие трехдольных размеров (от $\frac{3}{1}$ до $\frac{3}{8}$), которое прежде указывало на характер движения, резко сократилось (из четных же размеров в партесе употреблялся только один, «сигмовый» — $\frac{6}{8}$).

	на 12	на 48
Предстательство страшное и непостыдное,	на $\frac{6}{4}$ 6 т., ансамбль — <i>tutti</i> a–D	на $\frac{3}{4}$ 5 т., <i>tutti</i> a–D
не презри, Благая, молитвы наша,	10 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> d (D)–C	6 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> D
не презри, Всепетая Богородице,	8 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> C	2 т., ансамбль C
предстательство страшное и непостыдное,	—	5 т., <i>tutti</i> D
не презри, Благая, молитвы наша, не презри, Всепетая Богородице,	—	18 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> C
утверди православных жительство,	9 т., ансамбль — <i>tutti</i> C	9 т., диалог трех ансамблей — <i>tutti</i> C
спаси благоверную Императрицу нашу Елисавет Петровну (Екатерину Алексиевну),	13 т., ансамбль — <i>tutti</i> a–C	13,5 т., ансамбль — <i>tutti</i> a–C
ейже повелела царствовати,	10 т. (8+2), малая имитационная форма: имитации и каданс C–G	7,5 т. (4,5+3), малая имитационная форма: имитации и каданс C–G

Табл. 1. Структура концерта «Предстательство страшное» (варианты на 12 и на 48 голосов) (начало)

²² 12-голосный вариант концерта анализируется по следующему источнику: РНММ, ф. 283, № 225–236. Рукопись из Пыскорского монастыря (Пермский край). Полный комплект партий. С 2017 года концерт входит в репертуар вокального ансамбля «Интрада» (художественный руководитель Екатерина Антоненко).

	на 12	на 48
и подаждь ей с небесе победу,	на $\frac{6}{4}$ 7 т., диалог двух хоров — <i>tutti</i> С	на $\frac{3}{4}$ 17 т., диалог трех хоров — <i>tutti</i> С
спаси благоверную Императрицу нашу Екатерину Алексиевну,	12 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> С	27 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> С
и подаждь ей с небесе победу,	7 т., диалог двух хоров — <i>tutti</i> С-G	19 т., диалог трех хоров — <i>tutti</i> С-G
зане родиле еси Бога, Единая Благословенная.	на \mathbb{C} 19 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> G-a	на \mathbb{C} 24 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> G-a

Табл. 1. Структура концерта «Предстательство страшное»
(варианты на 12 и на 48 голосов) (окончание)

Как видно из таблицы, в 48-голосном варианте концерт оказался перекомпонован и стал длиннее: вместо 101 такта — 153 (при записи среднего раздела в размере $\frac{6}{4}$ число тактов было бы 121,5). Ярославский мастер сохранил тематический материал и тональный план, но изменил пропорции формы. Концерт стал открываться разделом *tutti*, с первых мгновений поражая звучанием 48-голосного хора. Введено было повторение первого раздела текста, укрупнившее композицию. Повсеместно расширены кадансовые зоны, в том числе в репризе трехдольного раздела. Единственный в этом позднем концерте имитационный раздел, напротив, сжался (впрочем, в 4-голосном варианте он вместе с кадансом занимает и того меньше — 5 тактов). Но это не значит, что с полифонической точки зрения концерт стал проще.

Структура многоголосия

В ярославский 48-голосный хор входили 12 дискантов, 12 альтов, 12 теноров и 12 басов. Каким образом эти голоса группировались и взаимодействовали между собой? До сих пор господствует точка зрения Юрия Всеволодовича Келдыша:

Чаще всего концерты создавались для 8 или 12 голосов, но в некоторых случаях число их возрастает до 24 и даже 48. При этом

вся масса голосов не разделялась на отдельные четырехголосные хоры, а трактовалась как единое, слитное целое²³.

Читая о «едином, слитном целом», невозможно отделаться от мысли, что речь идет не о русском барокко, а о сонористике XX века. В таком «целом» отдельные мелодические линии неизбежно бы «утонули», однако, как отмечает В. Н. Холопова, «мастера партесного многоголосия видели свою задачу в обязательной индивидуализации партий, избегании их одинаковости: даже в 48-голосной фактуре каждый голос — самостоятелен»²⁴.

Самостоятельность голосов в многоголосной фактуре партесного стиля связана именно с многохорностью. Сочинения от 8 до 48 голосов — в отличие от музыки для 3–6 голосов — неизменно многохорные. О диалогах хоров писал еще Николай Дилецкий и приводил двуххорные партитурные примеры²⁵. Диалогичность заложена в самом понятии концертности («борения голосов», по Дилецкому). В 8-голосных концертах два 4-голосных хора равноправны и равнозначны. Начиная с 12-голосного состава наблюдается функциональная дифференциация хоров: 3-й хор в 12-голосии (в 16-голосии также и 4-й) играет роль *ripieni*, то есть главным образом усиливает звучность в эпизодах *tutti*²⁶.

Прежде чем перейти к тому, как проявляется многохорность в 48-голосных концертах, обратимся к западноевропейским образцам сверхмногоголосия XV–XVII веков. Все они многохорные, причем группировка голосов различна:

- мотет Окегема — четыре 9-голосных хора (9 дискантов — 9 альтов — 9 теноров — 9 басов, в четырех хорах разворачиваются четыре 9-голосных канона на четыре разные темы, одновременно все 36 голосов звучат только в самом конце);
- мотет и месса Стриджо — пять 8-голосных хоров, каждый из которых, судя по ключам, распадается на два квартета чуть различного

²³ Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 100.

²⁴ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001. С. 237.

²⁵ Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979. С. 67, 241, 242.

²⁶ См. об этом: Булычева А. В. Концерты на 12 голосов из собрания Спасо-Преображенского Пыскорского монастыря: история, проблемы восстановления, ладовая природа // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Вып. 1. М., 2016. С. 247.

состава²⁷, причем в мотете голоса часто вступают не по хорам, а свободно группируясь по 10 или по 16 партий;

- мотет Таллиса — восемь идентичных 5-голосных хоров²⁸;
- месса и гимн Бибера — шесть «хоров» различного состава (1-й и 5-й включают певцов, 2-й и 6-й — струнные инструменты, 3-й и 4-й — духовые инструменты, кроме того, имеются две группы труб и литавр и партия органа — continuo).

Чтобы определить структуру 48-голосия в концертах из ярославских рукописей, потребовалось составить две партитуры. Концерт «Предстательство страшное» сохранился в двух рукописях, и, хотя каждый из комплектов неполон, в совокупности представлены 47 партий из 48 (кроме 1-го дисканта). В концерте «Праздник радостен» не хватает партий 1-го и 3-го дискантов, 2-го и 6-го альтов, 2-го, 4-го, 5-го и 8-го теноров, 6-го и 11-го басов. Партия 10-го баса обрывается в такте 107, партия 12-го баса — в такте 93.

Сначала рассмотрим концерт «Предстательство страшное»: в силу хорошей сохранности текста задача здесь проще. Делятся ли 48 голосов на отдельные хоры? Преобладающие в фактуре концерта аккордовые tutti и ансамблевые эпизоды (трио двух верхних голосов и баса с почти обязательной дублировкой последнего) не дают возможности это установить. Такую возможность дает лишь единственный имитационный эпизод — с точки зрения техники композиции наиболее сложный. В 12-голосном варианте концерта в нем принимают участие все голоса первых двух хоров и 3-й бас (*ил. 3*), остальные голоса 3-го хора (*ripieni*) присоединяются лишь в кадансе.

В 48-голосном варианте возникает грандиозная двенадцатихорная стретта с двумя 4-голосными пропостами, при всей вынужденной неточности имитаций поразительная и уникальная в своем роде (*ил. 4*). Партии отчетливо делятся на двенадцать 4-голосных хоров, которые, в свою очередь, объединяются в две группы. Движению восьмыми длительностями контрастирует движение четвертями (лишь 12-й хор выбивается из общей картины). Невозможно говорить ни о «слитном целом», ни об утрате индивидуальности голосов.

²⁷ Последовательность ключей в 1-м, 3-м и 5-м хорах — G2, C2, C3, F3, C1, C3, C4, F4, во втором и четвертом — G2, C2, C3, F3, G2, C2, C3, F3.

²⁸ Последовательность ключей в каждом хоре — G2, C2, C3, C4, F4.

Еще более рельефна фактура следующего (трехдольного) эпизода. В 12-голосном варианте концерта за 1-м хором вступает 2-й, а 3-й присоединяется в tutti (ил. 5). В 48-голосном переложении эпизод более развит и более сложен. Группировка хоров по шесть сохраняется, а каждая из двух групп, в свою очередь, делится на трое. Вступают 1-й, 2-й, 7-й и 8-й хоры, через 4 такта — 3-й, 4-й, 9-й и 10-й, еще через 4 такта — 5-й, 6-й, 11-й и 12-й, затем звучит tutti (ил. 6). Сходным образом организована переключка ансамблей на словах «утверди православных жительство»: вступают тенора и басы 1-го и 4-го хоров и 7-й бас, затем тенора и басы 2-го и 5-го хоров и 8-й бас, затем тенора и басы 3-го и 6-го хоров и 9-й бас.

The image shows a musical score for a 12-voice choir, arranged in three systems. Each system consists of a vocal line (D1, D2, D3) and a piano accompaniment line (A1, A2, A3). The lyrics are: "и по-даждь ей с не - бе.се по-бе.ду, и по-даждь ей". The score is in 6/8 time and features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The vocal lines are relatively simple, with some rests and a few notes.

Ил. 5. Трехдольный эпизод концерта «Предстательство страшное»
(вариант на 12 голосов)

67

The image displays a musical score for a 48-voice choir, organized into six systems. Each system contains two staves: a soprano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The lyrics are written below the staves. The score begins with a measure number '67' in the top left corner. The lyrics are: 'и по - даяль ей с не - бе - се по - бе - лу,' repeated across the systems. The vocal parts are labeled as follows: System 1 (A1, T1, B1), System 2 (Д2, А2, Т2, Б2), System 3 (Д3, А3, Т3, Б3), System 4 (Д4, А4, Т4, Б4), System 5 (Д5, А5, Т5, Б5), and System 6 (Д6, А6, Т6, Б6). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Ил. 6. Трехдольный эпизод концерта «Предстательство страшное»
(вариант на 48 голосов)

Музыкальный эпизод, состоящий из 12 голосов. Музыка записана на 12 станах. В начале эпизода звучит хор, который затем разделяется на две группы по шесть голосов. В конце эпизода снова звучит хор. Лирика: и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу, и по - дажь ей с не - бе - се по - бе - лу.

Ил. 6. Трехдольный эпизод концерта «Представление страшное» (вариант на 48 голосов)

Соль-мажорный концерт «Праздник радостен» очень отличается от своего собрата. Тактовый размер в нем не меняется на протяжении всех 136 тактов. Наибольшая часть разделов открывается малыми имитационными формами на одну, две или три темы, в то время как аккордовые tutti и ансамбли-трио играют скромную роль, возникая, главным образом, перед кадансовыми зонами (табл. 2).

Праздник радостен возсия концем днесь,	т. 1, малая имитационная форма (3 темы)
всечестная память премудрых апостол, и верховных Петра и Павла.	т. 22, малая имитационная форма (1 тема)
Темже и Рим срадуется ликовствуя, в песнех и пениих.	т. 39, малая имитационная форма (2 темы)
Празднуем и мы, братие, всечестный сий день совершивше.	т. 60, малая имитационная форма (2 темы)
Радуйся, Петре апостоле, радуйся, искренний друже твоего Учителя, радуйся,	т. 84, диалог двух ансамблей и tutti
радуйся, Петре апостоле, искренний друже твоего Учителя, Христа Бога нашего, радуйся, Павле вселюбезнейший, радуйся, и проповедниче веры, и учителю вселенныя, радуйся:	т. 96, диалог ансамблей и хорового припева («радуйся»), представляющего собой малую имитационную форму (3 темы)
яко имея дерзновение, супруже святоизбранный,	т. 120, ансамбль (с имитациями), затем ансамбль одних басов
Христа Бога нашего молитесь спастися душам нашим.	т. 126, малая имитационная форма (2 темы)

Табл. 2. Структура концерта «Праздник радостен»

Таким образом, концерт написан в старинной (с точки зрения середины XVIII века) мотетной форме и необычайно насыщен имитациями. Вероятно, таков он был и в своем 16-голосном оригинальном варианте. Переложить подобное сочинение на 48 голосов было вызовом. Анализировать структуру 48-голосия при тех разрушениях, которые имеются, непросто, но некоторые выводы сделать можно.

Четырехголосный хор, несомненно, является структурной единицей. Об этом свидетельствуют диалоги 1-го и 3-го хоров на словах «Радуйся, Петре апостоле» (т. 84) и далее пение только 1-го хора (т. 96).

Для концерта «Праздник радостен» верно утверждение В. Н. Холопова: «48 голосов — тройной 16-голосный <хор>»²⁹. По-видимому, ярославский мастер действительно работал с 16-голосным оригиналом. В ряде

²⁹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. С. 237.

разделов отчетливо видно деление голосов на три группы (по четыре хора в каждой группе). В первом разделе тему 1-го дисканта имитируют в унисон с расстоянием вступления в полтакта 2-й, 3-й и 4-й дисканты, затем октавой ниже — четыре тенора. Одновременно дисканты и тенора хоров с 5-го по 8-й в том же порядке удваивают тему в нижнюю терцию. Вторая тема проходит у альтов (точно в партиях первых четырех хоров и неточно — у второй четверки хоров, с 5-го по 8-й). Третья тема таким же образом проходит у басов. Партии хоров с 9-го по 12-й, за исключением 9-го альта, сочинены свободно и не участвуют в имитациях. В нотном примере (ил. 7) представлены партии 1-го хора (1-й дискант реконструирован).

Празд_ник ра - - - дос_тен, ра_дос_тен, радостен, ра_дос_тен,
 Празд - ник ра - дос - тен,
 Празд_ник ра - - - дос_тен,
 Празд - - - ник ра_дос_тен, празд ник,

Ил. 7. Начало концерта «Праздник радостен»

Та же структура складывается в эпизоде «Празднуем и мы, братие» (т. 60). Первый бас излагает тему, 5-й бас удваивает ее терцией ниже, а 9-й бас проводит ее упрощенный вариант (ил. 8). Через полтакта с имитацией в унисон вступают 2-й, 6-й и 10-й басы, еще через полтакта — 3-й, 7-й и 11-й, далее — 4-й, 8-й и 12-й. Затем вся комбинация переходит к тенорам, после них — к дискантам. Альты в это время проводят свою тему, но в менее строгом порядке.

Тихо
 Празд - ну - ем, празд - ну - ем, празд - ну - ем и мы,
 Празд - ну - ем, празд - ну - ем, празд - ну - ем и мы,

Ил. 8. Начало четвертого раздела концерта «Праздник радостен» (т. 60–61)

Подобная мелодическая рельефность голосов вроде бы невозможна в аккордовых tutti. Но ярославский мастер в обоих концертах прибегает

к приему скорее оркестрового свойства: неожиданно удваивает в унисон отдельные фразы, и они ярко прорезают фактуру. Когда же все 48 голосов участвуют в строгих или нестрогих имитациях в диапазоне более трех октав — у каждого своя мелодическая фигурация, свой ритмический рисунок — и все они сливаются в консонантную гармонию соль-мажорного или до-мажорного трезвучия, возникает невероятный по силе колористический эффект. Слово переливается золотой фон икон, изливая потоки чистейшего света.

Важнейшую роль в сочинениях для столь масштабного состава играет динамика. Из динамических оттенков композиторы русского барокко применяли, главным образом, два: «тихо» и «голосно». В 48-голосных концертах оба проставлены обильно и всегда одинаковым, традиционным для партесного стиля образом: ремарками «тихо» отмечены в партиях ансамблевые эпизоды и начальные разделы малых имитационных форм, ремарками «голосно» — эпизоды *tutti*. Это соответствует эстетике западноевропейского барочного концерта, в том числе в его инструментальном варианте. Николаус Арнонкур пишет: «Для формы барочного концерта характерны большие динамические различия между соло и *tutti*, причем *tutti* должно звучать громко, а соло — тихо. Доминирующий над оркестром „солист-триумфатор“ — фигура абсолютно чуждая этому стилю». И далее дирижер излагает очень существенную для интерпретации сверхмногоголосия мысль:

Стоит напомнить в этой связи, что музыкальная интерпретация, в которой слышны все детали партитуры, во многих случаях представляется весьма сомнительной. Чтобы иметь смысл, отдельному звуку вовсе не обязательно вычлениваться из общего движения; он может добавлять некий нюанс в звучание, который сам по себе и не слышен, но чье отсутствие будет заметно. Существенное, задуманное композитором музыкальное содержание может быть передано всеми обертонами, содержащимися в голосе певца или звучании инструмента³⁰.

³⁰ Арнонкур Н. Концерт // Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М., 2005. С. 61.

О возможных обстоятельствах первых исполнений

Естественно предположить, что все известные сегодня 48-голосные сочинения были впервые исполнены в Ярославле весной и летом 1762 года, а год спустя повторены по случаю приезда Екатерины II. Никаких исторических свидетельств этого, как ни странно, не осталось, хотя внимание историков должно было быть приковано прежде всего к происходившему в храмах города. Ведь самая первая поездка императрицы по России — в Ростов и Ярославль — была единственным ее путешествием, которое официально считалось паломничеством. Вот что пишет И. Троицкий:

Исполнив долг благочестия в Ростове, Государыня, сопровождаемая великолепною свитою, 25 Мая прибыла в Ярославль. <...> При въезде Ея Величества в город зазвонили колокола многочисленных церквей; загремели пушки. Благочестивая Императрица, отслушав молебен в Спасском монастыре и приложившись к мощам Благоверных Князей, прибыла в Собор, где ожидало Августейшую Посетительницу Духовенство и прочие сословия города. После молебна Государыня изволила остановиться в находящемся близ Собора Архиерейском доме: но чрез несколько часов благоволила отправиться, в сопровождении всего Дворянства, на полотняную Фабрику купца Затрапезнова, где и остановилась в нарочито приготовленном на случай Высочайшего посещения доме³¹.

Историк сообщает, что 26 мая императрица принимала дворян, фабрикантов, заводчиков и купечество, отобедала в Архиерейском доме и отправилась в Толгский монастырь. Двадцать седьмого мая она осматривала фабрики и поощряла заводчиков «к большому усовершенствованию изделий». Двадцать восьмого мая Екатерина II вновь встретилась в Архиерейском доме с дворянством и купечеством города и отправилась в обратный путь.

Из всех звуков историческая память донесла до Троицкого лишь колокольный звон и обильную пушечную пальбу. Сообщаемые им числа, по-видимому, не вполне верны. «Книга для записок достопамятностей» Спасо-Яковлевского монастыря в Ростове сообщает, что Екатерина II прибыла в Ростов 23 мая и только 26 мая отбыла в Ярославль, а 31-го

³¹ История губернского города Ярославля... С. 79.

на обратном пути вновь посетила Ростов ³². В таком случае все описанное Троицким происходило двумя днями позднее.

Очевидцем тех событий был ярославский поэт В. И. Майков. В 1763 году он создал два своих самых известных произведения: комическую поэму «Игрок ломбера» и «Оду на прибытие Ее Величества из Москвы в Ярославль 1763 года». Пребывание в городе в одно время с императрицей вдохновило его на фантастическую картину:

Свой Волга бег останавлиет
И хочет обратиться вверх,
Но по естественному чину
Бежит в Каспийскую пучину
И, негодуя, вопиет:
«Почто мне не дано судьбою
Свой бег сдержать и быть с тобою,
Монархиня, российский свет?»

Поэт похвалил благочестие царицы, но слух его отметил музыку сугубо светскую:

Везде богатство вижу Флоры,
Везде ликующих людей:
Там песни, тамо караводы...

Создавая благостную картину первого путешествия милостивой и щедрой императрицы, историки и поэты умалчивают о том, что ее приезду предшествовал настоящий разгром, связанный со смещением митрополита Арсения Мацеевича. Арсений стал митрополитом Ростовским и Ярославским 28 мая 1742 года. Двадцать лет его деятельности были годами изумительного расцвета в Ярославле культуры, в том числе певческого искусства и композиторской школы:

Арсений, ученый и просвещенный Митрополит, в 1747 году, во исполнение указа Св. Синода, открыл в Спасопреображенском монастыре <в Ярославле> Славяно-Латинскую Семинарию, вызвав первых учителей из Киевской Академии ³³.

³² Виденева А. В. Императорское паломничество в Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь // Ярославский педагогический вестник. 2012, № 1, том I (Гуманитарные науки). С. 40–41.

³³ История губернского города Ярославля... С. 77.

Митрополит собрал огромную библиотеку, поощрял образование и с первых дней обращал внимание на музыку. При нем и во многом его стараниями произошла канонизация в 1757 году св. Димитрия Ростовского. Переложение мощей святого в 1763 году в новую серебряную раку было главной причиной паломничества Екатерины II:

Императрица боялась, что ростовский митрополит Арсений Мацеевич осуществит это без нее, и еще в феврале она просила статс-секретаря А. В. Олсуфьева проследить, «чтобы она рака без меня отнюдь не поставлена была» <...> Ко времени путешествия Мацеевич, «властолюбие и бешенство» которого Екатерина, по ее словам, хорошо знала, был уже смещен³⁴.

Одной из причин конфликта была борьба митрополита против секуляризации церковных имуществ. Девятого февраля 1763 года Арсений предал анафеме тех, кто отдавал земли монастырей в казну. Четырнадцатого апреля он был лишен сана и сослан в монастырь под Архангельск, впереди его ждали еще более тяжелые испытания³⁵. Двадцать шестого мая был назначен его преемник. Нет сведений, оставил ли он мастера, создавшего наиболее грандиозные хоровые сочинения русского барокко, регентом Успенского собора. Отсюда можно судить об атмосфере, в которой происходило общение императрицы и местного духовенства в мае 1763 года.

Что все-таки могла слышать Екатерина II в Ярославле? Едва ли это были Пасхальная Служба на 48 голосов (Пасха в 1763 году приходилась на 23 марта) или концерт «Праздник радостен», предназначенный для Дня Петра и Павла (29 июня). Если в присутствии императрицы и пелось что-либо 48-голосное, это мог быть только концерт «Предстательство страшное». Живя в России с 1744 года, будущая Екатерина II наверняка не раз слышала его (например, в 12-голосном варианте) с упоминанием в тексте Елизаветы Петровны. Возможно, довелось ей услышать ту же музыку и с упоминанием Петра III. И вот, став императрицей, она отправляется в первую поездку по стране и прибывает в Ростов.

«В Ростове была создана и рукопись ВМОМК, ф. 283, № 320–321. <...> Уточнить время создания данной рукописи позволяет наличие концерта „Предстательство страшное“ (№ 24) с текстом „спаси и помилуй импе-

³⁴ Бессарабова Н. В. Путешествия Екатерины Великой по России: от Ярославля до Крыма. М., 2014. С. 141.

³⁵ См.: Алексеев А. И. Арсений // Православная энциклопедия, адрес в Интернете: <http://www.pravenc.ru/text/76190.html> Дата обращения: 06.09.2017.

ратрицу нашу Екатерину Алексиевну⁴. Время правления Екатерины II — 1762–1796 гг., но, возможно, концерт был создан в 1763 г., когда царица прибыла на несколько дней в Ростов», — сообщает Е. Е. Гатовская³⁶. Это все тот же концерт — в переложении на 4 голоса и с подставленным именем новой императрицы. В 1760-е годы новые оригинальные хоровые сочинения создавались по всей стране, но высоким гостям естественно было демонстрировать нечто проверенное временем. Если императрице действительно спели в Ростове концерт «Предстательство страшное» (на 4 голоса), а затем исполнили тот же концерт в Ярославле (на 48 голосов), как она должна была это воспринять?

В отличие от Елизаветы Петровны, Екатерина не была с детства вскормлена музыкой русского барокко и сама не пела партесов. Вряд ли она могла оценить сложность полифонической композиции и детали новой мастерской обработки концерта. Ее реакция на 48-голосные сочинения при знакомстве с ними в Ярославле неизвестна. Зато известно, что два года спустя в Россию приехал Бальдассаре Галуппи и началась ускоренная «перестройка» духовной музыки по современным итальянским образцам, уже не барочным, а классицистским.

Литература

1. Алексеев А. И. Арсений // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/76190.html>. Дата обращения: 15.10.2017.
2. Арнонкур Н. Концерт // Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: Классика-XXI, 2005. С. 60–63.
3. Бессарабова Н. В. Путешествия Екатерины Великой по России: от Ярославля до Крыма. М.: ЭКСМО, 2014. 352 с.
4. Булычева А. В. Василий Титов — Герасим (Завадовский) — Кирилл Заюшевич: творческий диалог, творческое соревнование // Современные проблемы музыкознания. 2017, № 1. С. 29–42.
5. Булычева А. В. Концерты на 12 голосов из собрания Спасо-Преображенского Пысковского монастыря: история, проблемы восстановления, ладовая природа // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Вып. 1. М.: ГИИ, 2016. С. 243–251.
6. Виденева А. В. Императорское паломничество в Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь // Ярославский педагогический вестник. 2012, № 1, том I (Гуманитарные науки). С. 36–43.
7. Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М.: ГМПИ, 1975. С. 72–112.

³⁶ Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на 4 голоса: новые открытия // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2(22). С. 99–100.

8. *Гатовская Е. Е.* Концерты Василия Титова на 4 голоса: новые открытия // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2 (22). С. 90–104.
9. *Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю.* Партесный концерт XVIII века (на примере рукописных памятников г. Ярославля) // Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира. 2009. Вып. 1 (4). С. 90–106.
10. *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979. (Памятники русского музыкального искусства, вып. 7.) 636 с.
11. История губернского города Ярославля, составленная законоучителем Ярославского Демидовского лицея, протоиереем Иоанном Троицким, по случаю празднования в сем заведении пятидесятилетнего юбилея, 6 июня 1853 года. Ярославль: Типография Губернского правления, 1853. 118 с.
12. *Келдыш Ю. В.* Песня в рукописных сборниках // История русской музыки. Том второй. XVIII век. Часть первая. М.: Музыка, 1984. С. 153–183.
13. *Келдыш Ю. В.* Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 92–112.
14. *Ливанова Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. I. М.: Искусство, 1938. 360 с.
15. *Плотникова Н. Ю.* Из истории партесного стиля: композитор Николай Калашников // Музыка и время, 2012, № 11. С. 23–27.
16. *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: ГИИ, 2015. 340 с.
17. *Трефолов Л. Н.* Ярославль при императрице Елизавете Петровне // Трефолов Л. Н. Исторические сочинения. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1991. С. 34–134.
18. *Холопова В. Н.* Фактура. Очерк. М.: Музыка, 1979. 88 с.
19. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

References

1. *Alexeev A. I.* Arseny [Arseny] // Pravoslavnyaya encyclopedia [Orthodox Encyclopedia]. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/76190.html>. Accessed: 15.10.2017.
2. *Bessarabova N. V.* Puteshestvia Ekateriny Velikoy po Rossii ot Yaroslavlya do Kryma [Ekaterina the Great's Journeys to Yaroslavl and Crimea]. М.: EKSMO, 2014. 352 p.
3. *Bulycheva A. V.* Vasily Titov — Gerasim (Zavadovsky) — Kirill Zayushevich: tworchesky dialog, tworcheskoe sorevnovanie [Vasily Titov — Gerasim (Zavadovsky) — Kirill Zayushevich: Artistic Dialogue, Artistic Emulation] // Sovremennye problemy muzykoznanija [Actual Problems of Musicology]. 2017 № 1. P. 29–42.
4. *Bulycheva A. V.* Concerty na 12 golosov iz sobrania Spaso-Preobrazhenskogo Pyskorskogo monastyrja: istoria, problemy vosstanovlenija, ladovaya priroda [12-parts Concertos from Anthology of Spaso-Preobrazhensky Pyskorsky Monastery: History, Problems of Reconstruction, Modal Factor] // Russkoe muzykalnoe barocco: tendenzii i perspektivy issledovania [Russian Baroque Music: Tendencies and Perspectives of Research]. Вып. 1. М.: SIAS, 2016. P. 243–251.

5. *Gatovskaya E. E.* Concerty Vasilia Titova na 4 golosa: novye otkrytia [4 parts Concertos by Vasily Titov: New Discoveries] // Vestnik PSGTU [St. Tikhon Orthodox University Bulletin]. Seria V: Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva [Historical and Theoretical Problems of Christian Art]. 2016. Vyp. 2 (22). P.90–104.
6. *Gatovskaya E. E., Plotnikova N. Yu.* Partesny concert XVIII veka (na primere rukopisnykh pamyatnikov g. Yaroslavl) [Partes Concerto of XVIIIth Century (through the examples of manuscripts from Yaroslavl city)] // Vestnik PSGTU V [St. Tikhon Orthodox University Bulletin V]: Muzykalnoe iskusstvo hristianskogo mira [Musical Art of Christian World]. 2009. Vyp. 1 (4). P.90–106.
7. *Diletsky N.* Idea grammatiki musikiyskoy [Idea of Musicisti Grammar] / Publ., per., issled. i comment. Vl. Protopopova. M., 1979. (Pamyatniki russkogo muzykalnogo iskusstva [Monuments of Russian Musical Art], vyp. 7.) 636 p.
8. *Harnoncourt N.* Concert [Concerto] // Harnoncourt N. Moi sovremenniki Bach, Mozart, Monteverdi [My Contemporaries Bach, Mozart, Monteverdi]. M.: Classica-XXI, 2005. P.60–63.
9. *Holopova V. N.* Faktura. Ocherk [Texture. Essay]. M.: Muzyka, 1979. 88 p.
10. *Holopova V. N.* Formy muzykalnykh proizvedeniy [Musical Forms]. SPb: Lan', 2001. 496 p.
11. Istoria gubernskogo goroda Yaroslavl, sostablennaya zakonouchitelem Yaroslavskogo Demidovskogo licea, protoiereem Ioannom Troizkim, po sluchayu prazdnovania v sem zavedenii pyatidesyatiletnego yubileya, 6 iunya 1853 goda [History of Gubernian City Yaroslavl by catechist of Yaroslavl Demidov Liceum, Archpriest Ioann Troizky, on the Occasion of 50-anniversary of the Abovementioned Institution, June 6, 1853]. Yaroslavl: Typographia Gubernskogo pravleniya, 1853. 118 p.
12. *Keldysh Yu. V.* Pesnya v rukopisnykh sbornikah [Songs from Manuscript Collections] // Istoria russkoy muzyki [History of Russian Music]. Vol 2. XVIIIth Century. Part 1. M.: Muzyka, 1984. P.153–183.
13. *Keldysh Yu. V.* Problema stiley v russkoy muzyke XVII–XVIII vekov [Stylistic problems of Russian Music of XVIIth and XVIIIth Centuries] // Keldysh Yu. V. Ocherki i issledovania po istorii russkoy muzyki [Essays and Researchs on Russian Music History]. M.: Sovetsky kompozitor, 1978. P.92–112.
14. *Livanova T. N.* Ocherki i materialy po istorii russkoy muzykalnoy kultury [Essays and Materials of History of Russian Musical Culture]. Vyp. I. M.: Iskusstvo, 1938. 360 p.
15. *Plotnikova N. Yu.* Iz istorii partesnogo stilya: kompozitor Nikolay Kalashnikov [From the History of Partes Style: the Composer Nikolay Kalashnikov] // Muzyka i Vremya [Music and Time], 2012 № 11. P.23–27.
16. *Plotnikova N. Yu.* Russkoe partesnoe mnogogolosie konca XVII — serediny XVIII veka: istochnikovedenie, istoria, teoria [Russian Partes Polyphony of Late XVIIth — Middle XVIIIth Century: Source Study, History, Theory]. M.: SIAS, 2015. 340 p.
17. *Trefolev L. N.* Yaroslavl pri imperatitze Elizavete Petrovne [Yaroslavl during the Reign of Elizaveta Petrovna] // Trefolev L. N. Istoricheskie sochinenia [Historical Work]. Yaroslavl: Verhne-Volzhscoe knizhnoe izdatelstvo, 1991. P.34–134.
18. *Videneeva A. V.* Imperatorskoe palomnichestvo v Spaso-Yakovlevsky Dimitriev monastyr [Imperial Pilgrimage to Spaso-Yakovlevsky Dimitriev monastery] // Yaroslavsky pedagogichesky vestnik [Yaroslavl Pedagogic Bulletin]. 2012, № 1, tom I (Humanitarian Science). P.36–43.
19. *Vladyshevskaya T. F.* Partesny horovoy concert v epohu barocco [Partes Choral Concerto during Baroque Era] // Tradizii russkoy muzykalnoy kultury XVIII veka [Traditions of Russian Musical Culture of XVIIIth Century]. M.: GMPI, 1975. P.72–112.

Лаул, Рейн Генрихович

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-код: 3268-5093

itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190000 Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

Rein Laul

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-code: 3268-5093

itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, full professor at the department of theory of music at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

3 Teatral'naya pl., 190000 St. Petersburg, Russia

Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки»)

Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Р. Г. Лаула по анализу музыки в Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории. Третья лекция посвящена приемам разработочного развития музыкального материала. В ней рассматриваются первые пять важнейших приемов из двадцати пяти приемов в авторской классификации: вычленение мотива (или мотивная разработка), а также четыре приема, так или иначе связанные с изменениями звуковысотных и временных характеристик мотивов, то есть изменений в области мелодии, гармонии и ритма.

Ключевые слова: *анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, вычленение мотива, переинтонирование, перегармонизация, ладовая переориентация, переакцентировка.*

УДК 781

ББК 85р

The Aspects of the Developmental Method (from the Course 'Fundamentals of Music Analysis')

The current article continues a series of publications of lectures by Prof. Laul on the analysis of music in Leningrad — St. Petersburg conservatory. The third lecture is devoted to methods of development of musical material. The first five techniques out of twenty five in author's classification are considered: exarticulation of motive (or motive development) and also four techniques connected with changes of sound pitch and temporary characteristics of motives, that is changes in areas of a melody, harmony, and a rhythm.

Keywords: *analysis of music, musical form, exarticulation of motive, reintoning, reharmonization, modal reorientation, reaccentuation.*

Рейн Лаул

Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки»)

О строении и тональном плане сонатных разработок почти все известно. Разумеется, все особенности их в тональном и структурном аспектах должны быть замечены и оценены. В учебных пособиях, как правило, даны довольно конкретные указания для анализа разработок в этих ракурсах.

Главное содержание крупных разделов сонатной формы, в особенности разработки, заключается в процессе тематического развития. По мысли Ю. Н. Тюлина, анализировать процесс формообразования значит следить за постоянно изменяющейся «судьбой» музыкального материала, прежде всего — тематического¹. Наиболее интересные и неожиданные коллизии в судьбе основных тем сонатной формы имеют место именно в разработке. Они и должны стать основным объектом внимания при анализе сонатных разработок.

Мало только узнавать тематический материал экспозиции в разработке («В центральном разделе разработки разрабатывается материал главной партии»), для подобных «аналитических открытий» особенного ума и таланта не требуется. Надо попытаться выяснить, что же изменилось в темах и мотивах экспозиции в результате их разви-

Подготовка материалов к публикации — Е. В. Романова.

¹ Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. Б., Пустыльник И. Я. и др. Музыкальная форма: Учебник для муз. училищ. М., 1974. С. 10. См. об этом также: Лаул Р. Г. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. 1 [23]. С. 18–19.

тия в разработке — в них самих и в их контекстуальных связях. Для этого необходимо сравнить первоначальный характер звучания исследуемого элемента с тем его обликом, который выступает в разработке, а также способы его сопряжения с другими элементами здесь и там.

Иногда не удается обнаружить существенных различий, кроме смен самой композиционной функции (вместо «i» — «m»). Если уж совсем ничего в интересующем нас плане не обнаружится, и в этом не виновата наша собственная аналитическая техника, появляется основание считать, что исследуемая разработка носит чисто формальный характер, что используемые в ней приемы разработочного преобразования тем и мотивов являются самоцелью, а не средством их глубокого переосмысления, в котором состоит сверхзадача разработки. Как правило, в подобных случаях эти приемы довольно примитивны: наличие лишь «голой» техники говорит и о бедности самой техники.

Для того чтобы ничего существенного не ускользало от внимания по нашей вине, надо владеть техникой анализа тематического развития, которая требуется при анализе не только разработки, но и всей сонатной формы, ибо развитие в ней встречается также в связующем разделе главной партии, в сдвиге побочной партии, в проекции разработки на репризу, в начальной зоне коды и даже внутри экспонирующих разделов (например, в развивающей середине трехчастной главной партии). Приемы разработочного развития могут встречаться и вне сонатной формы — в разработочных разделах других музыкальных форм, но прежде всего все же в сонатной разработке.

Степень развитости техники анализа тематического процесса зависит от широты наших представлений о круге средств, используемых для разработочного преобразования тематических элементов. К сожалению, во многих учебных пособиях разговор об этих средствах ведется чуть ли не скороговоркой, внимание уделяется прежде всего тем из них, которые давно освоены теорией и практикой анализа. На самом же деле круг этих средств шире и разнообразнее. Поэтому целесообразно их еще раз перечислить и определить — ведь, для того чтобы уметь замечать то или другое явление, желательно для начала просто знать о его существовании, а затем исследовать и оценивать его.

Любой прием разработочного развития будет освещен в нашей работе в той мере, в какой он на сегодняшний день освоен теорией и практикой анализа, поэтому на некоторых мы останавливаемся подробнее, а другие лишь будут просто упомянуты.

Нам удалось насчитать двадцать пять приемов разработочного развития. Из них *вычленение мотива* является основным и по этой причине

хорошо усвоенным приемом. Он заключается в отделении от темы мотивов, которые используются в ходе развития уже вне контекста темы. Обычно вычлененные мотивы образуют мономотивные построения типа модулирующих или однотональных секвенций, канонических секвенций, имитаций, переключек. Наличие подобных мономотивных построений и вне контекста однозначно указывает на господство развивающей функции в соответствующем разделе формообразующего процесса (музыкальной формы).

Прием вычленения мотива сам по себе в силу своей простоты (очевидности) и распространенности — без него не обходится ни одна разработка — в комментариях и пояснениях не нуждается. Однако надо учитывать, что он может входить в качестве составного элемента в разработочный раздел, соединяясь с другими, более изощренными средствами преобразования материала. Поэтому есть все основания выделить его в отдельное производство.

Иногда он и сам по себе, в случае особо изобретательного применения, способен придавать весьма нестандартный, глубоко индивидуализированный характер разработочному развитию. Одним из таких примеров является разработка первой части фортепианной Сонаты ре мажор Бетховена № 15 (ор. 28). Здесь оригинальность техники вычленения мотива заключается в ее многоступенчатости. Сначала из переведенной в минорный лад главной темы отделяется ее заключительная фраза — большой мотив (*ил. 1*).



Ил. 1. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Вычленение четырехтактовой фразы

Затем из большого мотива отделяется субмотив (*ил. 2*), который затем сокращается. В непосредственно следующих друг за другом звеньях секвенции последний звук одного субмотива окажется начальным звуком другого субмотива² (*ил. 3*).

² Особую важность именно этого варианта мотива в процессе разработочного развития отмечает Кремлев, см.: *Кремлев Ю.* Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М., 1970. С. 159.

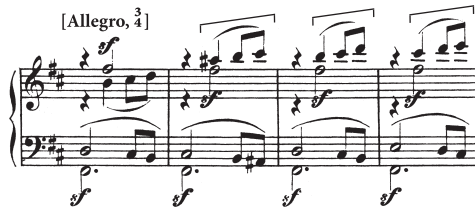


Ил. 2. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Вычленение двухтактового субмотива

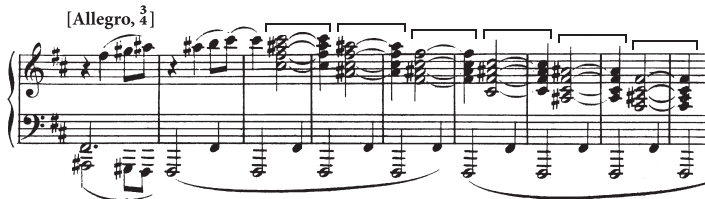


Ил. 3. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Сокращение двухтактового субмотива за счет мотивного наложения

На этом, думается, остановились бы почти все композиторы. Бетховен же продолжает сокращать субмотив: следует его вариант с паузой на сильной доле (ил. 4), а далее — акцентированная вторая доля предыдущей формулы сохраняется в следующей в синкопировании перемещающихся аккордов (в партии правой руки, ил. 5).



Ил. 4. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка. Сокращение
однотактового субмотива за счет ритмического сжатия половинной длительности
до четверти



Ил. 5. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Сокращение однотактового субмотива до синкопированного аккорда

Таким образом, вычленение мотива связано с пятиэтапным сокращением темы — от четырехтактовой фразы до субмотива-аккорда.

Один из парадоксальных результатов подобного виртуозного много-ступенчатого сокращения темы заключается в том, что в ритмоформуле конечного этапа уже совершенно невозможно узнать ритмоформулу начального этапа, не говоря уже о самой теме, но тем не менее они связаны единой линией развития.

Напряжение, образующееся в ходе последовательного сокращения темы, еще усиливается «катастрофической» перспективой, складывающейся в плане тонального развития: начиная от формулы четвертого этапа (ил. 4) сокращения происходят на доминантовом басу *фа-диез*. Здесь начинается третий раздел разработки — доминантовый преддыкт к репризе, но это доминантовый преддыкт не к основной, а к параллельной тональности. Подобный «ложный преддыкт» иногда встречается в конце разработок Бетховена (см., например, первые части Первой и Второй симфоний). Но здесь создаваемое им напряжение значительно усилено продолжающимся на его фоне делением главной темы на «атомы».

«Развязка» еще более отдаляет конечную цель — репризу в основной тональности и начинающуюся с главной темы: мало того, что преддыкт подготавливает не основную тональность, а параллельную основной, — даже к ней развитие не приходит: после преддыкта к си минору неожиданно звучит си мажор (параллельная тональность вследствие внезапной ладовой модуляции заменяется одноименной ей). К тому же вместо ожидаемой главной темы звучит тема заключительного раздела побочной партии (ил. 6).



Ил. 6. Бетховен. Соната для фортепиано № 15. Ч. I. Разработка.
Тема заключительного раздела побочной партии

В возникшей ситуации вырисовывается еще один удивительный, пожалуй, главный парадокс развития: светлое и уравновешенное звучание темы в си мажоре на самом деле говорит, как сказал бы писатель, о том, что «все смешалось в доме Облонских». Никогда еще разработка не была

так далека от репризы, как здесь. Однако потерянная перспектива развития вновь неожиданно быстро обретается: основательно заблудившееся в своем течении, оно несколькими ходами выходит из тупика. Сначала происходит обратная ладовая модуляция — тема заключительного раздела побочной партии все же прозвучит в си миноре, в тональности, которую так основательно подготовил предыкт, а затем совершается простейшая модуляция из си минора в ре мажор. И начинается, казалось бы, уже навсегда потерянная реприза.

Замысел разработки оказывается предельно индивидуализированным. Он заключается в максимально возможном удалении любыми средствами ее конечной цели — репризы, начинающейся с темы главной партии и в главной тональности. Как мы видели, большую роль в реализации этого замысла сыграл виртуозно использованный элементарный прием разработочного развития — вычленение мотива.

Все остальные двадцать четыре приема разработочного развития³, за исключением, пожалуй, четырех последних, можно считать менее ординарными, ибо они означают не просто деление темы на составные элементы, а смену их качества. Как правило, эти приемы связаны с большой глубиной разработочных преобразований, но вместе с тем их разработочная природа менее ярко выражена, чем у вычленения мотива. Она проявляется только в сравнении с первоначальным обликом элемента.

Природа первых десяти из перечисляемых приемов разработочного развития сравнительно проста и хорошо освоена теорией и практикой анализа. Из них первые четыре так или иначе касаются вариантных изменений в основных — звуковысотных и временных характеристиках мотивов, то есть изменений в области мелодии, гармонии и ритма.

1. *Переинтонирование* — изменения в интонационной структуре мотива, если они имеют существенное выразительное значение. Так, например, Мазель справедливо указывает на важную роль нового восходящего окончания одного из мотивов темы главной партии первой части Героической симфонии Бетховена⁴, образующегося в ходе знаменитой поднимающейся по полутонам секвенции в начале разработки (*ил. 7*)⁵.

³ В дальнейшей нумерации сохранен авторский принцип, согласно которому прием вычленения мотива считается базовым и потому не включается в сквозную нумерацию наряду с остальными.

⁴ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 405–406.

⁵ В этом и некоторых последующих музыкальных примерах приводится фрагмент партитуры, представленный одной оркестровой группой.

[Allegro con brio, $\frac{3}{4}$]

The musical score consists of four staves. The top staff is the first violin part, the second is the second violin part, the third is the viola part, and the bottom is the cello and double bass part. The music begins with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. It features a main melodic theme in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves. The dynamics fluctuate between *pp*, *p*, and *cresc.* throughout the passage.

Ил. 7. Бетховен. Симфония № 3. Ч. I. Разработка, развитие темы главной партии в струнной группе

К этому же ряду относится начало разработки первой части Симфонии № 40 соль минор Моцарта. В результате двухголосной мелодической модуляции проведение главной темы в начале разработки начинается в фа-диез миноре — на полтона ниже основной тональности, но не только главная тема «проваливается» на полтона, но и мелодическая интонация в конце второй фразы темы (ил. 8).

Это окончание образует трагически деформированный хроматический ход. На самом деле он не «проваливается», а, наоборот, изо всех сил старается удержаться на первоначальной высоте конца фразы (*до-бекар* переходит в *си-диез*). Тем самым новый хроматический ход подводит к хроматической интонации начала темы побочной партии, что приводит к слиянию основных мотивов главных тем во всей разработке. Уже на доминантовом преддыкте перед репризой хроматическая интонация повторяется как основной элемент побочной темы и как трагически обессиленный вариант субмотива начальной темы, не способного удержаться на первоначальной высоте (ил. 9). Таким образом, конструктивное и выразительное выступают в неразрывном единстве, представляя некую высшую целесообразность.

[Allegro molto, C]

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the first and second violins, and the bottom two are for the violas and cellos/double basses. The music begins with a *p* dynamic. It features a two-part melodic structure in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The key signature is C major, and the time signature is 2/4.

Ил. 8. Моцарт. Симфония № 40. Ч. I. Начало разработки. Струнная группа (начало)



Ил. 8. Моцарт. Симфония № 40. Ч. I. Начало разработки. Струнная группа (окончание)

Musical score for the end of the development section of the woodwind instruments in Mozart's Symphony No. 40, Part I. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of four measures. It features a piano part with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass line with a similar pattern. The dynamics are marked with a piano (p) dynamic. The tempo is marked as [Allegro molto, ♩].

Ил. 9. Моцарт. Симфония № 40. Ч. I. Конец разработки. Группа деревянных духовых инструментов

2. *Перегармонизация* — изменения в гармонической структуре мотива, если они имеют существенное выразительное значение. Такое значение, по-видимому, приобретает звучание основного мотива темы главной партии первой части Героической симфонии Бетховена в конце только что упомянутой секвенции в начале разработки: теперь он впервые звучит в миноре и тут же, как ни странно, тоже впервые — на доминантовой гармонии (ил. 10).

Musical score for the beginning of the development section of the string group in Beethoven's Symphony No. 3, Part I. The score is in D minor, 3/4 time, and consists of four measures. It features a piano part with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass line with a similar pattern. The dynamics are marked with a fortissimo (ff) dynamic. The tempo is marked as [Allegro con brio, ♩].

Ил. 10. Бетховен. Симфония № 3. Ч. I. Разработка, развитие темы главной партии у струнной группы (начало)



Ил. 10. Бетховен. Симфония № 3. Ч. I. Разработка, развитие темы главной партии у струнной группы (окончание)

Перегармонизация происходит и в мотиве эпиграфа в первой части Третьей симфонии Брамса: вначале его исходная и конечная точки совпадают (тоническое трезвучие фа мажора), а в ходе развития связующего раздела главной партии в нем образуется отклонение в шестую низкую ступень — движение по кругу сменяется движением по прямой линии, что весьма сильно изменяет выразительную природу элемента (ил. 11).



Ил. 11. Брамс. Симфония № 3. Ч. I. Связующий раздел главной партии

3. *Ладовая переориентация* (изменение ладовой позиции) заключается в принципиальном изменении соотношения мотива с ладом. Наиболее интересным примером здесь служит тема главной партии Второй симфонии Бородина, своей интонационной сложностью смело предвосхищающая темы XX века. Ее характерной чертой является обилие ладовых альтераций: краткая мелодическая фраза заключает в себе вторую низкую ступень, а также, фактически, четвертую пониженную ступень минора; в итоге в объеме кварты умещаются шесть ступеней (с учетом вариантно видоизмененных). Достоинно удивления, что при такой интонационной сложности эта тема может укладываться в лад (как в минорном, так и в мажорном) еще в двух позициях: в разработке она звучит, начинаясь и с третьей (ил. 12), и с пятой ступени (ил. 13). Это тем более необычно, что сложные элементы, как правило, более жестко связаны с первоначальной системой координат, чем простые, отличающиеся большей мобильностью.

[Allegro, $\frac{3}{2}$]

The musical score is arranged in five systems. The top system shows the first and second staves with dynamics *poco a poco cresc.* and *mp*. The second system includes the third and fourth staves with dynamics *p poco a poco cresc.*, *p*, and *mf poco a poco cresc.*. The third system features the fifth and sixth staves with dynamics *mf*, *poco a poco cresc.*, *Solo I*, and *f marc.*. The fourth system shows the seventh and eighth staves with dynamics *Trbe. III Solo*, *mf marc.*, *Solo II*, and *mf marc.*. The fifth system consists of a single staff with dynamics *f* and *poco a poco cresc.*

Ил. 12. Бородин. Симфония № 2. Ч. I. Разработка, развитие темы главной партии в группе медных духовых: начало темы с третьей ступени ре мажора

[Allegro, $\frac{3}{2}$]

The musical score shows the development of the main theme in the string section. It begins with a bassoon line playing a continuous eighth-note pattern. The strings enter with a melodic motif marked *sf* and *p cresc.*. The score is in 3/2 time and features a bassoon line at the top and five string staves below. The strings enter with a melodic motif marked *sf* and *p cresc.*, which then develops through various dynamics and textures across the staves.

Ил. 13. Бородин. Симфония № 2. Ч. I. Разработка: развитие темы главной партии у струнной группы: начало темы с первой и пятой ступеней фа-диез минора

4. *Переакцентировка*. В этом случае речь идет о ритмических изменениях в темах и мотивах, поскольку эти изменения всегда выражаются в перераспределении метрических акцентов. Существует ряд характерных способов преобразования тематического элемента.

- а) *Унификация* заключается в том, что мотив, содержащий разные длительности, в разработочной стадии может проводиться в выровненном ритме при сохранении его интонационной структуры. Этот прием часто наблюдается в разработочных преобразованиях тематического материала в музыке Брамса. Например, в финале Первой симфонии основной мотив темы главной партии в начале третьего ее проведения, образующего начало связующего раздела, проводится в выровненном ритме восьмыми (ил. 14). Так же и в финале Третьей симфонии Брамса в начале связующего раздела в репризе — то же самое происходит с головным мотивом темы главной партии (ил. 15).

Иногда мотив с дифференцированными длительностями имитируется своим же вариантом в выровненном ритме, что особенно убедительно указывает на высокую степень органичности приема унификации длительностей в общей системе разработочных средств музыки Брамса. В качестве примера рассмотрим начало среднего раздела *Интермеццо ля мажор*, ор. 118 № 2, где основной мотив (а) в верхнем голосе имитируется его же выровненным ритмическим вариантом (а₁) в среднем голосе (ил. 16).

[Allegro non troppo, ma con brio, 4/4]

Ил. 14. Брамс. Симфония № 1. Ч. IV. Связующий раздел: унификация мотивов главной темы в струнной группе

[Allegro, 6/8] div.

Ил. 15. Брамс. Симфония № 3. Ч. IV. Связующий раздел в репризе, унификация мотивов главной темы в струнной группе

[Andante teneramente, 3/4] rit. - - - più lento a

in tempo

Ил. 16. Брамс. Интермеццо ля мажор, оп. 118 № 2

б) *Дифференциация* является приемом, противоположным предыдущему: выровненные длительности мотива в ходе развития дифференцируются. Этот прием наблюдается реже, ибо противоречит общей тенденции разработочного развития, направленного все же в сторону упрощения, в сторону меньшей дифференциации и большей унификации построений.

Примером может служить проведение основного мотива первой части Фортепианной сонаты Шуберта ре мажор непосредственно перед побочной партией. Здесь ровный ритм восьмых в аккордовых репетициях заменяется пунктирным ритмом (ил. 17).

The image shows a musical score for Schubert's Sonata in D major, Op. 1, first movement. The tempo is marked 'Allegro vivace, C'. The score is in two systems. The first system shows the right hand playing a melody with eighth notes and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The second system shows the right hand playing a melody with dotted rhythms and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The score is in D major and 3/4 time.

Ил. 17. Шуберт. Соната ре мажор. Ч. I, связующий раздел

в) *Сжатие*⁶ заключается в сокращении длительностей отдельных звуков мотива и вследствие этого общей длительности мотива. Примером могут служить проведения второго (а и а₁) и третьего (b и b₁) мотивов главной темы⁷ Двадцать первой сонаты Бетховена до мажор, ор. 53 (в начале центрального раздела разработки в соль миноре, ил. 18). Здесь оба мотива теряют в общей сложности половину своей длительности.

г) *Расширение* — прием, обратный предыдущему. Пример можно обнаружить в начале второй волны разработки в первой части Четвертой симфонии Брамса, где непосредственно сопоставляются в до миноре основной мотив (а) и производный вариант четвертого

⁶ Об аналогии ритмического сжатия и восходящего мелодического развития см.: *Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 201.*

⁷ О мотивном развитии данной темы уже в пределах экспозиционного периода см.: *Лаул Р. Г. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 2 [24]. С. 29.*

Ил. 18. Бетховен. Соната до мажор, ор. 53. Ч. I. Разработка

мотива темы главной партии (b, он же и мотив побочной темы), после чего второй из них (производный вариант четвертого мотива b₁) звучит еще раз, но его второй — центральный — звук увеличивается в четыре раза, до целой ноты (на этом звуке совершается модуляция в до-диез минор, ил. 19).

Ил. 19. Брамс. Симфония № 4. Ч. I. Разработка

д) Образование метрического сдвига, которого раньше не было. Пример также можно найти в разработке первой части Четвертой сим-

фонии Брамса — в начале первой волны развития, где второй мотив темы главной партии (у вторых скрипок) «опережает» события на одну четверть (ср. мотивы а и а₁, ил. 20).

[Allegro non troppo, ♩]

Ил. 20. Брамс. Симфония № 4. Ч. I. Разработка

- е) **Образование метрического наложения.** В качестве примера приведем связующий раздел главной партии первой части Второй симфонии Брамса, где основная тематическая формула всей части (с нижним хроматическим вспомогательным звуком) проводится дважды подряд в ритмическом уменьшении в два раза (ил. 21, мотивы а и а₁), в силу чего в размере $\frac{3}{4}$ возникает иллюзия размера $\frac{6}{8}$.

[Allegro non troppo, $\frac{3}{4}$]

Ил. 21. Брамс. Симфония № 2. Ч. I. Связующий раздел, развитие основного мотива в струнной группе

Как можно было видеть, все рассмотренные нами приемы разработочного развития относятся к таким, разработочная природа которых обнаруживается лишь при сравнении элементов в первоначальном и преобразованном виде. Они связаны с глубоким преобразованием материала.

Литература

1. *Кремлев Ю.* Фортепианные сонаты Бетховена. Изд. 2-е. М.: Советский композитор, 1970. 336 с.
2. *Лаул Р. Г.* Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 1 [23]. С. 17–25.
3. *Лаул Р. Г.* Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 2 [24]. С. 16–37.
4. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1986. 528 с.
5. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 752 с.
6. *Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. Б., Пустыльник И. Я.* и др. Музыкальная форма: Учебник для музыкальных училищ / Под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1974. 361 с.

References

1. *Kremļov Ju.* Fortepiannye sonaty Bethovena [Beethoven's Piano Sonatas]. Izd. 2-e. M.: Sovetskij kompozitor, 1970. 336 p.
2. *Laul R.* Ob analize muzykal'nyh proizvedenij (vvodnaja lekcija kursa «Osnovy analiza muzyki») [On Analysis of Musical Works (Introductory Lecture for the Course, "Fundamentals of Music Analysis")] // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 1 [23]. P. 17–25.
3. *Laul R.* Material i formy muzykal'noj rechi (lekcii kursa «Osnovy analiza muzyki») [Material and Form of Musical Speech (from the Course "Fundamentals of Musical Analysis")] // OPERA MUSICOLOGICA. 2015. № 2 [24]. P. 16–37.
4. *Mazel L.* Stroenie muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie [The Structure of Musical Works: Textbook]. Izd. 3-e. M.: Muzyka, 1986. 528 p.
5. *Mazel L., Cukkerman V.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij [Analysis of Musical Works]. M.: Muzyka, 1967. 752 p.
6. *Tjulín Ju., Beršadskaja T., Pustyl'nik I. i dr.* Muzykal'naja forma: Uchebnik dlja muzykal'nyh uchilishch [Musical Forms: Textbook for Schools of Music] / Pod obshchej red. Ju. N. Tjulina. Izd 2-e, ispr. i dop. M.: Muzyka, 1974. 361 p.

Приходько Игорь Михайлович

ORCID: 0000-0001-5079-2454

labouh@gmail.com

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. И. Глинки.

49000 Днепропетровська обл., Дніпро,
вул. Ливарна, 10, Україна

Igor Prykhodko

ORCID: 0000-0001-5079-2454

labouh@gmail.com

PhD, Professor at the Department of History and Theory of Music at Dnipropetrovsk Academy of Music.

10 Livarna str., 49000 Dnipro (city), Dnipropetrovskaya obl. (district), Ukraine

Три вида темы в Esemplare Мартини и Преамбулах Баха

Дифференциация коротких, обычных и длинных тем в трактате Джованни Баттисты Мартини *Esemplare* представляется наиболее оригинальным вкладом падре Мартини в теорию полифонии. Сравнение с концепцией тематизма М. Д. Тица показывает, что обнаруженные Мартини закономерности носят объективный характер, а цикл двухголосных преамбул (ранняя версия инвенций) И. С. Баха может служить образцом систематического применения всех трех видов темы в педагогической практике.

Ключевые слова: *И. С. Бах, Дж. Б. Мартини, М. Д. Тиц, инвенция, преамбула, тема, andamento, attacco, soggetto.*

УДК 781.42

ББК 85.31

Three Types of a Theme in Martini's 'Esemplare' and Bach's Preambles

The distinction of short, medium, and long themes within Giovanni Battista Martini's *Esemplare* is a radical manifestation of Padre Martini's contributions to theory of polyphony. The comparison of the aforementioned with the concept of thematism by M. D. Tits's shows that Martini's identification of certain patterns is objective; Bach's cycle of the two-part preambles (an early version of his *Inventions*) can serve as an example of the systematic application of all three types of themes in pedagogical practice.

Keywords: *J. S. Bach, G. B. Martini, M. D. Tits, invention, preamble, theme, andamento, attacco, soggetto.*

Игорь Приходько

Три вида темы в *Esemplare* Мартини и прамбулах Баха

Личность Джованни Баттисты Мартини окружена слишком ярким ореолом почитания, и это мешает внимательному изучению его теоретического наследия. Ховард Брофски начинает статью о его симфониях с весьма симптоматичного утверждения:

Все знают падре Мартини — как учителя, историка и теоретика, но не как композитора. В качестве учителя его самым известным учеником был, разумеется, Моцарт; но среди других обучавшихся у него — Иоганн Кристиан Бах, Гассман, Гретри, Йомелли, Камбини и аббат Фоглер. Сравнительно мало известно о его методе преподавания, и это поле для дальнейших исследований. Однако мы хорошо знаем его неоконченную трехтомную историю музыки и его трактат о контрапункте; некоторые из его трудов как историка и теоретика были изучены Пошаром¹ и Райхом².

¹ Диссертация Ансельма Пошара, защищенная на философском факультете Фрайбургского университета и изданная в Лугано в 1941 году, имеет отношение к реконструкции незаконченного четвертого тома «Истории музыки» Мартини, но не к вопросам, рассматриваемым в настоящей статье. См.: *Pauchard A. Ein italienischer Musiktheoretiker: Pater Giambattista Martini, Franziskaner-Konventual (1706–1784): Eine literarische Quellenuntersuchung zur „Storia della Musica“*. Tipografia C. Mazzuconi, 1941.

² *Brofsky H. The Symphonies of Padre Martini // Musical Quarterly*. 1965. Vol. LI. Issue 4. P.649. Здесь и далее перевод с английского наш.— И. П.

Общеизвестно, что слава падре Мартини-педагога в свое время была исключительно велика, но было бы преувеличением утверждать, что сегодня содержание (именно содержание, а не названия!) главных музыковедческих трудов болонского маэстро действительно хорошо известно. Поэтому едва ли можно согласиться с Брофски относительно того, что «все знают» Мартини-теоретика. Что же касается Мартини-преподавателя, здесь Брофски прав: относительно подробно изучена лишь работа Мартини и Моцарта над экзаменационным мотетом последнего для Болонской академии. Это сделано в монографии Альфреда Манна³, которая остается на сегодняшний день едва ли не единственным источником сведений о содержании второй части главного музыкально-теоретического трактата Мартини — *Esemplare*⁴.

Манн в свою очередь ссылается на диссертацию Вилли Райха *Padre Martini als Theoretiker und Lehrer*, защищенную в 1934 году в Вене, где утверждается: «...*Esemplare* дает достоверную картину используемого автором метода „не разделенного на главы и параграфы... и не основанного на простых предписаниях“»⁵.

Утверждение Райха представляется странным хотя бы потому, что оба тома *Esemplare* хорошо структурированы. Во втором томе за пышным посвящением следует солидное предисловие (в нем имеются ссылки на труды предшественников — Кирхера, Марпурга и Фукса) и развернутые *Regole per comporre la fuga* («Правила для сочинения фуги») ⁶, каждое из которых — пусть формально это не параграф — снабжено понятным заголовком. Разделы основной части, где приводятся примеры с обширными комментариями, можно называть главами. В семи главах второй части трактата Мартини предлагает читателям фуги с количеством голосов от двух до восьми. (Манн цитирует по небольшому фрагменту

³ Mann A. *The Study of Fugue*. New York, 1987. P. 264–268.

⁴ Буквальный перевод названия *Esemplare*: «Образец», «Пример, достойный подражания». Первая часть трактата, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, была опубликована, как указано на титульном листе, в 1774 году болонским издательством Lelio dalla Volpe. Устаревшее написание *o sia* часто заменяют современным *ossia*. Когда это название переносят на вторую часть трактата, возникает предположение, что в ней продолжается обсуждение техники письма на выдержанный голос. Такое прочтение предлагает не только русскоязычная Википедия, но и электронная версия авторитетного словаря Гроува. Полное название второй части, изданной в 1775 или 1776 году: *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Соответственно, она посвящена другой технике полифонического письма — имитационной.

⁵ Цит. по: Mann A. *The Study of Fugue*. P. 263.

⁶ В этих вступительных разделах страницы пронумерованы римскими цифрами, тогда как в основной части пагинация выполнена арабскими цифрами.

из каждой главы и иллюстрирует его одним нотным примером⁷.) Оба тома трактата завершаются указателями авторов, произведений и предметными указателями, содержат списки замеченных опечаток с исправлениями. Даже общее знакомство с трактатом оставляет совершенно не то впечатление, которое может возникнуть под влиянием цитированного высказывания.

В период работы над диссертацией в Венском университете Райх уже брал уроки у А. Берга и даже опубликовал две статьи о музыке Берга и Веберна. Впоследствии Райх получил известность именно как исследователь жизни и творчества композиторов Второй венской школы. К изучению музыкально-теоретической деятельности падре Мартини он более не возвращался. В XX веке за подобную работу не брался никто из крупных исследователей полифонии строгого стиля. Может быть, нам тоже не следует листать объемистые тома *Esemplare* в поисках каких-то плодотворных идей? Ведь даже Кнуд Еппесен, чей авторитет в области строгого письма остается непоколебимым на протяжении многих десятилетий, ограничивается сдержанно-почтительной характеристикой:

Падре Мартини, великий учитель контрапункта восемнадцатого столетия, не оставил настоящего дидактического труда. Его *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774–1776), хотя аннотирован разумно и интересно, представляет собой скорее собрание примеров вокальной полифонии, чем реальный учебник контрапункта⁸.

Далее Еппесен утверждает, что последователи Иоганна Йозефа Фукса на протяжении XVIII–XIX веков не внесли в его методу ничего принципиально нового, — это утверждение отнюдь не представляется бесспорным хотя бы потому, что у некоторых последователей Фукса, включая падре Мартини, отношение к наследию композиторов XVI века значительно изменилось.

Вступление к трактату Фукса *Gradus ad Parnassum* (1725) содержит самый настоящий панегирик Палестрине, умершему в 1594 году: Фукс считает его своим главным учителем. При этом в основном тексте трактата нет нотных примеров из музыки Палестрины или ссылок на конкретные

⁷ Mann A. The Study of Fugue. P.269–314.

⁸ Jeppesen K. Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. New York, 1992. P. 52.

произведения, а есть многочисленные сугубо инструктивные примеры, написанные самим Фуксом⁹.

Приводя свои собственные инструктивные примеры, Фукс поступал точно так же, как практически любой теоретик музыки XVI и XVII веков, включая наиболее известного из них — Джозеффо Царлино¹⁰. Однако Царлино достаточно часто подкреплял теоретические положения ссылками на произведения своих предшественников и современников. В распоряжении Фукса, придворного капельмейстера в католической Вене, были далеко не все партитуры его кумира, а Иоганн Кристиан Бах, как сообщает Манн, просил Мартини выслать для копирования партитуры некоторых произведений Палестрины — учитель рекомендовал их для анализа, а ученик нигде в Лондоне не мог найти. Уже по этой причине значение Esemplare хотя бы в качестве аннотированной хрестоматии не следует преуменьшать. Но есть основания полагать, что трактат Мартини представляет собой не только и не столько хрестоматию.

На протяжении двух веков, отделяющих Палестрину от Мартини, в Западной Европе появилась и достигла зрелости новая методика преподавания основ композиции — система разрядов¹¹. Ее суть состоит в вычлениении из полифонического многоголосия базовых приемов мелодического движения и скрупулезной проработке каждого из них в постоянном взаимодействии с заранее заданным голосом (*cantus firmus*). Основной принцип системы разрядов неизбежно накладывает на мелодическую линию значительные ограничения, не говоря уже о том, что в процессе развития этой системы широко использовалась такая специфическая форма упражнений, как *obbligati* (букв.: обязательства). Она могла предполагать, например, обязательство не использовать в мелодии скачков или, наоборот, плавного движения, пользоваться скачками только на определенные интервалы и т. п. Понятно, что такие упражнения существенно ограничивают мелодическую выразительность и едва ли способны стимулировать мелодическую фантазию учащегося. Этот широко известный недо-

⁹ Художественные достоинства большинства этих примеров весьма скромны. Кажется, единственным в XVIII–XIX вв. автором учебника по контрапункту, кому удалось вдохнуть в свои упражнения подлинно музыкальную выразительность (весьма далекую от обычных правил строгого письма), оказался Луиджи Керубини. Ему же, кстати, впервые удалось расшифровать все каноны-загадки из «Истории музыки» Мартини.

¹⁰ Исключением здесь является Генрих Глареан (1488–1563), но он, строго говоря, не был профессиональным музыкантом. Его впечатляющие успехи в теории музыки были достигнуты благодаря использованию таких методов работы с источниками, которые в то время практиковали филологи и историки.

¹¹ Разряды были зафиксированы во второй части трактата *Il Transilvano* (1609), написанного учеником Царлино Джироламо Дирутой, развитие эта система получила в трактате Фукса *Gradus ad Parnassum*.

статок системы разрядов лишь частично компенсируется при переходе к *contrapunctus floridus* (цветистому контрапункту) с его неизменной ориентацией на заранее заданный *cantus firmus*.

Понятно также, что примеры, сопровождающие освоение системы разрядов, могут быть написаны только в самой этой системе. Они, стало быть, усугубляют ощущение мелодической скованности и неестественности. Возможно, данное обстоятельство не ускользнуло от внимания Мартини, который знал трактат Фукса и очень высоко оценивал — собственно, считал безальтернативной — методику разрядов. При этом Мартини был, по всеобщему признанию, одним из лучших учителей композиции своего времени. Он должен был осознавать как достоинства, так и недостатки тех педагогических инструментов, которые были в его распоряжении. И мог стремиться к тому, чтобы компенсировать замеченные недостатки, коль скоро совсем избавиться от них невозможно.

Мартини состоял в переписке практически со всеми известными теоретиками музыки, включая и тех, которые не разделяли его эстетических воззрений. Он не только прекрасно знал хоровую музыку XVI–XVII веков, но был также осведомлен обо всех наиболее заметных событиях в музыке своего времени и о наиболее влиятельных теоретических идеях. В частности, он высоко ценил музыку И. С. Баха и состоял в переписке с Ф. В. Марпургом, чьим трактатом *Abhandlung von der Fuge* (1753–1754) открывается современный этап в развитии теории фуги.

В трактате Марпурга собственные примеры немногочисленны, преобладают фрагменты из музыкальных произведений других авторов. Некоторые произведения приводятся целиком. Будучи вдумчивым ученым, Мартини осознал плодотворность новой тенденции, которая наметилась в методике преподавания композиции, или, что еще более вероятно, был в числе тех, кто эту тенденцию формировал: в *Esemplare* ситуация с нотными примерами аналогичная, причем в каждой главе обязательно приводится хотя бы одно законченное музыкальное произведение.

В XIX веке в силу ряда причин между методиками преподавания полифонии строгого и свободного письма произошел разрыв, который не удалось преодолеть до настоящего времени: строгий стиль до сих пор осваивается с помощью учебных упражнений, связанных с музыкальной практикой XVI века лишь косвенно, в то время как изучение свободного стиля базируется на анализе художественных образцов и подражании им. На протяжении XX века, во многом благодаря работам Еппесена, удельный вес анализа в изучении строгого письма неуклонно возрастает. Удивительно, что Еппесен не разглядел в падре Мартини своего предшественника и единомышленника.

* * *

Объяснив в общих чертах, что собой представляет fuga и какие термины используются при ее анализе, Мартини обращает внимание читателя на то, что пропоста может называться по-разному: *antecedente*, как в трактате Пьетро Арона, *guida*, как у Доменико Скорпионе, но лучше всего называть ее *soggetto*, как делал Джозеффо Царлино¹².

Рекомендации относительно строения темы начинаются со ссылки на Царлино, который, как должно быть хорошо известно читателю *Esemplare*, считал *soggetto* обязательной основой любого музыкального произведения¹³. Рассматривая количественные характеристики *soggetto*, Мартини впервые упоминает еще два особых вида темы:

...il Soggetto sia d'una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una Battuta e mezzo di Tempo Ordinario, ne che sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stuccevole, e in vece di Soggetto, deve chiamarsi Andamento; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto Attacco, che Soggetto¹⁴.

...Soggetto бывает средней длины, обычно не короче полутора тактов в обычном темпе и не свыше трех тактов, ибо если он слишком длинен, то становится нудным и вместо Soggetto должен называться Andamento; с другой стороны, он не должен быть излишне краток, чтобы не пришлось назвать его скорее Attacco, чем Soggetto.

Сказанное иллюстрируется нотным примером, который содержит сочиненные самим Мартини темы каждого вида (*ил. 1*)¹⁵.

¹² См.: *Martini G. Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Bologna, 1775. S. VII.

¹³ В *Le istituzioni harmoniche* словом *soggetto* чаще всего обозначается заранее заданный и изложенный в одном голосе — *cantus firmus* — мелодический материал. Для повторяющегося (*reditta*) мелодического материала, который излагается в разных голосах многоголосного произведения, Царлино использует слово *thema*. Данное обстоятельство полезно иметь в виду, делая утверждения об «отсутствии тематизма» в полифонии строгого письма.

¹⁴ *Martini G. Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. P. VIII.

¹⁵ Нотный набор по изданию: *Martini G. Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. P. VIII. В оригинале использован сопрановый ключ, восьмые не сгруппированы.



Ил. 1. Дж. Б. Мартини. S. VIII. Образцы трех видов темы

Далее следуют более подробные объяснения относительно особенностей строения и, что особенно важно, использования тем этих трех видов.

Первый вид, *attacco* (присоединение, прикрепление), характеризуется следующим образом:

L'Attacco è una specie di Soggetto breve, il quale non è legato a tutte le leggi prescritto alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle Parti che rispondano vien permesso di attaccar le Risposte in qualunque Corda loro si presenti, e loro sia comodo¹⁶.

Attacco — такой вид краткого *Soggetto*, который не связан всеми законами, предписанными фуге, но свободен таким образом, что всем отвечающим голосам позволено вступать на любой ступени, на какой они появляются, и так, как им удобно.

Изменения высотного положения и, соответственно, интервального состава *риспост* — не менее важный признак *attacco*, чем краткость. Как возможности вступления темы-*attacco* на любой ступени, так и ее изменчивость хорошо видны в приводимом Мартини примере собственного сочинения (ил. 2; в оригинале использованы сопрановый, альтовый и теноровый ключи, восьмые не сгруппированы). Параллельные септимы между верхними голосами в третьем и четвертом тактах — результат самостоятельного мелодического движения этих голосов.

В определении темы-*attacco* нельзя не обратить внимания на терминологическую нестыковку: только что Мартини противопоставлял *attacco* и *soggetto*, а теперь утверждает, что *attacco* представляет собой особый вид (*una specie*) внутри общего типа композиционных единиц, называемых *soggetto*.

¹⁶ Ibid. P. VIII–IX.



Ил. 2. Дж. Б. Мартини. Р. IX. Образец использования темы-attacco

В полифонии строгого письма термин *soggetto* может относиться и к тематическому материалу, излагаемому только в одном ведущем голосе (*cantus firmus*), и к мелодической основе имитационного раздела (синонимы — *thema*, *proposta*, *antecedente*, *reditta*), а в однотемной фуге свободного письма характеризует ее конструктивную и мелодическую основу (к четырем синонимам, употребляемым вместе с *soggetto* в контексте имитационной техники, здесь прибавляется *dux*). Каждый из синонимов акцентирует тот или иной аспект употребления одной и той же композиционной единицы, а иногда и два аспекта одновременно: *soggetto* — мелодическое содержание (но иногда и формообразующую функцию), *thema* — роль в формообразовании (но иногда и мелодическое содержание), *proposta* — специальную функцию в условиях имитационной техники, *reditta* — многократность повторения, *antecedente* и *dux* — начальный мелодический импульс (впрочем, это же значение имеет и *proposta*).

Вначале Мартини использует слово *soggetto* как синоним пропосты, то есть для характеристики определенного типа композиционных единиц. Затем на первый план выходят различия между тремя видами единиц этого типа, и теперь слово *soggetto* характеризует уже один из видов пропосты. При описании свойств темы-attacco Мартини опять возвращается к исходному значению, полагая, что значение, в котором здесь используется слово *soggetto*, понятно из контекста.

Следующий вид темы, которому Мартини дает подробную характеристику, — *andamento* (ход, движение, развитие; любопытно старинное значение этого слова: интрига).

L'Andamento è un giro di Note, che si estende per le Corde del Tuono in qui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerenti però al Tuono fondamentale. Alle volte egli è composto

di una sola parte e alle volte di due; alle volte non un solo, ma due Andamenti ritrovansi assieme uniti¹⁷.

Andamento — это круговращение нот, распространяющееся на ступени основной тональности, и в некоторых случаях еще и на ступени других тональностей, связанных, однако, с основной тональностью. Иногда такое сочиняют для одного голоса, а иногда для двух; иногда не одно, но два Andamenti находим соединенными вместе.

Возвращаясь к образцу темы-andamento, чтобы привести пример небольшой трехголосной фуги на эту тему, Мартини обращает внимание читателя на то, что она заключает в себе две parti — части или детали в том смысле, в каком говорят о деталях механизма. Окончанием первой из них и одновременно началом второй Мартини считает место, обозначенное в примере буквой *B*; аналогичным образом буква *C* указывает на окончание темы и начало противосложения (ил. 3). Предложенное Мартини членение позволяет задуматься над тем, как могли воспринимать мелодический синтаксис музыканты до утверждения теории мотивов, а также над тем, как эта теория меняет практику восприятия и исполнения барочной музыки.



Ил. 3. Дж. Б. Мартини, S. X. Трехголосная фуга на тему-andamento (начало)

¹⁷ Ibid. P. IX. Слово giro («круг», «вращение по кругу»: «L'Andamento è un giro di Note...») указывает на то, что andamento приходится двигаться по более сложному «маршруту», чем темам двух других видов.



Ил. 3. Дж. Б. Мартини, S.X. Трехголосная fuga на тему-andamento (окончание)

В этом примере отсутствуют отклонения в родственные тональности. Возможности использования отклонений, но не в самой теме, а в противосложении демонстрирует следующий пример, двухголосный и значительно более короткий (ил. 4).



Ил. 4. Мартини. S.XII. Тема-andamento и противосложение с отклонениями

Заслуживает внимания то, как описывается совместное использование двух *andamenti*. В немецкой теории фуги уже пользовались понятием *Doppel-Fuge* (впервые, вероятно, оно появилось у И. Маттезона еще в 1713 году), но Мартини считает необходимым напомнить лишь о применении двойного контрапункта, не углубляясь в теоретические вопросы.

Что же касается *soggetto*, то Мартини не находит в строении тем этого вида ничего такого, что требовало бы специального определения и дополнительных комментариев. Если главной особенностью *attacco* является краткость (и изменчивость), а *andamento* — долгота (а также возможность отклонений и совместного использования двух тем такого вида), то главной особенностью *soggetto* следует считать... отсутствие каких-либо ярких особенностей («нулевые» видовые особенности), то есть типичность. Поэтому в разделе, посвященном *soggetto*, Мартини берет разные темы этого вида и рассматривает различные возможности ответов.

На этом основные сведения о трех видах темы, изложенные в трактате, можно считать исчерпанными.

* * *

Из монографии британского исследователя Николаса Барагуаны¹⁸ следует, что типологией Мартини достаточно широко пользовались в Италии на протяжении всего XIX века. Однако за пределами Италии она остается практически неизвестной, хотя в словаре Гроува каждому из трех выделенных Мартини видов темы посвящена небольшая статья.

Для музыковедческого сообщества в целом все влияние концепции Мартини этими малозаметными следами и ограничивается, однако автору настоящей статьи еще в студенческие годы пришлось столкнуться с одной малоизвестной концепцией тематизма, основные положения которой поразительным образом перекликаются с классификацией, данной в *Esemplare*.

В 1962 году была опубликована и через десять лет переиздана монография М. Д. Тица «О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений». В ней автор, ученик С. С. Богатырева и преподаватель музыкально-теоретических дисциплин с сорокалетним стажем, обобщил собственный педагогический опыт. Ссылки на труды других музыковедов ограничены в монографии самым необходимым минимумом, и трактат падре Мартини в этот минимум не входит. Нет свидетельств того, что Тиц или Богатырев были знакомы с содержанием второй части *Esemplare*. Представляется наиболее вероятным, что изложенная в монографии Тица концепция тематизма является результатом самостоятельных исследований.

¹⁸ *Baragwanath N. The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera. Bloomington, 2011.*

Основной тезис концепции следующий:

Уже в произведениях И. С. Баха устанавливаются *три* (здесь и далее курсив автора.— *И. П.*) вида тем, которые мы вправе считать *основными видами*, поскольку они характерны для очень большого (мы бы сказали преобладающего) количества самых разнообразных случаев построения тем в музыкальных произведениях последних двух — двух с половиной столетий¹⁹.

Стремление автора монографии распространить закономерности, о которых идет речь, сразу на несколько историко-стилевых периодов стало основной причиной активной, хотя преимущественно устной критики и сделало концепцию Тица элементом «локального колорита» харьковской музыковедческой школы. Однако приведенные в монографии характеристики трех видов темы представляются весьма интересными в контексте настоящего исследования.

Первый вид получает у Тица не только детальное описание своих формообразующих функций, но и весьма удачное название:

Одним из этих видов мы считаем короткую тему, которой начинаются такие произведения И. С. Баха, как, например, до-мажорная двухголосная инвенция или ми-минорная двухголосная инвенция <...>

Все эти мелодии мы считаем темами, поскольку они достаточно рельефны, выделяются из контекста и в дальнейшем развиваются, т. е. видоизменяются, переходя в другие мелодические рисунки, и вновь потом появляются в своем первоначальном облике.

Помимо того что эти темы коротки (или, скажем, сравнительно коротки), они обладают еще двумя важными особенностями: 1) *они не завершены* определенными кадансами (некоторые из таких тем могут строиться всего на одной гармонии) и как бы *открыты* для дальнейшего мелодического движения, в них возникающего; 2) *они легко теряют свой первоначальный характерный облик, «растворяясь» в последующих формах мелодического движения*. Тем самым они уподобляются зерну, прорастающему в ткань, им же вызванную и его уничтожающую (снимающую).

Поэтому такую короткую тему мы условно называем *темой-зерном*²⁰.

¹⁹ Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев, 1972. С. 74.

²⁰ Там же.

К определению границ темы-зерна относится еще одно соображение:

Часто при ясном начале такой темы ее окончание композитором фактически не отмечено (оно во всяком случае не бесспорно, не безусловно)²¹.

Темы второго вида в классификации Тица — темы-мелодии, которые «характеризуются, во-первых, достаточной протяженностью во времени и, во-вторых, композиционной завершенностью»²². Их важнейшее отличие от тем предыдущего вида заключается, по мнению автора, в следующем:

Такие темы-мелодии, неоднократно появляясь в музыкальном произведении в разных тональностях и голосах, в различном мелодическом и гармоническом контексте, все же, как правило, не подвергаются существенным изменениям, сохраняя свое первоначальное выразительное значение. Они, в отличие от коротких тем-зерен, не столько растворяются в процессе последующего развития музыки, сколько утверждаются, обуславливая своим появлением важные композиционные грани и смысловые узлы в музыкальных произведениях²³.

Далее Тиц рассматривает два свойства тем-мелодий, второе из которых никак нельзя считать универсальным признаком даже для эпохи барокко:

Во-первых, в каждой из этих тем используется *материал интонационно однородный*. Трудно в этих темах выделить какой-либо характерный мелодический оборот, мелодическую попевку или ритмическую фигуру, которые могли бы быть противопоставлены прочему мелодическому контексту.

Во-вторых, каждая из этих тем *протекает непрерывно*. Трудно обнаружить в них более или менее ощутимые грани (цезуры), которые способствовали бы расчленению мелодии на отдельные составные части, отрезки, построения. В этих темах нет и повторения аналогичных мелодических оборотов, что, как известно <...>, также создает впечатление расчлененности мелодической линии²⁴.

²¹ Там же. С. 77.

²² Там же.

²³ Там же. С. 80.

²⁴ Там же. С. 81.

Достаточно вспомнить темы из инвенции h-moll и, разумеется, хрестоматийной фуги c-moll из первого тома Хорошо темперированного клавира, чтобы понять, насколько спорно утверждение об отсутствии в темах мелодиях повторения аналогичных мелодических оборотов²⁵.

Больше всего проблем возникает с третьим видом тем: неудачным представляется уже его название «синтетическая тема». Очень красива вдохновленная философией Гегеля идея возникновения таких тем из объединения или синтеза свойств двух предыдущих видов, но эта идея едва ли соответствует реалиям истории европейской музыки.

В этих темах, которые мы относим к третьему виду тем и называем *синтетическими* (или темами *дифференцированной структуры*), объединяются существенные признаки, свойственные разобранному уже нами первым двум видам тем.

Мы вправе называть такую тему синтетической на том основании, что она, во-первых, обобщает признаки, свойственные двум другим видам тем (темам-зернам и темам-мелодиям), и, во-вторых, заключает в себе как стадию изложения темы (характерный мелодический оборот...), так и стадию развития этой темы («растворение» первоначального характерного оборота в последующих общих формах мелодического движения...)²⁶.

Серьезные возражения вызывает стремление Тица использовать структурную модель зерна-развития (или ядра-развертывания) для анализа тематизма более поздних эпох. Тем не менее нельзя не признать, что структурная модель «синтетической» темы очень похожа на ту, с помощью которой падре Мартини объясняет строение своей темы-*andamento*.

Знакомство с концепцией, изложенной в монографии Тица, позволяет прийти к важному выводу: представления о трех видах темы имеют объективную основу в музыкальном материале эпохи барокко, они доступны для наблюдения ученым, разделенным несколькими историческими эпохами и имеющим различный слуховой опыт. Обладают ли эти представления каким-либо эвристическим потенциалом, то есть помогают ли они получить новое знание об известных музыкальных произведениях?

²⁵ Повторения небольших — от двух до четырех нот — мелодических оборотов есть даже в очень коротких темах инвенций C-dur и G-dur. Тема инвенции F-dur состоит из трех аналогичных восходящих скачков, а тема инвенции a-moll — из двух аналогичных мелодических оборотов по четыре ноты в каждом.

²⁶ Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. С. 81–82.

* * *

«Искреннее наставление» (*Aufrichtige Anleitung*) И. С. Баха включает, как известно, пятнадцать двухголосных инструктивных пьес, которые вначале в «Клавирной книжке» Вильгельма Фридемана назывались преамбулами, а затем стали инвенциями. Среди задач, на решение которых эти пьесы должны быть нацелены, в надписи на титульном листе фигурирует: «*einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen*» («получить сильное предрасположение к сочинительству»). Иными словами, *Aufrichtige Anleitung*, как и *Esemplare*, адресовано начинающим композиторам. Разумеется, Бах решает преимущественно практические задачи, тогда как в трактате Мартини упор сделан на аналитику. Кроме того, у Баха нет никаких музыкальных примеров, кроме собственных²⁷, а титульный лист нельзя считать комментарием наподобие тех, которыми снабжены примеры у Мартини. Однако представляется возможным рассматривать «Искреннее наставление» как практический учебник композиции. Изменения порядка, в котором расположены пьесы, видимо, отражают изменения в учебных планах Баха.

Здесь возможны лишь гипотезы и интерпретации того, что принято называть авторским замыслом. Очевидно, что Бах с помощью преамбул (инвенций) дает уроки сочинения для двух облигатных голосов. Но чему именно он учит? Понятно, что в *Aufrichtige Anleitung* систематическое освоение мажорных и минорных тональностей становится более важной задачей, чем какие-то другие, которые решались в «Клавирной книжке» Вильгельма Фридемана. Но что это были за задачи? Существует ряд остроумных и небезосновательных гипотез, учитывающих изменения в порядке следования пьес. В качестве весьма убедительной выделим гипотезу Э. Дерра²⁸: он предполагает, что преамбулы представляли собой пять трехчастных «сюит», и усматривает в продвижении от первой к пятой «сюите» нарастание полифонической (точнее, канонической) сложности. Однако Дерр не рассматривает именно то, на что обращает внимание Мартини, — количественные характеристики тематического материала.

Обсуждая размеры тем, ограничиваются, как правило, разделением их на две неравные группы — маленькие (их еще называют «тематическими

²⁷ Напомним, тем не менее, что в «Клавирной книжке» Вильгельма Фридемана, а также в «Клавирной книжке» Анны Магдалены имеются сочинения других композиторов.

²⁸ См.: *Derr E. The Two-Part Inventions: Bach's Composers' Vademecum // Music Theory Spectrum. 1981. Vol. 3 (Spring).* P.26–48.

фрагментами» или даже «мотивами») и обычные (собственно темы)²⁹. Если же использовать дифференциацию видов темы, предложенную Мартини, то даже в окончательной версии вырисовывается гораздо более гармоничная картина. Инвенции можно разбить на три группы, в одной из которых размеры темы не будут превышать девяти нот³⁰, в другой величина будет измеряться двузначными числами от двенадцати до двадцати, а в третьей — от тридцати до шестидесяти³¹ (табл. 1). В инвенциях с двухголосными темами (их тональности — в нижней строке таблицы — выделены курсивом) указано количество нот в теме, излагаемой верхним голосом.

	30			32				34		32			60	
		14	12		11						17			20
9						6	6		9			7		
C	c	D	d	<i>Es</i>	<i>E</i>	<i>e</i>	F	<i>f</i>	G	<i>g</i>	A	<i>A</i>	B	<i>h</i>

Табл. 1. Количество нот в темах инвенций из *Aufrichtige Anleitung* И. С. Баха

Картина становится еще более упорядоченной, если расположить преамбулы так, как это сделано в Клавирной книжке (табл. 2). В преамбулах с двухголосными темами (тональности выделены курсивом) указано количество нот в теме, излагаемой верхним голосом.

²⁹ Упомянем вступительную статью А. Е. Майкапара к изданию: *Бах И. С. Двухголосные инвенции (1723): для фп. Челябинск, 2006. С. 10–11* — и его же комментарии, где имеются ссылки на Л. Ландсхофа и Ф. Бузони. И. С. Хусаинов, чьи исследования и доклады об инвенциях и симфониях Баха послужили для автора настоящей статьи мощным побудительным импульсом, также предлагает разделять темы инвенций на короткие и длинные.

³⁰ Окончание в таких коротких темах весьма условно, на что указывал М. Д. Тиц. Условимся определять окончания коротких тем формально: тема заканчивается там, где заканчивается движение шестнадцатыми (C-dur, e-moll, a-moll) или восьмыми (F-dur, G-dur), но это совершенно не означает какого-либо разрыва во фразировке. Различение формального и фразировочного членения мелодической линии, подобное двойному — актуальному и формальному — членению предложения в лингвистике, требует специального подробного обсуждения, которое выходит за рамки данной статьи.

В окончательной, «триольной» версии инвенции (а не преамбулы) C-dur тема, границы которой определяются формальным способом, состоит из девяти нот.

³¹ Три инвенции из второй группы (E-dur, A-dur, h-moll) и четыре инвенции из третьей (Es-dur, f-moll, g-moll, B-dur) имеют двухголосные темы. Будем принимать во внимание количество нот в теме, излагаемой верхним голосом: «наивному» слушателю, не отягощенному размышлениями о равноправии голосов в полифонии, понятно, что в начальных тактах именно верхний голос излагает «главный» материал, и последующее использование двойного контрапункта этот факт не оспаривает, а подчеркивает.

Двухголосное начало имеет также инвенция e-moll. Хотя нисходящий октавный скачок нижнего голоса играет важную роль в последующем развитии, тема этой инвенции очевидным образом одноголосна.

							60		32	34		32		30
	12					20		17			11		14	
7		6	6	9	7									
C	d	E	F	G	a	h	B	A	G	f	E	Es	D	c

Табл. 2. Количество нот в темах прерамбл из «Клавирной книжки» Вильгельма Фридемана Баха

Оказывается, что пять из первых шести прерамбл написаны на короткие темы, соответствующие характеристикам *attacco* в трактате падре Мартини. Исключением по количественному признаку является только прерамбула *d-moll*: в ней тема состоит из двенадцати нот и занимает два такта. Но эта тема ритмически однородна (состоит только из шестнадцатых) и ведет себя как *attacco*: в экспозиции она вступает в трех разных регистрах, создавая кратковременную иллюзию трехголосия, а в процессе развития быстро теряет первоначальные ритмические очертания (смещается с сильной доли на слабую) и «прорастает» в музыкальную ткань другими способами, включая свободное обращение. Первые уроки композиции позволяют сделать важный вывод: не существует четких и однозначных количественных границ между разными видами темы, но существуют типичные способы изложения и развития.

В начале прерамбулы *e-moll* впервые используется двухголосное изложение. Вступительный октавный скачок едва ли можно считать необязательной деталью — хотя бы потому, что с него начинается нижний голос в каждом из первых четырех тактов³². Урок, который можно отсюда извлечь, возможно, заключается в том, что в экспозиционном изложении не может быть случайных деталей: все они должны быть подкреплены последующим развитием.

Прерамбула *h-moll*, впервые выходящая за рамки диатонического родства тональностей, показательна еще в трех отношениях. Во-первых, с нее начинаются пьесы, написанные только на развернутые (*soggetti*) или очень длинные (*andamenti*) темы. Во-вторых, двухголосие из декоративного элемента надолго — вплоть до двух последних прерамбл — превращается в неотъемлемую часть экспозиционного изложения. Соответственно, подвижной контрапункт становится важнейшим приемом развития материала, но не только в темах *andamenti*, о чем писал Мартини, а и в темах *soggetti*. В-третьих, с этого момента межтемные преобразо-

³² Эта прерамбула претерпела наиболее заметные изменения при переработке в инвенцию, но октавные скачки сохранились.

вания (подвижной контрапункт) в премулах решительно преобладают над внутритемными изменениями и преобразованиями. Исключением является преамбула *g-moll*, где используется обращение темы (в сочетании с вдвойне-подвижным контрапунктом), но в этом цикле вообще трудно установить правила без исключений.

В первых трех премулах с двухголосным изложением темы (*h-moll*, *B-dur*, *A-dur*) нижний голос представляет собой более или менее развитое аккомпанирующее противосложение. В следующих трех — *g-moll*, *f-moll*, *E-dur* — отношения между голосами изменяются таким образом, что становится все труднее определить, какой из них является ведущим, а какой — аккомпанирующим. В инвенции *E-dur* тема «органически» двухголосная, и только синкопы подтверждают претензии верхнего голоса на лидерство. Наконец, из трех заключительных только преамбула *Es-dur* имеет двухголосную тему, причем достаточно любопытную: верхний голос в ней ритмически разнообразнее и потому воспринимается слушателем как тематически рельефный, тогда как нижний с его непрерывным потоком шестнадцатых гораздо сложнее для исполнения и концентрирует на себе внимание исполнителя.

В теме преамбулы *B-dur* впервые появляются описанные Мартини *le corde di altri tuoni*, то есть отклонения. Здесь пока что используется только пониженная седьмая ступень, указывающая на отклонение в субдоминанту. В следующих пьесах появятся и другие хроматически измененные ступени в других функциях, но чаще всего тоже по одной. В премуле *A-dur* отклонение в доминантовую тональность осуществляется с помощью кодетты, а в следующей премуле (*g-moll*) хроматически измененные ступени вновь содержатся в теме, но уже в новом качестве — нижний голос опирается на *passus duriusculus*. Соответственно, хроматическим изменениям с последующей дезальтерацией подвергаются седьмая и шестая ступени. В премуле *f-moll* третья повышенная ступень также образует не отклонение, а нижнюю хроматическую вспомогательную, подчеркивая мелодическое тяготение к четвертой ступени. В премуле *E-dur* — вновь седьмая пониженная ступень в верхнем голосе указывает на отклонение в субдоминанту. Наконец, в премуле *Es-dur* четвертая повышенная ступень в нижнем голосе указывает на модуляцию в доминантовую тональность в конце темы. Таким образом, в шести перечисленных премулах³³ демонстрируются еще и типичные спосо-

³³ Между ними и соответствующими инвенциями либо имеются очень незначительные расхождения в нотном тексте, либо нет никаких отличий. Кроме инвенции *e-moll*, заметные различия с соответствующей инвенцией имеются в премуле *a-moll*. Все сказанное нами об особенностях изложения в премулах можно отнести и к инвенциям.

бы использования альтерированных ступеней в тематическом материале эпохи барокко: обострение мелодических тяготений, использование стандартной мелодической формулы (музыкально-риторической фигуры), отклонение и модуляция.

Итак, обращение к концепции Мартини позволяет обнаружить в строении цикла преамбул важные особенности, которые прежде ускользали от внимания исследователей. Похоже, Э. Дерр прав в том отношении, что этот цикл делится на пять трехчастных микроциклов, даже если не соглашаться с тем, на каком основании он устанавливает такое разделение.

Концепция тематизма падре Мартини представляется нам эффективным аналитическим инструментом, более активное использование которого в научной и педагогической практике представляется весьма желательным.

Литература

1. *Bach I. S.* Двухголосные инвенции (1723): для фортепиано / Ред., вступ. ст. и коммент. А. Е. Майкапара. Челябинск: MPI, 2006. 120 с.
2. *Туз М. Д.* О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев: Музична Україна, 1972. 281 с.
3. *Baragwanath N.* The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 440 p.
4. *Brofsky H.* The Symphonies of Padre Martini // *Musical Quarterly*. 1965. Vol. L I. Issue 4. P. 649–673.
5. *Derr E.* The Two-Part Inventions: Bach's Composers' Vademecum // *Music Theory Spectrum*. 1981. Vol. 3 (Spring). P. 26–48.
6. *Jeppessen K.* Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century / Translated by Glen Haydon; with a new foreword by Alfred Mann. New York: Dover Publications, 1992. 320 p.
7. *Mann A.* The Study of Fugue. New York: Dover Publications, 1987. 339 p.
8. *Martini G. B.* Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1774. 293 p.
9. *Martini G. B.* Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1775. 328 p.
10. *Pauchard A.* Ein italienischer Musiktheoretiker: Pater Giambattista Martini, Franziskaner-Konventual (1706–1784): eine literarische Quellenuntersuchung zur „Storia della Musica“. Tipografia C. Mazzuconi, 1941. 174 s.

References

1. *Bach J. S.* Dvuhgolosnye invencii (1723) dlya fortepiano / Red., vstup. st. i komment. A. E. Majkapara [Two-Part Inventions (1723) for forte-piano / Ed. and with an introduction and commentary by A. E. Maikapar]. Cheliabinsk: MPI, 2006. 120 p.

2. *Baragwanath N.* The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 440 p.
3. *Brofsky H.* The Symphonies of Padre Martini // *Musical Quarterly*. 1965. Vol. L I. Issue 4. P. 649–673.
4. *Derr E.* The Two-Part Inventions: Bach's Composers' Vademecum // *Music Theory Spectrum*. 1981. Vol. 3 (Spring). P. 26–48.
5. *Jeppessen K.* Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century / Translated by Glen Haydon; with a new foreword by Alfred Mann. New York: Dover Publications, 1992. 320 p.
6. *Mann A.* The Study of Fugue. New York: Dover Publications, 1987. 339 p.
7. *Martini G. B.* Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1774. 293 p.
8. *Martini G. B.* Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1775. 328 p.
9. *Pauchard A.* Ein italienischer Musiktheoretiker: Pater Giambattista Martini, Franziskaner-Konventual (1706–1784): eine literarische Quellenuntersuchung zur „Storia della Musica“. Tipografia C. Mazzuconi, 1941. 174 s.
10. *Tic M. D.* O tematicheskoy i kompozicionnoj strukture muzykal'nyh proizvedenij [About Thematic and Compositional Structure of Musical Works]. Kiev: Muzichna Ukraina, 1972. 281 p.

Сергеев Максим Владимирович

ORCID: 0000-0002-8830-3940

Author ID: B-2611-2015

conservatory-tuner@yandex.ru

Кандидат филологических наук, мастер — настройщик фортепиано, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.
190000 Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

Maxim Sergeev

ORCID: 0000-0002-8830-3940

Author ID: B-2611-2015

conservatory-tuner@yandex.ru

PhD in Philology, master of piano (tuner), Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

3 Teatralnaya pl., 190000 St. Petersburg, Russia

Профессия фортепианного мастера в России: формирование стереотипа «музыкант-настройщик»

Статья продолжает тему становления и трансформации профессии настройщика в России. Со второй половины XVIII в. цеховые фортепианные мастера стали вытесняться из сферы обслуживания фортепиано музыкантами и учителями музыки, образовавшими группу «музыкант-настройщик». Со второй половины XIX в. усложнение конструкции фортепиано и отсутствие профессиональной подготовки заставило представителей этой группы ограничиться обслуживанием фортепиано на дому у клиентов. Появление третьей группы — «настройщиков-люмпенов», ставших стереотипным образом настройщика, было вызвано неустойчивым социальным положением, бедностью и житейскими проблемами разорившихся цеховых ремесленников и музыкантов. В настоящее время для музыкантов, желающих стать настройщиками, перспективным является получение профессионального образования.

Ключевые слова: *настройщик фортепиано, фортепианный мастер, инструментоведение.*

A Profession of Master of Piano in Russia: a Formation of the Stereotype 'musician — piano tuner'

The article further explores the subject of the foundation and transformation of the tuner's trade in Russia. The second half of the eighteenth century saw the guild of piano makers being overtaken within the piano maintenance service by musicians and music teachers who formed a bracket of musician-tuners. As the piano design was getting more sophisticated, the lack of proper training forced representatives of that group to confine themselves to in-home piano maintenance for their clients since the latter half of the nineteenth century. The ruined and socially disadvantaged guild craftsmen and musicians, struggling with the poverty and ills of their life gave rise to a third group — that of lumpen tuners, who went on to become a stereotyped image of piano tuner. Nowadays getting trained in the profession holds promise for the musicians who seek to become a tuner.

Keywords: *piano tuner, piano maker, organology.*

УДК 781.91-051

ББК. 85.315.3п

Максим Сергеев

Профессия фортепианного мастера в России: формирование стереотипа «музыкант-настройщик»

Видя, с какой легкостью и быстротой профессиональные настройщики настраивают фортепиано, представители разных творческих профессий считают настройку простой и — для человека, обладающего хорошим слухом, — без труда осваиваемой специальностью. Еще в XVIII веке в России мастера-изготовители, которые были также настройщиками клавишных инструментов, столкнулись с растущей конкуренцией со стороны музыкантов и учителей музыки, занявшихся настройкой фортепиано.

Известно, что в 1762 г. камер-музыкант Г. Т. Шрейбер предлагал «улучшать» клавесины и клавикорды с помощью «рациональной темперированной настройки»¹, а в 1780 г. некий молодой человек извещал публику, что «не только может обучать на clavире, но также настраивать»². Документы последней четверти XVIII в. свидетельствуют о том, что в это время музыканты-настройщики стали вытеснять фортепианных мастеров-производителей из сферы обслуживания фортепиано. С 1775 г. скрипач Академии художеств Лев Эршов служил там же и настройщиком клавес-

¹ Музыкальный Петербург: XVIII век: Энцикл. слов.: Кн. 7: Музыкальные инструменты в газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и Sankt-Petersburgische Zeitung, 1728–1780. СПб., 2004. С. 115.

² Там же. С. 309.

сина³; в 1790-х гг. в Императорских театрах стал работать настройщиком «исправляющий должность музыканта-скрипача» И. Танк, а затем настройку и починку «клавикордов» (т.е. фортепиано) взял в свои руки его сын К. Танк⁴.

Так в структуре фортепианного дела, в котором ранее фортепианному мастеру принадлежали все сферы деятельности — производство, торговля и обслуживание, — настройкой, а вскоре и перепродажей фортепиано стали заниматься музыканты и учителя музыки, составившие вторую группу настройщиков⁵. Освоить настройку представителям этой группы, большей частью состоявшей из иностранцев, помогали различные руководства, которые можно было заказать через столичные книжные магазины⁶. В довольно короткие сроки настройка фортепиано стала «бонусом», который музыканты и учителя музыки могли предложить в дополнение к своим услугам. Публика быстро откликнулась на предложение и предпочитала нанимать учителей, «знающих хорошо играть на гитаре, петь и настраивать фортепиано»⁷.

К середине XIX в. численность не связанных с ремесленным сословием настройщиков стала преобладать над числом производителей фортепиано и к концу 1840-х гг. только в Петербурге дошла до 31 человека⁸. Эта группа пополнялась не только осевшими в России иностранными музыкантами и учителями, но и русскими разночинцами — получившими образование выходцами из духовенства, купечества, мещанства, крестьянства, мелкого чиновничества, солдатами, кантонистами и даже дворянами.

В отличие от группы ремесленников-настройщиков, большинство представителей группы музыкантов-настройщиков были бедны, и настройка должна была служить для них не основным, а дополнительным

³ Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование. СПб., 2009. Т. 10. Кн. 1. С. 324.

⁴ Сергеев М. В. Новые материалы о фортепианных мастерах России XVIII — первой половины XIX вв. // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: Сб. статей. СПб., 2001. С. 40.

⁵ О первой группе см.: Сергеев М. В. Профессия фортепианного мастера в России: цеховой ремесленник как классический тип настройщика фортепиано // OPERA MUSICOLOGICA. 2016. № 2. С. 75–92.

⁶ Büttner J., Nachersberg J. H. E. Stimmbuch, oder vielmehr Anweisung, wie jeder Liebhaber sein Clavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten- oder ein Pfeifenwerk, selbst repariren und also auch stimmen könne. Breslau. 1801. XVI. 110 S.; Joubert de La Salette, P.-J. Lettre sur une nouvelle manière d'accorder les forte-pianos, ou plus généralement les instrumens a clavier. Paris, 1808.

⁷ [Объявление] // Московские ведомости. 1808. № 47. С. 1231.

⁸ Городской указатель, или Адресная книга С.-Петербурга на 1850 год. СПб., 1849. С. 244.

источником заработка. Однако совмещение настройки с музыкальной или педагогической карьерой хотя и давало музыкантам и учителям какой-то приработок, но опускало их до уровня челяди, «порхавшей мимо швейцара», который пропускал их «как собачку, не обращая никакого внимания на столь ничтожное лицо»⁹.

В стране, где все социальные отношения были ранжированы, где «крестьянин знал, что он родился для того, чтобы работать на господина, господин помнил, что он человек благородный, а потому и не унижался до мещанских занятий... Каждый член общества действовал в своей сфере, не садясь друг другу на ногу. Всякий знал, что он такое и как ему надо действовать»¹⁰, хождение по домам в качестве настройщика не добавляло человеку среднего класса самоуважения и не приносило большой доход. Так, петербургский настройщик Мауни просил 50 копеек за настройку¹¹, а один журналист, рассказывая о концертах «малютки-пианиста», упомянул вундеркинда, который блистал в конце 1840-х гг., но потом «в зрелых годах, едва перебивался настройкой фортепиано»¹².

Некоторые настройщики буквально бедствовали, что было довольно натуралистически описано в стихотворении Н. С. Курочкина «Настройщик» (1863 г.):

Ишь, как все клавиши разбиты,
Усердно, зная, тапер играл,
Со злостью колотил, поди ты,
Шесть струн, сердечный, оборвал...
Бедняк, как я, зная, голь из голи!
Оденься сам... семью корми!
Забарабанишь поневоле!..
До-ре, ре-ми! <...>
Ах! Не прошло еще недели,
Как я с женою и детьми
Два дня без хлеба присидели
Си-до, ре-ми!¹³

Чтобы как-то прожить, непрофессиональным настройщикам приходилось расширять сферу своей деятельности, занимаясь сдачей фортепиано

⁹ Сочинения графа В. А. Соллогуба: Т. 1. СПб., 1855. С. 42.

¹⁰ Неделя. 1866. № 2. С. 31.

¹¹ Городской указатель... С. 244.

¹² Малютка-пианист // Нива. 1888. № 51. С. 1888.

¹³ Поэты «Искры». В 2 т. Т. 2. Л. 1955. С. 597–598.

напрокат — «в концерты, на вечера и помесячно», как делал работавший в Москве 1830-х гг. настройщик Иван Полонски¹⁴.

Профессия настройщика фортепиано в этой группе почти не становилась династической традицией: дети бедных музыкантов-настройщиков середины XIX в. вряд ли могли получить хорошее образование и желали пойти по стопам отца, приобретая ту же профессию. Не могли они и унаследовать его «дело», которое если и было, то в виде списка с большим трудом найденных клиентов, которых наследнику нужно было вновь завоевывать.



Ил. 1. Рекламная карточка настройщика Д. И. Пауска

Поскольку после продажи фортепиано его обслуживанием, как правило, занимался сам мастер-производитель или работники магазина, настройщикам «без места» нужно было искать новых или переманивать чужих клиентов. Чаще всего это происходило так же, как сегодня, — «своего» настройщика рекомендовали бывавшие в доме музыканты или педагоги, родственники или друзья. Иногда в тех домах, где музицирование было нерегулярным, настройщика спешно искали в последний момент, посылая на поиски лакея или дворника. Поэтому настройщики часто оставляли свои визитные или рекламные карточки (ил. 1) дворнику, швейцару, камердинеру в надежде, что когда-нибудь эта карточка попадет по назначению и услуги настройщика понадобятся. Но самую большую

¹⁴ Книга адресов столицы Москвы, составленная из документов и сведений правительственных и присутственных мест. Ч. 3. М., 1839. С. 275.

аудиторию настройщика-музыканта, как и сегодня, составляли его коллеги — музыканты оркестров. В редких случаях настройщик, когда были свободные средства, подавал рекламные объявления в газетах, адресных книгах и календарях (ил. 2).

НАСТРОИВАНИЕ ФОРТЕПИАНЫ.

Честь имѣю объявить многуважаемой публикѣ, что я принимаю на себя какъ настраиваніе, такъ и поправку инструментовъ, какъ-то: фортепіано, флигелей, піанино, тафлей, церковныхъ и комнатныхъ органовъ. Настраиваніе и поправка инструментовъ производится мною научно, по вновь изобрѣтенной сонометрической методѣ, посредствомъ чего пріобрѣтается совершенно плавный тонъ и гармоническая чистота. Уважаемыхъ любителей музыки, живущихъ въ С.-Петербургѣ и въ близъ находящихся окрестностяхъ, прошу обращать ко мнѣ свои адреса, съ обозначеніемъ времени, когда можно мнѣ заняться строемъ и исправленіемъ инструментовъ. Добросовѣстностью исполненія, вполне надѣюсь оправдать довѣріе многуважаемой публики. **Юганъ Сивори,** настройщикъ изъ Финляндіи.

Адресъ: на углу Фонарнаго переулка и Екатерининскаго канала, домъ № 18—85, кв. № 12.

Ил. 2. Объявление петербургского настройщика И. Сивори, 1872 г.¹⁵

Если настройщик нравился, он получал так называемое «годовое место»¹⁶ или работу «по билетам» — приходит только по вызовам или же регулярно, в определенный день недели или месяца. В этом случае после каждой настройки мастер получал от управляющего «билет» или расписку, по которой в конце месяца ему выдавались деньги. Но вряд ли кто из «билетных» настройщиков мог похвастаться наличием двух-трех десятков постоянных клиентов, обеспечивавших его работой на каждый месяц, поэтому бедным настройщикам-музыкантам нужно было также заботиться о повышении своей квалификации и расширении сферы деятельности.

Профессиональное становление группы музыкантов-настройщиков середины XIX в. тоже проходило так, как проходит сегодня, — через консультацию знакомого настройщика, изучение специальной литературы и практику на инструментах. Одним из доступных в России пособий могла быть книга Дж. Армеллино «Упрощенное руководство настройщика, или Искусство настраивать фортепиано...»¹⁷, к середине 1850-х гг. изданная на итальянском, французском, английском и немецком языках. В ней разбиралось устройство разных видов фортепиано,

¹⁵ [Объявление] // Петербургский листок. 1872. № 191. С. 4.

¹⁶ Дробши Ф. Краткое наставление, как должно поступать при настраивании клавиатурных инструментов, чтобы предохранить их от преждевременной порчи. М. 1854. С. 8.

¹⁷ Armellino G. Manuel simplifié de l'accordeur, ou l'Art d'accorder le piano mis à la portée de tout le monde. 2e éd. Paris. 1834. 66 p.

теория и практика настройки, основы ремонта — замена струн, дефекты клавишного механизма, — в общем, все, что нужно для освоения азов специальности.

В 1839 г. в России вышло и первое пособие на русском языке по настройке фортепиано¹⁸, написанное музыкантами-педагогами Федором Дробишем (ок.1790–1854) и Иосифом Гунке (1802–1883), не сохранившееся в российских публичных библиотеках. Третья часть этой книги была посвящена настройке, уходу за фортепиано и мелкому ремонту — тому, как «без помощи настройщика самому настраивать и чинить фортепиано»¹⁹. В рецензии журнала «Современник» отмечалось, что это «очень ясное наставление, как настраивать фортепиано, с принадлежащей к нему гравюрой, <что> увеличивает достоинство этой книги, которую мы смело рекомендуем нашим читателям»²⁰.

Вероятно, автором третьей части был Ф. Дробиш, так как в 1854 г. он выпустил отдельное издание на эту тему²¹. Очевиден дефицит теоретических и практических знаний об обслуживании фортепиано, который испытывали музыканты того времени. Это подтверждает и еще одно пособие, выпущенное в 1848 г. пианистом М. Бернардом²², впоследствии выдержавшее тринадцать переизданий, в том числе в советское время. Русские и иностранные пособия середины XIX в. долгие годы служили для самообразования начинающих настройщиков Западной Европы и России.

Обучение настройке по самоучителю не заменяло многих часов практики, необходимых для овладения профессией. Никто не сомневался, что эта работа была связана «с большими затруднениями», требовала «значительного усилия, многолетнего навыка и порядочной крепости в руке»²³. Для настройки нужно было иметь профессиональные инструменты, для

¹⁸ Дробиш Ф., Гунке О. Новейшая фортепианная метода по правилам всех лучших фортепианистов, приспособленная для самоучащихся, а особенно русских. С двумя наставлениями, одно: каким образом можно настроить флигель и фортепиано там, где нет настройщика, а другое: как содержать инструмент в порядке и, в случае повреждений, легчайшим образом самому делать разные поправки. СПб. 1839. 75 с.

¹⁹ Новости Петербурга // Северная пчела. 1839. № 217. С. 866.

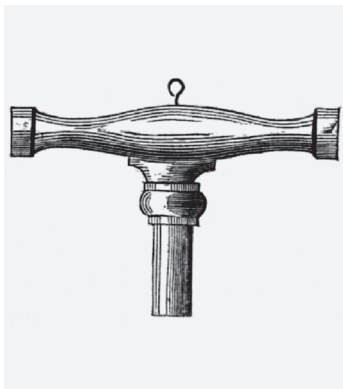
²⁰ Современная библиографическая хроника // Отечественные записки. 1839. № 7. С. 77–79.

²¹ Дробиш Ф. Краткое наставление...

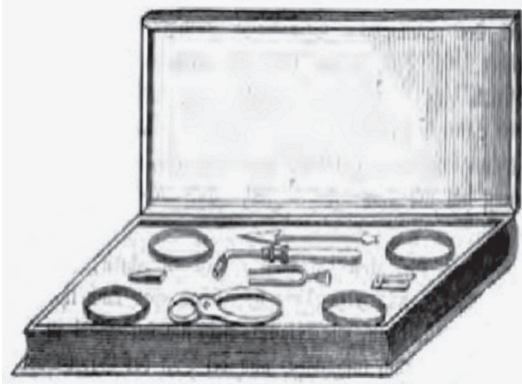
²² Бернард М. Искусство настраивать фортепиано или систематическое изложение способа научиться без труда и в самое короткое время, верно и чисто настраивать, с показанием искусства натягивать струны и средств поддерживать инструмент в надлежащем порядке. СПб. 1848. 25 с.

²³ Новоизобретенный механический ключ для настройки фортепиано // Киевские губерньские ведомости. 1848. 23 окт. (№ 43). Ч. неоф. С. 394.

починок — струны, которые, только зная размер, можно было купить в музыкальных магазинах.



Ил. 3. Т-образный ключ



Ил. 4. Чемоданчик настройщика начала 1880-х гг.

Но ни ключ, ни самоучители не могли дать начинающим настройщикам опыт. Поэтому в первое время им приходилось тренироваться на чьих-то фортепиано, что ухудшало состояние инструмента, а начинающий настройщик явно терял престиж в глазах клиентов. Неопытное обращение и порча фортепиано, даже при большом дефиците настройщиков в провинции, вызвали серьезные нарекания профессиональных фортепианных мастеров-настройщиков, которые всячески пытались дистанцироваться от группы музыкантов-настройщиков и не скрывали отрицательного мнения о них. Петербургский фортепианный фабрикант Ф. Эме писал:

...Настройщики вообще, хотя и могут настроить кое-как инструмент, но редко своими сведениями превосходят находчивого краснодеревца. Часто такие исправители, доискиваясь причин неисправности инструмента, после многих попыток, так портят механизм, что впоследствии невозможно и исправить его местными средствами²⁴.

«<Настройщики> — особь статья. Большинство их только и умеет, что настроить фортепиано, да подклеить отвалившуюся лайку от молотка кла-

²⁴ Эме Ф. Руководство для сохранения фортепиано, с указанием средств для исправления их в случае порчи, и подробное наставление для настраивания инструмента, с рисунками. СПб. 1861. С. 4.

виша», — отзывался о музыкантах-настройщиках «фортепианный врач» П. Н. Васильев²⁵. В то же время компетентность настройщика-ремесленника, технического специалиста, выполнявшего по заказу музыкантов некие операции с инструментом и его звуком, редко ставилась под сомнение. Пусть далеко не все могли осознать проделанную настройщиком работу, но все же тонкие любители музыки и композиторы, как М. И. Глинка, имели возможность выбирать между хорошим или «хорошим, очень хорошим» настройщиком²⁶.

Ясно, что эти профессиональные тонкости, и сейчас малопонятные большинству музыкантов, мало что объясняли неспециалистам в фортепианном деле. Однако цитированные выше высказывания сыграли свою отрицательную роль, постепенно формируя общественное мнение о низком профессионализме настройщиков фортепиано в России, снижая престиж профессии и разрушая репутацию ее представителей. Фельетонист и юмористический писатель Н. А. Лейкин (1841–1906) писал: «бандурист какой-нибудь <...> по трактирам за пятаки да за гривенники играет, а к нам приедет — настройщик, и сейчас ему по полтора рубля за настройку фортепьян платят»²⁷.

Во второй половине XIX в. усовершенствование конструкции фортепиано усложнило жизнь музыкантов-настройщиков, лишенных профессиональной подготовки, и они уже не всегда могли справиться и с настройкой и с ремонтом инструмента. Увеличение количества инструментов и нагрузки на них в образовательных учреждениях заставило учителей-настройщиков сдать свои позиции, и места настройщиков в учебных заведениях перешли к мастерам-ремесленникам, имевшим производственную подготовку и поставившим обслуживание фортепиано в институтах и консерваториях на профессиональную основу. Музыканты-настройщики были вытеснены исключительно в сферу обслуживания на дому, и именно тогда сложилось новое представление, к настоящему времени ставшее стереотипом: настройщик — это музыкант, а музыкант может быть настройщиком.

Теперь от настройщиков ожидали не только хорошего слуха, но и развитого музыкального вкуса. В учебнике психологии для народных учителей и воспитателей 1877 г. автор, соглашаясь с тем, что настройщики, имея тонкий слух, прекрасно настраивают рояли, писал, что они, однако,

²⁵ Фортепианные врачи // Петербургский листок. 1871. 9 дек. (№ 243). С. 3.

²⁶ Глинка М. И. Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями. СПб. 1887. С. 315.

²⁷ Лейкин Н. А. Наши за границей. Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых в Париж и обратно. СПб. 1892. С. 15.

«могут иметь такой недостаток в <своем> интеллектуальном развитии, чтобы восхищаться самой ординарной музыкой»²⁸.

Требование быть музыкантом не могло не отразиться на психологическом состоянии музыкантов-настройщиков, чья музыкально-профессиональная компетенция и самооценка и так, возможно, были невысокими. Остро ощущаемый разрыв между несбывшимися мечтами и реальным положением вещей, давление социальных и житейских обстоятельств заставляли представителей этой группы двигаться по пути люмпенизации. Так появилась третья группа — настройщиков-люмпенов, в которую вошли маргинальные элементы: опустившиеся, спившиеся настройщики, перебивавшиеся случайными заработками, откровенным обкрадыванием клиентов и даже незаконной продажей их инструментов. В скором времени они стали героями фельетонов, сатирических рассказов, сценок и притчей во языцех в среде музыкантов. Но к сожалению, для большинства россиян они представляли лицо профессии.

Работой настройщиков были недовольны даже далекие от музыки клиенты. Так, профессору математики Петербургского университета А. Н. Коркину приходилось самому настраивать свой виртовский рояль, поскольку он считал, что настройщики плохо темперируют строй, — «и был прав в этом отношении», добавляет автор биографического очерка²⁹.

Противоречия между профессиональной самоидентификацией музыканта-настройщика и требованиями, предъявляемыми к их деятельности, теперь заставляли некоторых из них отстаивать право на собственное, индивидуальное видение результатов своей работы, что породило немало этических проблем и курьезных случаев не только в России, но и в Европе.

Наиболее характерным является анекдот о французском композиторе Викторе Массе, который в 1871 г. по совету друзей пригласил настройщика — «славного человека, достойного внимания»³⁰. После ужасно сильного шума, продолжавшегося в течение часа, настройщик наконец закончил работу и явился за деньгами. Массе взял несколько аккордов и тотчас вскричал: «Но они же фальшивят, ужасно фальшивят!» — «Месье, — ответил настройщик, — Шопен любил их такими»³¹. Массе решил, что ответ был достоин платы, но все же вызвал другого настройщика³².

²⁸ Кантеев П. Педагогическая психология для народных учителей, воспитателей и воспитательниц. СПб. 1877. С. 191.

²⁹ Отчет о состоянии и деятельности Императорского С.-Петербургского университета за 1908 год. СПб. 1909. С. 42.

³⁰ Brave homme très digne d'intérêt (франц.).

³¹ Chopin les aimait ainsi (франц.).

³² Halevy L. Notes et souvenirs. 14 ed. 1871–1872. Paris. 1889. P. 258–259.

Примерно в это же время, в 1870–1880-е, в Петербурге настройщик Шульц (возможно, Иван Федорович Шульц) был приглашен настроить рояль одной купчихе. Во время работы настройщик стал уверять владелицу, что «некоторые клавиши рояля нужно заменить», с чем владелица инструмента не соглашалась. Тогда Шульц рассвирепел и стал кричать на хозяйку, обвиняя ее в скупости и «непонимании музыки», в отличие от него, «артиста в душе». Настройщика с помощью дворников выставили из квартиры и отвезли в суд, где и приговорили к аресту за то, что занимается не своим делом: вместо настройки фортепиано «расстраивает нервы хозяевам»³³.

Но в России все равно ощущался серьезный дефицит в специалистах, разбирающихся в настройке и ремонте фортепиано. В конце XIX и начале XX века даже экономисты считали, что недостаток настройщиков был настолько велик, что тормозил развитие потребительского спроса на фортепиано: в 1902 г. на съезде деятелей кустарной промышленности отмечалось, что найти настройщика для рояля в деревне, даже расположенной недалеко от губернского города, трудно. Многие жители уездных городов хотели бы купить инструмент, но их удерживают от этого «поломки по дороге, неаккуратность при перевозке и отсутствие на месте знающих мастеров, которые могли бы исправить инструмент в случае порчи»³⁴. Провинциальные пианисты тоже били тревогу: в письме в редакцию «Русской музыкальной газеты» в 1904 г. один из подписчиков писал, что в провинции, где нет никаких настройщиков или очень плохие, не мешало бы иметь хоть какой-то практический указатель по настройке фортепиано, «без этого музыканту в провинции горе»³⁵.

Между тем параллельно с ростом дефицита хороших настройщиков росло и желание удовлетворить его силами самих музыкантов, а открытое обсуждение этого вопроса все больше стимулировало их заниматься настройкой. Мысль о том, что «всякий человек, имеющий верный слух, может сам настраивать свое фортепиано»³⁶, к началу XX в. уже не оспаривалась. В «Катехизисе фортепианной игры» Г. Риман писал:

...Конструкция фортепиано и не так сложна, чтобы нельзя было ее постигнуть, не будучи мастером, настолько, чтобы самому

³³ Петроградский мировой суд за пятьдесят лет. 1866–1916. Т. 2. Пг. 1916. С. 1453–1454.

³⁴ Ротштейн А. В. Кустарное производство музыкальных инструментов в России и его нужды // Труды Съезда деятелей по кустарной промышленности в С.-Петербурге, 1902 г. СПб. 1902. С. 4.

³⁵ Вопросы читателей // Русская музыкальная газета. 1904. № 13–14. Столб. 364.

³⁶ Бернад М. Искусство настраивать... С. 4.

быть в состоянии производить небольшие починки... специалист музыкант, учитель музыки или пианист должны были бы настолько быть знакомы с устройством инструментов, чтобы в случае надобности обойтись без посторонней помощи. <...> Всякий, кто играет ежедневно... должен по меньшей мере суметь подтянуть сильно расстроившуюся струну, также — вместо лопнувшей струны натянуть новую требуемого номера или вынуть клавиатуру, чтобы извлечь то, что упало в инструмент, удалить накопившуюся грязь... поправить зававшие демпферы, подмазать педаль, если она скрипит, и т. д.³⁷.

Нет ничего удивительного, что в Петербурге — Петрограде — Ленинграде первой четверти XX в. можно было найти немало музыкантов, работавших настройщиками: пианист А. Д. Кузьмин-Первый, отставной артист Императорских театров Г. Х. Зейдель, тапер А. К. Гудревиц. Пианиста и регента П. К. Кудрявцева (после революции — милиционера, затем безработного, из-за смерти своего духовника начавшего злоупотреблять алкоголем) в 1920-х гг. директор Ленинградской филармонии М. Г. Климов пристроил настройщиком роялей в Капеллу, и в 1926 г. он настраивал там четыре рояля для премьеры «Свадебки» Стравинского, в которой одну из партий исполнял Шостакович³⁸.

Возможно, кто-то из этих настройщиков был знаком П. Н. Столпянскому, в 1915 г. написавшему про «известный тип настройщика-старичка, когда-то, может быть, и бывшего хорошим музыкантом, но сбившегося с пути и подпавшего под чары „зеленого змия“ и вместо блестящей карьеры артиста, „властителя дум и сердец“, взявшего ключ для натягивания струн»³⁹. А может, за кем-то из них с интересом наблюдал А. И. Куприн, рассказывавший своей жене о беседах в портерной с пожилым настройщиком, семейным человеком, страстным любителем музыки, втайне пишущим оперу, «которая, он уверен, прославит его как великого композитора»⁴⁰.

Идея о том, что каждый музыкант должен настраивать свое фортепиано, развивалась и в советское время: в 1930-х гг. настройщик украинской

³⁷ Рима́н Г. Катехизис фортепианной игры. 2-е изд. М. 1907. С. 10–11.

³⁸ Мури́н А. А. К истории петербургских Кудряшей: (О предках Елизаветы Петровны Кудрявцевой-Муриной) // Автобус. Петербургский детский исторический журнал. 2005. № 5. С. 2–6.

³⁹ Столпянский П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге (Материалы к истории музыкального быта в России) // Музыкальная летопись. Сб. 2. Пг. 1923. С. 147.

⁴⁰ Купри́на-Иорданская М. К. Годы молодости: воспоминания о А. И. Куприне. М. 1960. С. 104.

филармонии Я. О. Жуковский считал, что нежелание и неумение музыканта самому настроить свой инструмент — «уродливое явление, которое должно быть изжито». Он удивлялся, что Н. А. Римский-Корсаков, оказавшийся на даче с роялем «в строе in-B» не настроил его:

...Ведь смешно было бы думать, чтоб Римский-Корсаков не мог настроить рояль; конечно, мог и настроил бы чище и точнее любого настройщика; но, очевидно, он никогда не пробовал это делать, и потому ему просто не пришло в голову, что лучше самому поднять строй... Такова сила инерции, таков гипноз усвоенных привычек⁴¹.

К счастью, выдающиеся музыканты все же понимали, что каждый должен заниматься своим делом.

Вот уже более трехсот лет музыканты настраивают свои и чужие клавишные инструменты. Браться за ключ и конкурировать с профессиональными настройщиками-производственниками их заставляет желание подработать или играть на хорошо настроенном инструменте или разочарование в своей музыкальной профессии. Старательные и пытливые музыканты-настройщики, идя путем самообразования, несомненно создавали себе хорошую репутацию. Другие привлекали к себе клиентов «новыми» способами настройки, артистизмом и музыкальными способностями, консерваторским образованием или связями в музыкальном мире и поражающей клиентов-немузыкантов настоящей профессиональной игрой на только что настроенном инструменте.

Однако идея о том, что для настройки достаточно только хорошего слуха, не прошла проверку временем и сегодня требует определенной коррекции. Модель и уровень компетенций, присущие деятельности современных настройщиков, ограниченных в силу исторических причин только работой в сфере обслуживания, значительно ниже уровня настройщиков-производственников. Отсутствие производственного, «конвейерного» опыта у непрофессиональных настройщиков снижает скорость их работы, а гуманитарный склад ума, несоответствующий роду деятельности настройщика, приводит к поломкам механизма — вот причины, по которым работа непрофессионалов в концертных залах или учебных учреждениях нежелательна. Кроме того, восприятие настройщика, обслуживающего фортепиано, не как технического специалиста, а как

⁴¹ Жуковский Я. О. Техника настраивания и сохранения фортепиано: Практическое руководство. М. 1933. С. 3.

музыканта (просто работающего в несколько иной сфере музыкальной деятельности) вместо продуктивного диалога «исполнитель — настройщик» часто приводит к ненужным спорам, в результате которых проигравшими часто оказываются инструмент и слушатели.

Поскольку музыканты всегда будут настраивать клавишные инструменты, лучшим путем для упорядочивания их деятельности являются обсуждение и пересмотр компетенций и квалификационных требований к работе настройщика, создание учебно-реставрационных мастерских в музыкальных вузах и выработка государственного образовательного стандарта для настройщиков.

Литература

1. *Бернард М.* Искусство настраивать фортепиано, или Систематическое изложение способа научиться без труда и в самое короткое время, верно и чисто настраивать, с показанием искусства натягивать струны и средств поддерживать инструмент в надлежащем порядке. СПб. 1848. 25 с.
2. Вопросы читателей // Русская музыкальная газета. 1904. № 13–14. Стл. 364.
3. *Глинка М. И.* Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями. СПб.: А. С. Суворин, 1887. 456 с.
4. Городской указатель, или Адресная книга С.-Петербурга на 1850 год. СПб.: Тип. 2-е отд. собств. Е. И. В. канцелярии, 1849. 496 с.
5. *Дробини Ф.* Краткое наставление, как должно поступать при настраивании клавиатурных инструментов, чтобы предохранить их от преждевременной порчи. М.: Универс. тип., 1854. 9 с.
6. *Дробини Ф., Гунке О.* Новейшая фортепианная метода по правилам всех лучших фортепианистов, приспособленная и для самоучащихся, а особенно русских. С двумя наставлениями, одно: каким образом можно настроить флигель и фортепиано там, где нет настройщика, а другое: как содержать инструмент в порядке и, в случае повреждений, легчайшим образом самому делать разные поправки. СПб. 1839. 75 с.
7. *Жуковский Я. О.* Техника настраивания и сохранения фортепиано: Практическое руководство. М.: Гизлегпром, 1933. 47 с.
8. *Каптерев П.* Педагогическая психология для народных учителей, воспитателей и воспитательниц. СПб.: Тип. А. М. Котомина, 1877. 631 с.
9. Книга адресов столицы Москвы, составленная из документов и сведений правительственных и присутственных мест / Сост. Метелеркамп, К. Нистрем. Ч. 3. М.: Тип. С. Селивановского, 1839. 284 с.
10. *Куприна-Иорданская М. К.* Годы молодости: воспоминания о А. И. Куприне. М.: Советский писатель, 1960. 238 с.
11. *Лейкин Н. А.* Наши за границей. Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых в Париж и обратно. СПб.: Тип. С. Н. Худекова, 1892. 472 с.
12. Малютка-пианист // Нива. 1888. № 51. С. 1888.

13. Музыкальный Петербург: XVIII век: Энцикл. слов. Кн.7: Музыкальные инструменты в газетах «Санктпетербургские ведомости» и Sankt-Petersburgische Zeitung, 1728–1780. СПб.: Композитор, 2004. 319 с.
14. Мурин А. А. К истории петербургских Кудряшей: (О предках Елизаветы Петровны Кудрявцевой-Муриной) // Автобус. Петербургский детский исторический журнал. 2005. № 5. С. 2–6.
15. Неделя. 1866. № 2. С. 31.
16. Новоизобретенный механический ключ для настройки фортепиано // Киевские губернские ведомости. 1848. 23 окт. № 43. Ч. неоф. С. 394.
17. Новости Петербурга // Северная пчела. 1839. № 217. С. 866.
18. [Объявление] // Московские ведомости. 1808. № 47. С. 1231.
19. [Объявление] // Петербургский листок. 1872. № 191. С. 4.
20. Отчет о состоянии и деятельности Императорского С.-Петербургского университета за 1908 год. СПб.: Г. Шахт, 1909. 410 с.
21. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование. СПб.: Композитор, 2009. Т. 10. Кн. 1. 573 с.
22. Петроградский мировой суд за пятьдесят лет. 1866–1916. Т. 2. Пг.: Тип. М. Стасюлевича, 1916. [4], 815–1484 с.
23. Поэты «Искры»: В 2 т. / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. И. Ямпольского. Т. 2. Л.: Сов. писатель. ЛО, 1955. 1059 с.
24. Рима́н Г. Катехизис фортепианной игры. 2-е изд. М.: П. Юргенсона, 1907. 101 с.
25. Ротштейн А. В. Кустарное производство музыкальных инструментов в России и его нужды // Труды Съезда деятелей по кустарной промышленности в С.-Петербурге, 1902 г. СПб.: Тип. В. Ф. Киршбаума, 1902. 775 с.
26. Сергеев М. В. Новые материалы о фортепианных мастерах России XVIII — первой половины XIX вв. // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: Сб. статей. СПб.: Б. и., 2001. С. 39–51.
27. Сергеев М. В. Профессия фортепианного мастера в России: цеховой ремесленник как классический тип настройщика фортепиано // OPERA MUSICOLOGICA. 2016. № 2. С. 75–92.
28. Современная библиографическая хроника // Отечественные записки. 1839. № 7. С. 77–79.
29. Сочинения графа В. А. Соллогуба: Т. 1. СПб.: А. Смирдин (сын), 1855. 537 с.
30. Столянский П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге (Материалы к истории музыкального быта в России) // Музыкальная летопись / Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Сб. 2. Пг.: Мысль, 1923. 156 с.
31. Фортепианные врачи // Петербургский листок. 1871. № 243. С. 3.
32. Эме Ф. Руководство для сохранения фортепиано, с указанием средств для исправления их в случае порчи, и подробное наставление для настрояния инструмента, с рисунками. СПб.: Изд. Ф. Стелловского, 1861. 24 с.
33. Armellino G. Manuel simplifié de l'accordeur, ou l'Art d'accorder le piano mis à la portée de tout le monde. 2e éd. Paris. 1834. 66 p.
34. Büttner J., Nachersberg J. H. E. Stimmbuch, oder vielmehr Anweisung, wie jeder Liebhaber sein Clavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten- oder ein Pfeifenwerk, selbst repariren und also auch stimmen könne. Breslau: Gehr, 1801. XVI, 110 s.

35. *Halevy L.* Notes et souvenirs. 1871–1872. 14 ed. Paris: Ed. C. Levis, 1889. 280 p.
36. *Joubert de La Salette, P.-J.* Lettre sur une nouvelle manière d'accorder les forte-pianos, ou plus généralement les instrumens a clavier. Paris: chez Goujon, libraire; de l'imprimerie de J. B. Sajou, 1808. 20 p.

References:

1. *Armellino G.* Manuel simplifié de l'accordeur, ou l'Art d'accorder le piano mis à la portée de tout le monde. 2e éd. Paris. 1834. 66 p.
2. *Bernard M.* Iskusstvo nastraivat' fortepiano ili sistematicheskoe izlozhenie sposoba nau-chitsya bez truda i v samoe korotkoe vremya, verno i chisto nastroiivat, s pokazaniem iskusstva natyagivat struny i sredstv podderzhivat instrument v nadlezhashchem poryadke [How to Tune A Piano, or the Systematic Application of the Method of Learning without Labour and in the Shortest Time, Properly Tune It, Artistically Pull the Strings and Ways to Keep the Instrument in Shape]. SPb. 1848. 25 p.
3. *Büttner J., Nachersberg J. H. E.* Stimmbuch, oder vielmehr Anweisung, wie jeder Liebhaber sein Clavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten- oder ein Pfeifenwerk, selbst repariren und also auch stimmen könne. Breslau: Gehr, 1801. XVI, 110 s.
4. *Drobish F.* Kratkoe nastvlenie, kak dolzhno postupat pri nastraiivanii klaviaturnykh instrumentov, chtoby predokhranit ikh ot prezhdvremennoy porchi [Instructions on How to Act with regard to the Tuning of Keyboard Instruments to Prevent Wear from Time]. M.: Univers. tip., 1854. 9 p.
5. *Drobish F., Gunke O.* Noveyshaya fortepiannaya metoda po pravilam vsekh luchshikh fortepianistov, prisposoblennaya i dlya samouchashchikhsya, a osobenno russkikh. S dvumya nastvleniyami, odno: kakim obrazom mozjno nastroit fligel i fortepiano tam, gde net nastroyshchika, a drugoe: kak sodержat instrument v poryadke, i v sluchae povrezhdeniy, legchayshim obrazom samomu delat raznye popravki [New Method regarding Forte-Piano based on the Rules Set in Place by the Greatest Forte-Pianists, Suitable, as Well, For Those Who Are Self-Taught, Especially Russians. With Two Applications: Firstly, How to Tune a Feligel and Forte-Piano, where a Piano Tuner is not Available, Secondly, How to Keep the Instrument in Shape, and Should Damage Happen, How to Engage in Various Repairment Methods, Alone]. SPb. 1839. 75 p.
6. *Eme F.* Rukovodstvo dlya sokhraneniya fortepiano, s ukazaniem sredstv dlya ispravleniya ikh v sluchae porchi, i podrobnoe nastvlenie dlya nastroiivaniya instrumenta, s risunkami [Managing the Continuity of a Forte-Piano, Including Methods of Correcting Them, and in the Case of Damages, Detailed Methods of Tuning the Instrument, with Illustrations]. SPb.: Izd. F. Stellovskogo, 1861. 24 p.
7. Fortepiannye vrachi [Doctors of the Piano] // Peterburgskiy listok. 1871. № 243. S. 3.
8. *Glinka M. I.* Zapiski Mikhaila Ivanovicha Glinki i perepiska ego s rodnymi i druzyami [Notes by Michael Ivanovich Glinka, and His Letters to Friends and Family and Responses Back]. SPb.: A. S. Suvorin, 1887. 456 p.
9. Gorodskoy ukazatel, ili Adresnaya kniga S.-Peterburga na 1850 god [St.Petersburg Address Book or City Guide for 1850]. SPb.: Tip. 2 otd. sobstv. Ye. I. V. kantselyarii, 1849. 496 p.

10. *Halevy L.* Notes et souvenirs [Notes and Recollections] 1871–1872. 14 ed. Paris: Ed. C. Levis, 1889. 280 p.
11. *Joubert de La Salette, P.-J.* Lettre sur une nouvelle manière d'accorder les forte-pianos, ou plus généralement les instrumens a clavier. Paris: chez Goujon, libraire; de l'imprimerie de J. B. Sajou, 1808. 20 p.
12. *Kapterev P.* Pedagogicheskaya psikhologiya dlya narodnykh uchiteley, vospitateley i vospitatelnits [Pedagogical Psychology for Teachers and Tutors]. SPb., Tip. A. M. Kotomina, 1877. 631 p.
13. Kniga adresov stolitsy Moskvy, sostavlenneya iz dokumentov i svedeniy pravitelstvennykh i prisutstvennykh mest [Book of Addresses of the Capital, Moscow, Comprised from Documents and Reports of Governing and Present Places] / Sost. Metelerkamp, K. Nistrem. Ch. 3. M.: Tip. S. Selivanovskogo, 1839. 284 p.
14. *Kuprina-Iordanskaya M. K.* Gody molodosti: vospominaniya o A. I. Kuprine [Years of Youth: Memoirs about A. I. Kuprin]. M.: Sovetskiy pisatel, 1960. 238 p.
15. *Leykin N. A.* Nashi za granitsej. Yumoristicheskoe opisanie poezdki suprugov Nikolaya Ivanovicha i Glafiry Semenovny Ivanovykh v Parizh i obratno [Our People beyond the Border: Descriptions of Married Couple, Nikolay Ivanovich's and Glafira Semenovna Ivanova's Trip to Paris and Back]. SPb.: Tip. S. N. Khudekova, 1892. 472 p.
16. *Malyutka-pianist* [Infant-Pianist] // Niva. 1888. № 51. P. 1888.
17. *Murin A. A.* K istorii peterburgskikh Kudryashey: (O predkakh Yelizavety Petrovny Kudryavtsevoy-Murinoy) [The History of the Kudryashov Family in St. Petersburg, about the Ancestry of Elizabeta Petrovna Kudryavtseva-Murina] // Avtobus. Peterburgskiy detskiy istoricheskiy zhurnal [Avtobus. A Petersburg children's magazine]. 2005. № 5. P. 2–6.
18. *Muzykalnyy Peterburg: Entsiklopedicheskiy slovar* [Musical Petersburg: Encyclopedia]. SPb.: Kompozitor, 2004. T. 1. Kn. 7. 319 p.
19. *Nedelya* [A Week]. 1866. № 2. P. 31.
20. *Novosti Peterburga* [News of St. Petersburg] // Severnaya pchela. 1839. № 217. S. 866.
21. *Novoizobretennyy mekhanicheskiy klyuch dlya nastroyki fortepiano* [The New Invention of Mechanical Keys for Piano-Tuning] // Kievskie gubernskie vedomosti [Kiev gubernian news]. 1848. 23 okt. (№ 43). Ch. neof. P. 394.
22. [Obyavlenie] [Announcement] // Peterburgskiy listok [Petersburg Leaflet]. 1872. № 191. P. 4.
23. [Obyavlenie] [Announcement] // Moskovskie vedomosti [Moscow Newspapers]. 1808. № 47. P. 1231.
24. *Otchet o sostoyanii i deyatelnosti Imperatorskogo S.-Peterburgskogo universiteta za 1908 god* [Report on the Condition and Status of the Emperor's St. Petersburg University in 1908]. SPb.: G. Shakht, 1909. 410 p.
25. *Petrogradskiy mirovoy sud za pyatdesyat let. 1866–1916* [Civil Court of Petrograd over Fifty Years 1866–1916]. T. 2. Pg.: Tip. M. Stasyulevicha, 1916. 1484 p.
26. *Petrovskaya I. F.* Muzykalnyy Peterburg, 1801–1917: Entsiklopedicheskiy slovar-issledovanie [Musical Petersburg 1801–1917: Research Encyclopedia]. SPb.: Kompozitor, 2009. T. 10. Kn. 1. 573 p.
27. *Poety «Iskry»: V 2 t.* [Poets of "Iskra", in 2 vols.] / Vstup. statya, podgotovka teksta i primch. I. Yampolskogo. T. 2. L.: Sov. pisatel. LO, 1955. 1059 p.
28. *Riman G.* Katekhizis fortepiannoy igry [Catechism of Forte-Piano Play]. 2 izd. M.: P. Yurgensona, 1907. 101 p.

29. *Rotshteyn A. V.* Kustarnoe proizvodstvo muzykalnykh instrumentov v Rossii i ego nuzhdy [Production of Handmade Music Instruments in Russia and Its Needs] // Trudy S'ezda deyatel'ey po kustarnoy promyshlennosti v S.-Peterburge, 1902 g. [The Works of the Convention of the Handmade Production Activists in St. Petersburg, 1902]. SPb.: Tip. V. F. Kirshbauma, 1902. 775 p.
30. *Sergeev M. V.* Novye materialy o fortepiannykh masterakh Rossii XVIII — pervoy poloviny XIX vv. [New Materials regarding Russian Forte-Piano Masters of the 18th Century to the First Half of the 19th] // Voprosy muzykalnogo istochnikovedeniya i bibliografii [Questions of historical sources and bibliography of music]: Sb. statey. SPb.: B.i., 2001.
31. *Sergeev M. V.* Professiya fortepiannogo мастера v Rossii: tsekhovoy remeslennik kak klassicheskiy tip nastroyshchika fortepiano [The Profession of Forte-Piano Master in Russia: Guild Artisans as the Classic Type of Piano-Tuners] // OPERA MUSICOLOGICA. 2016. № 2. P. 75–92.
32. Sochineniya grafa V. A. Solloguba: T. 1 [The Works of Count V. A. Sollogub, Vol. 1]. SPb.: A. Smirdin (syn), 1855. 537 p.
33. Sovremennaya bibliograficheskaya khronika [Contemporary Biographic Chronicles] // Otechestvennye zapiski. 1839. № 7. P. 77–79.
34. *Stolpyanskiy P. N.* Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge: (Materialy k istorii muzykalnogo byta v Rossii) [Music and Music-Making in Old St. Petersburg (Materials Related to the History of Musical Life in Russia)] // Muzykalnaya letopis [Music chronicle] / Pod red. A. N. Rimskogo-Korsakova. Sb. 2. Pg.: Mysl, 1923. 156 p.
35. Voprosy chitateley [Readers' Questions] // Russkaya muzykalnaya gazeta [Russian music newspaper]. 1904. № 13–14. Stl. 364.
36. *Zhukovskiy Ya. O.* Tekhnika nastraivaniya i sokhraneniya fortepiano: (Prakticheskoe rukovodstvo) [The Technique of Tuning and Maintaining of a Piano (Practical Guide)] M.: Gizlegprom, 1933. 47 p.

Сведения об авторах

Булычева, Анна Валентиновна — доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заведующая музыкальной частью театра «Геликон-Опера». В 1993 году окончила теоретико-композиторский факультет Санкт-Петербургской государственной консерватории (класс проф. О. П. Коловского), в 1997 году — аспирантуру (научный руководитель — проф. В. П. Широкова). В 1999 году защитила кандидатскую диссертацию «Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли». В 2001–2003 гг. — завлит Большого театра. В 2004–2009 гг. — старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (отдел музыки). Автор книг «Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко» (М., 2004), «Звуковые образы готики» (М., 2011), «Бородин» (М., 2017). Опубликовала авторские редакции клавира оперы «Князь Игорь» (М., 2012) и партитуры Второй симфонии А. П. Бородина (М., 2015). Переводчик книги Ф. Боссана «Людовик XIV, король-артист» (М., 2002). Автор научных статей и музыкально-критических публикаций в журналах «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», «Старинная музыка», «Большой журнал Большого театра», «Жизнь в усадьбе», *Classica*, *Audiomusic*, газетах «Культура», «Мариинский театр». Музыкальный руководитель постановки оперы М. А. Шарпантье «Актеон» (Учебный театр ГИТИСа — «Геликон-Опера», 2006).

Лаул, Рейн Генрихович — профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения. Окончил теоретико-композиторское отделение Ленинградской консерватории в 1964 году как музыковед (по классу А. Г. Шнитке) и в 1967 году как

Contributors to this issue

Anna Bulycheva is an Associate Professor at the Department of History of Western Music at the Moscow Conservatory and a Manager of Musical Department of the Helicon Opera. In 1993 she graduated from the St Petersburg Conservatory, where she studied under Prof. O. Kolovsky, and continued her postgraduate studies under Prof. V. Shirokova, which she concluded in 1997. In 1999 she earned a PhD degree with the dissertation, *Style and Genre of Jean-Baptiste Lully's Operas*. From 2001 to 2003 she was a Literary Advisor at the Bolshoi Theater. From 2004 to 2009 she was a Senior Researcher at the Music Department of the State Institute of Art Studies. Dr. Bulycheva is the author of *Armide Gardens. French Baroque Music Theatre* (Moscow, 2004), *Musical Images of the Gothic Art* (Moscow, 2011), *Borodin* (Moscow, 2017). She has edited the original versions of the Borodin's opera *Prince Igor* (Moscow, 2012) and his *Second symphony* (Moscow, 2015). Bulycheva translated into Russian *Louis XIV Artiste* by Philippe Beaussant (Moscow, 2002). She is the author of numerous scholarly articles and reviews published in *Muzykalnaya Akademiya*, *Muzykalnaya Zhyzn*, *Starinnaya Muzyka*, and *Bolshoi Zhurnal Bolshogo Teatra* journals, *Zhishn v Usadbye*, *Classica*, and *Audiomusic* magazines and *Kultura*, *Mariinsky Teatr* and other newspapers. In 2006, as music director, she took part in staging of the opera *Acteon* by Marc-Antoine Charpentier (the Helicon Opera — the Russian Academy of Dramatic Art students' theatre).

Rein Laul is a Professor of Music Theory at the St Petersburg Conservatory, and a senior doctor of art. In 1964 he graduated from the Department of Theory and Composition at the St Petersburg Conservatory as a musicologist (under A. G. Schnittke) and in 1967 as a composer (under V. N. Salmanov). In 1972 he defended his PhD dissertation, *A. Schoen-*

композитор (по классу В. Н. Салманова). В 1972 году защитил кандидатскую диссертацию «Стиль и композиторская техника А. Шёнберга, в 1989 году — докторскую диссертацию «Логические функции мотива в процессе формообразования». С 1970 года работает на кафедре теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории, где преподает гармонию и анализ музыкальных произведений. Автор научных трудов, методических пособий. Член Союза композиторов, автор Симфонии (1973), трех фортепианных сонат, скрипичной сонаты, Мессы для смешанного хора и других сочинений.

Приходько, Игорь Михайлович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. И. Глинки. Ученик Р. С. Горовиц и Л. Н. Маргарюса (фортепиано), И. К. Ковача (композиция), Л. Б. Решетникова и И. Л. Золотовицкой (теория музыки). Дипломант национального конкурса пианистов (1985), лауреат национального конкурса камерных ансамблей (1987). В 2007 защитил кандидатскую диссертацию на тему «Элементарный контрапункт в теории строгого стиля». Автор более сорока публикаций. Область научных интересов: теория и методика преподавания полифонии, история и методология теоретического музыкознания, теория музыкальных форм. Организатор международного научно-методического семинара «Музыкально-теоретические системы: проблемы преподавания» (Харьков), Баховских чтений в Харькове, Школы анализа музыки, член оргкомитета Международного научно-методического семинара «Теория и методика преподавания полифонии» (Санкт-Петербург).

Сергеев, Максим Владимирович — фортепианный мастер-настройщик, реставратор клавишных инструментов, струментовед, член Международного музыковед-

berg's style and compositional technique and in 1989 his senior doctoral dissertation, *Logical functions of a motive in formal processes*. Since 1970 Prof. Laul teaches harmony and formal analysis at the Department of Musicology, St Petersburg Conservatory. He has had published many scholarly works and textbooks. Prof. Laul is a member of the Composers' Union and a composer of a Symphony (1973), three piano sonatas, a violin sonata, a Mass for mixed choir and other compositions.

Igor Prykhodko is a professor at the Department of History and Theory of Music at Dnypropetrovsk Academy of Music. Among his teachers were R. Horowitz and L. Margarius (piano), I. Kovach (composition), L. Reshetnikov and I. Zolotovitskaya (theory of music). He received his PhD degree in 2007 with a thesis *Elementary counterpoint in the theory of strict style*. His academic interests include the theory and methodology of counterpoint and fugue, the history and methodology of music theory, and the theory of musical forms. I. Prykhodko is the organiser of an international seminar *Systems of Music Theory: Problems of Teaching* (Kharkov), *Bach Readings* (Kharkov), and *School of Music Analysis*. He is a member of organising committee of the international seminar *Theory and Method of Counterpoint Teaching* (St Petersburg). I. Prykhodko was a diploma-winner at the National Piano Competition (1985) and a prize-winner in the National Chamber Ensembles Competition (1987).

Maxim Sergeev is an organologist, piano tuner and restorer of keyboard instruments, member of the International Musicological Society. He received his first academic degree in 1991

ческого общества (IMS). Закончил ЛГИК им. Н. К. Крупской (1991), там же аспирантуру (1995), кандидат филологических наук (1996). С 1998 г. преподавал на факультете музыки Российского гос. педагогического университета им. А. И. Герцена, разработал курсы лекций «История и экспертиза музыкальных инструментов», «Основы анализа эксплуатационных характеристик фортепиано». Работал настройщиком рояльного цеха фортепианной фабрики «J. Becker» (С.-Петербург), СПбГК и ССМШ им. Н. А. Римского-Корсакова, участвовал в обслуживании международных фортепианных конкурсов и музыкальных фестивалей в России и Финляндии. Реставратор инструментов П. И. Чайковского, Унуо Клами (Финляндия). Преподаватель курсов повышения квалификации для настройщиков фортепиано в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Опубликовал около 40 работ по историческому, теоретическому и прикладному инструментоведению: истории российского музыкально-инструментального производства, экспертизе, атрибуции и реставрации клавишных инструментов, проблемам образования и повышения квалификации фортепианных настройщиков. Работает над докторской диссертацией, посвященной истории российского фортепианостроения XVIII–XX веков.

from the St Petersburg State University of Culture and Arts and received his PhD there in 1996. Since 1998 he teaches at the Music Faculty of the Herzen State Pedagogical University. M. Sergeev developed courses on the history and expertise of musical instruments and the analysis of performance characteristics of piano. M. Sergeev worked as a piano tuner at the J. Becker piano factory (St Petersburg), St Petersburg State Conservatory and Rimsky-Korsakov School of Music; he was employed as piano tuner at various international piano competitions and music festivals in Russia and Finland. M. Sergeev restored Tchaikovsky's grand piano and Uuno Clami's upright piano, as well as the instruments of contemporary musicians. He teaches at training courses for piano tuners in the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University. He has published about 40 articles on historical, theoretical and applied organology; his research interests include the history of Russian musical instruments making; examination, attribution and restoration of keyboard instruments; education and training of piano tuners. He is currently working on a thesis on the history of piano making in Russia in the 18th-20th centuries

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи — не более 0,25 листа (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,3 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы курсив и разрядка; подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются.

Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате MUS (расширение *.mus), набранные в нотном редакторе, или TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF (допускается сжатие LZW) или JPEG (с минимальным сжатием) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

Примечания и ссылки на литературу подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами. Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке.

Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала. Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы. Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должна быть приложена краткая аннотация (до 500 печатных знаков с пробелами) на русском языке и более объемная (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов) на русском и английском языках.

Авторам необходимо представить следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы, контактная информация (адрес электронной почты, почтовый адрес с указанием индекса, телефон), а также краткую биографию (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Краткая биография и контактная информация публикуются в журнале.

Журнал осуществляет рецензирование всех поступающих в редакцию материалов, соответствующих его тематике, с целью их экспертной оценки. Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции журнала в течение 5 лет.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Рецензирование проводится анонимно. Статьи направляются рецензентам без имени автора; рецензии направляются авторам без подписи и указания фамилии, должности и места работы рецензента. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации.

Если рецензия содержит рекомендации по доработке статьи, автору направляются предложения внести необходимые изменения в статью или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же рецензенту.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 1 [35], 2018

Подписано в печать 11.04.2018. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ № 10/11048.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: (8452) 24-86-33
email: 248633a@mail.ru