

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

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская, главный редактор
(канд. иск., доцент СПбГК)
А. В. Денисов, заместитель главного редактора
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. З. Сквирская, заместитель главного
редактора (канд. иск.)
Н. Ю. Афонина (канд. иск., профессор СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Э. В. Махрова (доктор культурологии,
профессор АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
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)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Редакция:

Л. П. Махова, ответственный секретарь
И. Т. Губская, редактор, корректор
О. И. Баранова, редактор английских текстов
(канд. филол. наук)
Ю. Л. Ногарева, верстка
Е. М. Юпалайнен, секретарь

Адрес редакции:

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)
Л. Ботстайн (президент Бард-колледжа,
гл. ред. журнала *Musical Quarterly*)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (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. Редепеннинг (профессор Гейдельбергского
ун-та)
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской
национальной 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 «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

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

*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.*

Содержание

Статьи

Татьяна Шабалина

«О вечный огонь, о источник любви»:
К истории создания кантат И. С. Баха
BWV 34 и 34a **6**

Владимир Горячих

Время в драматургии «Царской невесты»
Н. А. Римского-Корсакова **33**

Ирина Теплова

Нотации Н. А. Римского-Корсакова
народных мелодий с голоса олонечкой
сказительницы И. А. Федосовой **47**

Антон Остапенко

Л. М. Линнеман — норвежский
музыкальный просветитель и собиратель
фольклора середины XIX века **62**

Изабелла Крыловская

Музыкальный театр на Севере
Дальнего Востока России: 1950–1953 **79**

Рецензии

Людмила Ковнацкая. Главные темы:
Бриттен, Шостакович и другие.
Лариса Данько **96**

Сведения об авторах **107**

Информация для авторов **112**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Board:

Natalia Braginskaya, Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Andrew Denisov, Deputy Editor-in-Chief (*Doctor
of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Skvirskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD*)
Nina Afonina (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies,
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History,
Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History,
Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History,
Leading Research Fellow, Russian Institute
of the History of the Arts; Prof., SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb
Conservatory*)
Ella Makhrova (*Doctor of Cultural Studies,
Prof., Academy of Russian Ballet*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies,
Prof., Academy of Russian Ballet, Herzen University*)
Daniil 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, Prof., SPb Conservatory*)

Editors:

Liudmila Makhova, Managing Secretary
Julia Nogareva, Layout
Olga Baranova, Editor of English texts (*PhD*)
Irina Gubskaya, Proofreader
Ekaterina Iupalainen, Secretary

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,
Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology,
Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof.,
SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian
Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Kyuregyan (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Margaret Murata (*Prof., University of California,
Irvine*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences*)
Carol J. Oja (*Prof., Harvard University*)
Dorothea Redepenning (*Prof., Heidelberg
University*)
Ellen Rosand (*Prof. Emeritus, Yale University*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Ada Schnitke (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Sergiy Ship (*Doctor of Art History, Prof., Odessa
National Academy of Music*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory*)
Elena Zinkevych (*Doctor of Art History, Prof.,
Ukrainian National Academy of Music*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion 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.*

Contents

Articles

Tatiana Shabalina

«O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe»:
Towards the Compositional History
of Cantatas by J. S. Bach BWV 34 and 34a **6**

Vladimir Goryachikh

The Concept of Time in the Dramaturgy
of “The Tsar’s Bride”
by N. A. Rimsky-Korsakov **33**

Irina Teplova

Transcriptions by N. A. Rimsky-Korsakov
of Folk Melodies from the Voice
of Olonets Narrator I. A. Fedosova **47**

Anton Ostapenko

Ludvig M. Lindeman: Norwegian
Music Educator and Folklore Collector
of the Middle of the 19th Century **62**

Izabella Krylovskaya

Musical Theatre in the North of the Far East
of Russia: 1950–1953 **79**

Reviews

Liudmila Kovnatskaya. The Main Themes:
Britten, Shostakovich and Others.

Larisa Dan’ko **96**

Contributors to this issue **107**

Directions to contributors **112**

Шабалина, Татьяна Васильевна

ORCID: 0000-0001-6872-1494

SPIN-код: 2273-6412

e-mail: jsb3@yandex.ru

Доктор искусствоведения, доцент, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Tatiana V. Shabalina

ORCID: 0000-0001-6872-1494

SPIN-code: 2273-6412

e-mail: jsb3@yandex.ru

Doctor of Art History, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

2А Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

«О вечный огонь, о источник любви»: К истории создания кантат И. С. Баха BWV 34 и 34а

В статье исследуется проблема соотношения оригинала и пародии в кантатах И. С. Баха «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» BWV 34 и 34а. На основе изучения сохранившихся рукописей (Am. B. 39 и Mus. ms. Bach St 73) — и главным образом исправлений в них — показано, что существующие представления о первоначальной версии в виде венчальной кантаты BWV 34а, переработанной затем в кантату на Пятидесятницу BWV 34, не соответствуют первоисточникам. Предлагается новое видение истории создания сочинений, прослеживается направление пародии, прямо противоположное тому, как рассматривалось прежде. Исследование правок в партиях венчальной кантаты (Mus. ms. Bach St 73) позволяет выявить характерные особенности подобных приемов в творческом процессе композитора. Ставятся также более широкие вопросы понимания закономерностей пародирования им собственных произведений.

Ключевые слова: *И. С. Бах, кантаты, пародия, творческий процесс, рукопись, исправления.*

УДК 78.021.4. ББК 85.314
DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.001

«O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe»: Towards the Compositional History of Cantatas by J. S. Bach BWV 34 and 34a

The problem of correlation between original and its parody in J. S. Bach's cantatas «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» BWV 34 and 34a is researched in this article. Basing on a study of surviving manuscripts (Am. B. 39 and Mus. ms. Bach St 73) — their corrections in particular — it is shown, that the existing knowledge about the wedding cantata BWV 34a as the first version and the Whitsuntide cantata BWV 34 as its parody does not correspond to their primary sources. A new conception of the history of Bach's work on the pieces is suggested, as well as the direction of parody opposite to the generally accepted one is traced. The study of corrections in the parts of the wedding cantata (Mus. ms. Bach St 73) allows to reveal peculiarities of such means in the compositional process of J. S. Bach. Wider problems of understanding of his self-parody are also discussed.

Keywords: *J. S. Bach, cantatas, parody, compositional process, manuscript, corrections.*

Татьяна Шабалина

«О вечный огонь, о источник любви»: К истории создания кантат И. С. Баха BWV 34 и 34a

Как известно, проблемы пародий¹ в творчестве Иоганна Себастьяна Баха — из тех, что волновали исследователей на протяжении всей истории развития баховедения. Каковы были основные направления процесса автопародий? Почему так часто с середины 1720-х годов обращался композитор к таким методам? Был ли причиной тому спад творческой продуктивности или, напротив, стремление к переработке ранее созданного, желание поднять его на новую высоту? Что служило основой в группе произведений с одним и тем же музыкальным материалом, но разными текстами? Как и в связи с чем перерабатывал Бах то или иное сочинение, меняя слова, подчас на далекие или даже противоположные по смыслу? От осуждения, как и оправдания пародий в его творчестве, до совершенной их апологии — такова амплитуда изменения отношения бахо-

¹ Термин «пародия» в настоящей статье употребляется так, как он принят в современном баховедении: это адаптация готового вокального произведения к новому тексту (без какого бы то ни было оттенка сатиры или гиперболизации). Поскольку композиторы того времени, в том числе и Бах, широко пользовались подобным методом пародирования как своих сочинений, так и чужих, под термином «автопародия» понимается пародирование исключительно собственных произведений, хотя термин «пародия» очень часто понимается и в смысле «автопародии» (так же он будет использоваться и в данной статье).

ведов разных поколений к использованию великим мастером методов пародирования своих сочинений².

Неудивительно, что в изучении жизни и деятельности И. С. Баха к данным проблемам всегда было особое внимание. Ведь по сравнению со своими современниками (Георгом Филиппом Телеманом, возможно также Иоганном Фридрихом Фашем, Кристофом Граупнером и др.) Бах обращался к пародированию гораздо чаще. Причем с годами интерес к использованию таких методов у него не только не угасал, а напротив, стремление возвращаться к уже созданным произведениям, «переизложить» их на новом словесном материале скорее возрастало. Достаточно вспомнить, что многие части Рождественской оратории, значительного ряда кантат лейпцигского периода, известных ныне месс Баха, включая мессу *h-moll*, явились именно автопародиями.

Уже в баховедении XIX века немало было сделано в установлении оригинальных сочинений Баха и их адаптаций к новому тексту³. В XX веке поиски в этом направлении усилились, особенно в связи с открытиями 1950-х годов по датировке кантат композитора⁴. Но к настоящему моменту, казалось бы, соотношение всех известных ныне первоначальных версий баховских опусов и их пародий давно уже определено, и исследователи перешли к рассмотрению других вопросов, связанных с данным методом. Однако недавние открытия печатных текстов в Петербурге и заново предпринятое изучение ряда рукописей показали, что некоторые твердо установленные в баховедении «факты» должны быть пересмотрены⁵. Неудивительно, что процесс этот напрямую коснулся и вопроса автопародий.

1

На протяжении длительного времени сочинение на Пятидесятницу «*O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*» («О вечный огонь, о источник любви») BWV 34 являлось одной из немногих кантат композитора, которых

² Сравнительно недавняя статья Ханса-Йоахима Шульце [Schulze 1989] дала впечатляющую картину смены различных точек зрения в истории баховедения на процесс пародий в творчестве композитора.

³ См.: [Mosewius 1844; Hilgenfeldt 1850; Rust 1851–1881; Spitta 1873, 1880].

⁴ Поскольку литература XX века по пародиям И. С. Баха очень обширна, приведем в данном случае лишь основополагающие работы: [Schering 1921; Schering 1939; Smend 1940–1948; Smend 1951; Davis 1962; Gojowy 1965; Neumann 1965; Carrell 1967; Finscher 1969; Brainard 1969; Stiller 1970; Häfner 1987; Schulze 1989, etc.].

⁵ См.: [Schabalina 2008; Schabalina 2009; Шабалина 2010].

не коснулись волны грандиозных открытий, совершенных в конце 1950-х годов. История ее создания и хронологическое соотношение с одноименной венчальной кантатой BWV 34a со времен Филиппа Шпитты никаких сомнений не вызывали. Кантата на Пятидесятницу (Pfungstkantate) BWV 34 единодушно считалась пародией написанной ранее венчальной кантаты (Trauungskantate) BWV 34a. Шпитта связывал датировку Pfungstkantate BWV 34 с 1740 или 1741 годом⁶. Последующие исследования почерка Баха показали, что время происхождения сохранившегося автографа сочинения должно быть более поздним⁷, и ныне оно отнесено к 1746/1747 году⁸. Кантата BWV 34a, созданная к бракосочетанию некой пары, датируется 1725/1726 годом (не позднее середины 1726-го)⁹. Ханс-Йоахим Шульце высказал предположение, что музыка прозвучала уже 27 ноября 1725 года в церкви Св. Николая, на венчании магистра и пастора из Хоэнхайды Андреаса Эрлмана и Катарины Доротеи, дочери Валентина Хартранфта¹⁰.

Но при всех этих незначительных расхождениях в датировках считалось бесспорным, что оригинальной композицией была венчальная кантата и лишь около 20 лет спустя Бах создал на ее основе кантату на первый день Пятидесятницы: в ней первая, третья и пятая части явились пародиями первой, пятой и четвертой частей BWV 34a. В критических комментариях Нового Баховского издания (Ser. I, Bd. 33) на основе анализа структуры сочинений и их различий сделан вывод: «Согласно внутренней очевидности кантата на Пятидесятницу BWV 34 не является первой композицией»¹¹. И далее, после изучения хора «Friede über Israel», его функции в форме кантат и содержания альтерной арии «Wohl euch», резюмируется: «Поэтому не остается никакого сомнения, что венчальная кантата (в противоположность соотношению BWV 120 и 120a) представляет собой оригинал обеих версий»¹².

⁶ См.: [Spitta 1880, 557, 816–817].

⁷ См.: [BC I/1, 334; Dadelsen 1958, 173; Dürr 1976, 115; NBA I/13, 120–121; Dürr 2000, 403].

⁸ См.: [BWV^{2a}, 34; Kobayashi 1988, 55; Schulze 2007, 259–260].

⁹ См.: [BC I/1, 334; BC I/3, 867–868; Dadelsen 1958, 173; Dürr 1976, 86; Dürr 2000, 403–404; Schulze 2007, 260–261]. Есть небольшие расхождения, связанные с тем, что в последнем издании BWV^{2a} кантата датируется временем до середины 1726 года [BWV^{2a}, 35], у Альфреда Дюрра — первой половиной того же года (см. выше), но в Баховском Компендиуме предполагается более конкретная датировка, до середины апреля 1726 года («EZ wahrscheinlich 1726, vor Mitte April» [BC I/3, 867]).

¹⁰ См.: [Schulze 1969, 26]. При этом редактор издания кантаты в Neue Bach-Ausgabe Фридрих Худсон относил ее создание к венчанию наумбургского священника Фридриха Шульце с Иоганной Элизабет Вайс в церкви Св. Фомы 8 ноября 1728 года [NBA I/33, 46].

¹¹ «Der inneren Evidenz nach ist die Pfungstkantate BWV 34 keine Erstfassung» [NBA I/33, 46].

¹² «Es besteht daher kein Zweifel, daß die Trauungskantate (im Gegensatz zu dem Parodieverhältnis BWV 120 und 120a) das Original der beiden Lesarten darstellt» [NBA I/33, 46].

В недавней диссертации Рутгера ван Рандвейка вопрос приоритета BWV 34a и 34 был поставлен заново, и в результате изучения довольно длинной цепи различных факторов исследователь пришел к выводу (который, впрочем, никак не расходится с общепринятой точкой зрения): «По моему мнению, есть веские основания заключить, что BWV 34 — это адаптация BWV 34a»¹³. Характерно, что, рассматривая направление пародии от BWV 34a к BWV 34, суть ее объясняли тем, что Бах как человек и художник, подобно царю Соломону, представил свою «Hohelied» («Песнь песней»), когда преобразовал смысл «вечного огня земной любви в венчальной кантате» в «вечный огонь веры, выраженный в кантате на первый день Пятидесятницы»¹⁴.

Можно сказать, что в баховедении, где многое подвергалось сомнению и пересматривалось, особенно в XX веке, данная кантата была редким исключением. Сведения именно о таком соотношении версий (BWV 34a → 34) переходили из одной книги в другую и до недавнего времени никем не оспаривались.

Обнаруженный в декабре 2007 года печатный буклет на Пятидесятницу и Троицу («Texte | Zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die | Heiligen | Pfingst-Feyertage, | Und das | Fest der H. Dreyfaltigkeit | 1727. || Leipzig, | Gedruckt bey Immanuel Tietzen») резко перевернул представления о времени создания BWV 34¹⁵. Дата на титульном листе тетради и полное совпадение текстов показали, что сочинение было написано и исполнено как минимум на 20 лет ранее, чем считалось. Соответственно стало ясным, что оригинал отделяло от пародии не столь значительное время и обе композиции возникли в пределах одного-двух лет. Но при этом соотношение с венчальной кантатой поначалу не вызвало никаких вопросов, а стало лишь рассматриваться в гораздо более тесной временной последовательности. Оригинальной композицией по-прежнему считалась венчальная кантата BWV 34a (1725/1726), а пародией — кантата на Пятидесятницу BWV 34 (1727). Неслучайно в ряде новейших публикаций, где учтена новая датировка BWV 34, связь ее с Trauungskantate представлена

¹³ «In my view, there are strong reasons to conclude that BWV 34 is an adaptation of BWV 34a» [Randwijck 2008, 80].

¹⁴ «Since the days of King Solomon, many poets and artists have not been compelled to distinguish between two powerful emotions: the one of spiritual joy and the other of earthly passion. Bach, as much an artist (and perhaps as much a man) as Solomon, presented his “Hohelied” when he transformed the sense of eternal fire of earthly love in the wedding cantata, “O ewiges Feuer” (#34a), into the eternal fire of faith expressed in the Whitsuntide cantata of the same title (#34)» [Davis 1962, 92].

¹⁵ См.: [Schabalina 2008, 65–68; Шабалина 2010, 11–16].

как прежде: кантата на Пятидесятницу единодушно признается пародией написанной ранее венчальной кантаты¹⁶.

Однако вновь предпринятое изучение автографа партитуры BWV 34, исполнительских партий BWV 34a и, главным образом, исправлений, содержащихся в них, привело к неожиданным результатам: оказалось, что вопрос соотношения версий «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» должен быть поставлен принципиально иначе.

2

Начнем исследование с партитуры кантаты на Пятидесятницу BWV 34. Хранится автограф в музыкальном отделе Государственной библиотеки Берлина под шифром Am. B. 39. Как указывалось в предшествующей публикации в журнале *Opera musicologica*, водяной знак бумаги рукописи и все признаки почерка Баха ясно говорят о позднем происхождении манускрипта (1746/1747)¹⁷. В целом же он представляет собой чистовую копию (Reinschrift), что неудивительно в связи с новым источником, свидетельствующим об исполнении кантаты в 1727 году¹⁸ (ил. 1, 2).

Однако в частях первой, третьей и пятой содержатся исправления, внесенные Бахом в процессе работы. Ряд их был явно связан с ошибками копирования, когда композитор начинал записывать текст той или иной партии на 4 или 11 тактов ранее, но тут же замечал это и исправлял:

¹⁶ «Unser Werk hat eine Vorlage in einer sogenannten Brautmesse (BWV 34a). Ende 1725 oder im Frühjahr 1726 war auf den Text eines unbekanntes Dichters eine Trauungsmusik (der Bräutigam war vermutlich Geistlicher) entstanden, die sich aufgrund der gewählten Bilder auch auf die Ereignisse zu Pfingsten umformen ließ» [Zedler 2009, 212]. «Skizzen zu dieser Kantate [BWV 34] zeigen ein "Urbild" in Form einer Trauungskantate (BWV 34a), die wohl im Juni 1726 aufgeführt und im darauf folgenden Jahr zu der Pfingstmusik umgestaltet wurde... Bach hat aus der Trauungsmusik drei der fünf nicht-rezitativen Sätze entnommen: die Chöre des ersten Teils und die Arie, mit welcher der nach der Trauung musizierte Teil begann. Weitere Arien/Chöre enthält die Kantate BWV 34 nicht, wodurch sie zu den eher kurzen Werken zählt» [BH 2012, 74]; см. также: [Petzoldt 2009, 176–183; Mellace 2012, 272–273].

¹⁷ См.: [Шабалина 2010, 12–13].

¹⁸ Остается лишь удивляться исследователям, пытавшимся найти в позднем автографе Баха следы пародии, сделанной спустя 20 лет. Так, в статье, опубликованной уже после обнаружения печатного текста 1727 года, автор пишет, что некоторые особенности записи партитуры 1747 года (а именно, переходы текста через тактовую черту) свидетельствуют о процессе пародии с прежде существовавших рукописей венчальной кантаты [Schmierer 2010, 81]. Как подобное могло произойти, если уже в 1727 году кантата исполнялась в Лейпциге и, следовательно, «пародия» к тому моменту должна была быть готова? При этом автор, разумеется, придерживается общепринятой точки зрения на вопрос о соотношении BWV 34a и 34.

Festo Pentecostes. Concerto. a Flauti, Trombe, Tamburi, e Oboe, e Violini, Viola e Contrabbasso

Flauto
Tromba
Tromba
Tamburi
Oboe
Oboe
Violino
Violino
Viola
Contrabbasso

GYMNASIO
REGIO ACHIMI
LEGAT. ABILLI
STRISS. PRINCIPI
AMALIA

Ил. 1. И. С. Бах. Кантата BWV 34. Автограф партитуры. Государственная библиотека Берлина. Шифр Am. B. 39. Первая страница

Fig. 1. J. S. Bach. Cantata BWV 34. The autograph score. Staatsbibliothek zu Berlin. Shelfmark Am. B. 39. First page



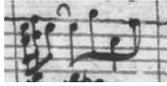
Ил. 2. И. С. Бах. Кантата BWV 34. Автограф партитуры.

Государственная библиотека Берлина. Шифр Am. B. 39. Вторая страница

Fig. 2. J. S. Bach. Cantata BWV 34. The autograph score. Staatsbibliothek zu Berlin. Shelfmark Am. B. 39. Second page

см., к примеру, ч. 1, т. 45–47 партий гобоев 1 и 2; т. 82–83 партии баса¹⁹. Другая же часть корректур свидетельствует, что в процессе копирования Бах вносил редакционные изменения в первоначально записанный текст. Приведем наиболее характерные из них²⁰.

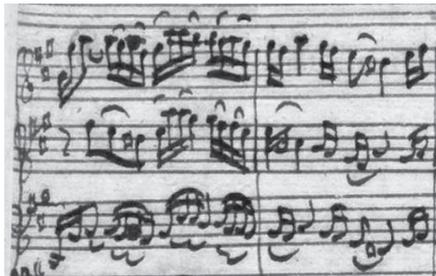
Часть 1. Такт 6. Виола. Первая и вторая ноты очень наглядно исправлены с *fis*¹ *g*¹ на *d*¹ *e*¹:



BWV 34 (Am. В. 39), партия виолы, т. 6

В первоначальном варианте возникали параллельные октавы с партией первой скрипки. Однако существенно, что в той же партии BWV 34a присутствует окончательный текст, после исправления («post correcturam», как принято называть подобные слои источника в текстологии). Естественно возникает вопрос: если BWV 34a предшествовала BWV 34, то зачем было Баху (да еще в новой партитуре!) сначала записывать менее удачный вариант, а затем менять его на тот, который уже изначально был в венчальной кантате?

Часть 3. Такт 6. Флейта-траверсо 1, скрипка 1. В обоих голосах идентичным образом исправлена головка шестой ноты (с *gis*² на *a*² и *gis*¹ на *a*¹):



BWV 34 (Am. В. 39), партии флейт-траверсо 1 и 2, скрипки 1, т. 6–7

Явно, что перед нами — следы более ранней версии сочинения, в которой данная тема вполне могла быть записана так, как мы видим ее до исправления. Однако в первоначальном тексте появлялись параллельные квинты с партией виолы. Хотя средняя из них оказывалась уменьшенной (*his-fis*¹), по-видимому, Бах решил избежать этого оборота, внося измене-

¹⁹ Контекст появления таких исправлений — окончание одной нотной системы и переход на следующую, переворот страниц и прочее — типичен для копируемого процесса [Шабалина 1999, 50–58, 121].

²⁰ Подробнее обо всех копируемых и редакционных исправлениях в этой рукописи см.: [Schabalina 2010, 96–101].

ния в указанные партии. Но в BWV 34a сразу же записан окончательный вариант данной темы и без каких бы то ни было правок. Вероятно, приведенный пример еще раз может вызвать сомнения по поводу соотношения BWV 34a → BWV 34.

Часть 3. Такт 16. Флейта-траверсо 1. В этом такте присутствует исправление, аналогичное тому, которое мы только что наблюдали в такте 6. Головка шестой ноты была записана вначале как *gis*², а затем к ней подрисована добавочная линейка, превратившая ее в *a*² (что по высоте головки ноты и местоположению линейки достаточно заметно). Думается, данное исправление с учетом корректур в обеих партиях в такте 6 еще раз показывает, что в первоисточнике, с которого копировал Бах, значился иной вариант. Опять-таки в соответствующей партии BWV 34a мы видим окончательный текст, без исправлений.

Так, помимо копировальных правок, часть корректур в автографе кантаты Баха на Пятидесятницу демонстрирует улучшение деталей музыкального текста, введенное в него в процессе работы. Как известно, это было характерной чертой творческого процесса композитора при переписывании сочинения²¹. Но удивительно, что в сравнении BWV 34 с BWV 34a не первоначальный слой «ante correcturam» (как следовало бы ожидать, если венчальная кантата предшествовала BWV 34), а окончательный — «post correcturam» — соответствует варианту BWV 34a. Если же представить себе, что венчальная кантата BWV 34a послужила оригиналом для кантаты на Пятидесятницу, то объяснить появление отмеченных выше исправлений в Am. В. 39 в контексте сегодняшних знаний о методах работы Баха оказывается довольно затруднительным.

3

К счастью, во многом разъясняют описанную ситуацию партии венчальной кантаты BWV 34a. Они хранятся в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. Bach St 73. К сожалению, до нас дошли не все рукописи сочинения — имеются лишь вокальные партии, а также партии первой скрипки, виолы и континуо. Изготовлены, как и многие другие голоса лейпцигских кантат Баха, несколькими копиистами. Однако исправления, содержащиеся в них, весьма наглядны и выразительны.

²¹ Даже при изготовлении каллиграфической чистовой копии Бах редко записывал то или иное произведение, не внося в него изменений [Шабалина 1999, 68–81, 121–122].

Handwritten musical score for the Tenor part of J.S. Bach's Cantata BWV 34a. The page is numbered "25" at the top left and "73" in a box at the top right. The word "Tenore" is written at the top center. The score consists of ten staves of music with German lyrics written below. A red circular stamp is visible at the bottom center of the page.

Ил. 3. И. С. Бах. Кантата BWV 34а. Рукопись партии тенора; выполнена И. Г. Бахом и К. Г. Майснером. Государственная библиотека Берлина. Шифр Mus. ms. Bach St 73. Первая страница

Fig. 3. J. S. Bach. Cantata BWV 34a. The tenor part; in the hands of J. H. Bach and C. G. Meißner. Staatsbibliothek zu Berlin. Shelfmark Mus. ms. Bach St 73. First page

Дадим анализ тех исправлений, что имеют непосредственное отношение к рассматриваемой проблеме²².

Часть 1. Такт 67. Тенор. Первоначально шесть восьмых были записаны с одним ребром, а затем вертикальными чертами разделены на три группы по две восьмых. На данный оборот в BWV 34a приходится три слога: «-weyh-ten Al-» в строке «entzünde der Herzen geweyhten Altar»:



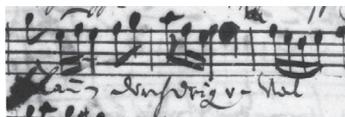
BWV 34a (St 73), т. 67

В BWV 34 на этот же такт в партии тенора попадает всего лишь один слог «wey-» в строке «entzünde die Herzen und weyhe sie ein» и, соответственно, все шесть восьмых записаны с одним ребром:



BWV 34 (Am. V. 39), т. 67

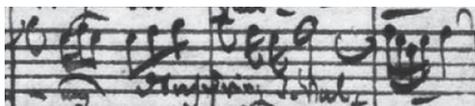
Часть 1. Такты 112–113. Альт. В такте 112-м четвертая нота сначала была записана как восьмая, объединенная ребром с двумя предшествующими шестнадцатыми, но затем ребро стерто и нота исправлена на четверть. Далее, в такте 113-м первая восьмая сначала была записана с отдельным флажком, четвертая нота — как половинная и от нее связующая лига к следующему такту. Затем первая восьмая была соединена ребром с двумя шестнадцатыми, половинная нота исправлена на четверть, зачеркнута связующая лига и вписана еще одна четверть после первой группы нот:



BWV 34a (St 73), т. 112–114

Если же сравнить эти такты с соответствующим текстом в BWV 34, то можно заметить, что в первоначальном слое записи BWV 34a оказался именно тот вариант, который мы видим в BWV 34:

²² К сожалению, ни одно из тех исправлений, которые показаны далее, не было отмечено в соответствующем томе Neue Bach-Ausgabe [NBA I/33, 37–53].

BWV 34 (Am. B. 39),
т. 112–114

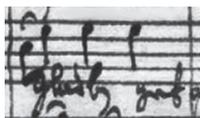
Из-за изменения распределения слогов в новой версии (BWV 34a) Баху, видимо, пришлось переработать ритмическую запись данных тактов, и рукопись St 73 сохранила для нас следы этого процесса.

Часть 1. Такт 127. Альт. Вначале первые две восьмые были записаны с одним ребром, но затем оно очень заметно (с утолщениями, дабы «скрыть» первоначальную вязку) исправлено на отдельные флажки:



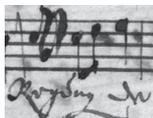
BWV 34a (St 73), т. 127

На данные восьмые в BWV 34a попадают два слога «Re-gun-» в тексте «edelsten Regungen». В этом же такте кантаты BWV 34 восьмые соответствуют слогу «Glau-» во фрагменте «die Seelen im Glauben», и естественно, что они записаны с одним ребром:



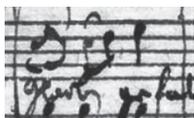
BWV 34 (Am. B. 39), т. 127

Часть 1. Такт 128. Тенор. В данном случае мы видим исправление, подобное тому, какое наблюдали выше в партии альты в т. 127 (два слога «Re-gun-» потребовали разделения вязки и написания двух восьмых с отдельными флажками):



BWV 34a (St 73), т. 128

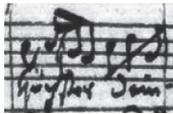
В BWV 34 на восьмые в первой доле такта приходится слог «Glau-»:



BWV 34 (Am. B. 39), т. 128

Напрашивается объяснение, что исправление в BWV 34a и на этот раз было связано с изменением текста «Glaui-» на «Re-gun-».

Часть 1. Такт 133. Сопрано. В данном такте четвертая нота первоначально была записана под одним ребром с предшествующими шестнадцатыми, но тут же исправлена на отдельно стоящую восьмую со своим флажком. Судя по всему, исправление опять было вызвано переработкой текста: в BWV 34a на первую половину такта попадают слоги «-ei-nig-te», в то время как в BWV 34 на те же ноты приходится слово «Höchster», требующее соответствующего объединения со второй по четвертую ноты:



BWV 34 (Am. B. 39), т. 133



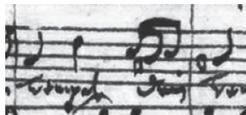
BWV 34a (St 73), т. 133

Часть 1. Такт 134. Сопрано. Последние три ноты в такте (в партии он оказался на двух разных системах) сначала были записаны с одним ребром, но затем вертикальной чертой разделены на две шестнадцатые и восьмую, к которой добавлен флажок:



BWV 34a (St 73), т. 134–135

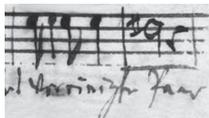
Характерно, что в BWV 34 на эти же ноты приходится один слог «dein» (в тексте «dein Tempel zu sein»):



BWV 34 (Am. B. 39), т. 134–135

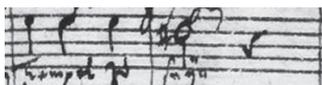
В BWV 34a, однако, на последнюю долю такта попадают два слога: «-nig-te» (во фрагменте «vereinigte Paar»).

Часть 1. Такт 135. Альт. Судя по ненормативно записанным флажкам восьмых и явно добавленной позже второй ноте (головка ее заметно мельче остальных нот, и штиль находится слева, в то время как головки первоначально записанных трех нот имеют равное расстояние между собой и штили расположены справа), сначала в данном такте значились три четверти:



BWV 34a (St 73), т. 135–136

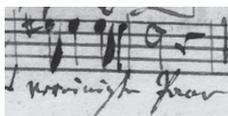
Именно этот вариант мы и видим в кантате BWV 34:



BWV 34 (Am. B. 39), т. 135–136

Очевидно, изменение слов «Tem-pel zu» («dein Tempel zu sein» в тексте BWV 34) на «ver-ei-nig-te» («auf dieses vereingte Paar» в BWV 34a) потребовало переработки ритма повторяющихся нот *fis*¹ в данном такте.

Часть 1. Такт 135. Тенор. Идентичное исправление присутствует в этом же такте и в партии тенора. Здесь, правда, вместо второй добавлена четвертая нота в такте (она оказалась едва «втиснута» между предпоследней нотой т. 135 и тактовой чертой):



BWV 34a (St 73), т. 135–136

В BWV 34 в соответствующей партии, как и в предыдущем примере, записаны четверти:



BWV 34 (Am. B. 39), т. 135–136

Причина изменения ритма, видимо, та же, что и в партии альта. Оба голоса параллельно в терцию в обеих версиях скандируют одни и те же слоги:



BWV 34, т. 135–136 (альт и тенор)



BWV 34a, т. 135–136 (альт и тенор)

Повторение исправления в данном такте в двух разных партиях BWV 34a, безусловно, неслучайно.

Часть 1. Такты 140–141. Тенор. Здесь мы видим первоначально записанные и затем стертые связующие лиги между нотами *fis*¹:

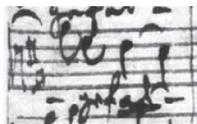


BWV 34a (St 73), т. 139–141

Опять-таки характерно, что в BWV 34 находим следующий вариант в данных тактах:



BWV 34 (Am. B. 39), т. 139–141



Очевидно, что изменение текста «Glauben gefallen» на «Regungen fallen» привело и к другому варианту ритма в партии тенора. Вероятно, вторая лига в т. 140 в BWV 34a была записана по ошибке или как попытка исправить допущенную оплошность, но исправление третьей лиги, безусловно, неслучайно и еще раз свидетельствует о том, что партии венчальной кантаты готовились с рукописей BWV 34 (или тех, что соответствовали первоначальной версии сочинения).

Примечательно, что текст обеих кантат в данной части очень сходен. Неизвестный либреттист, создавший пародию, мастерски изменил лишь отдельные строки, оставив единым смысл о «вечном огне» как «источнике любви»:

BWV 34:

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,
Entzünde die Herzen und weyhe sie ein.
Laß himmlische Flammen durchdringen
und wallen,
Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein,
Ach, laß dir die Seelen im Glauben gefallen!

BWV 34a:

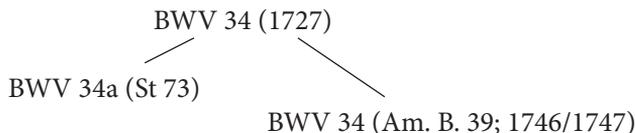
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,
Entzünde der Herzen geweyhten Altar.
Laß himmlische Flammen durchdringen
und wallen,
Ach laß doch auf dieses vereinigte Paar
Die Funken der edelsten Regungen fallen.

И характерно, что показанные выше исправления в партиях венчальной кантаты встречаются именно в тех фрагментах, где мы видим изменения текста: «dein Tempel zu sein» → «vereinigte Paar», «im Glauben gefallen» → «Regungen fallen», «und weyhe sie ein» → «geweyhten Altar».

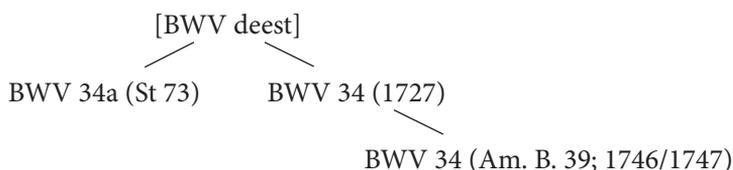
На основе выявленных особенностей можно с достаточной уверенностью сделать вывод, что сложившиеся представления о соотношении

BWV 34a и BWV 34 не верны и что кантата на Пятидесятницу BWV 34 не являлась пародией написанной ранее венчальной кантаты BWV 34a. Если же учесть, помимо исправлений в партиях St 73, еще и корректуры в автографе Am. В. 39, приведенные выше, то соотношение Trauungskantate и Pfingstkantate оказывается принципиально иным, чем до этого считалось.

Возможно высказать теперь следующие предположения о последовательности версий. Одно из них отразим в стемме:



Конечно, для выявленных исправлений можно найти и другое объяснение: не исключено, что существовала еще одна (утраченная) кантата на данном музыкальном материале, созданная до кантаты на Пятидесятницу 1727 года (которую можно обозначить как [BWV deest]), и что она была общим первоисточником для BWV 34a и 34²³:



Судя по всему, для некоторых частей BWV 34a (по крайней мере для первой) Бах не записывал новую партитуру, и копиисты готовили партии венчальной кантаты непосредственно с голосов (или партитуры) предыдущей версии, руководствуясь указаниями мастера. И хотя сам он принимал участие в этой работе и его рука просматривается в некоторых

²³ Заметим, что вокальные партии BWV 34a St 73 содержат и другие исправления, в которых первоначальный слой записи не соответствует сохранившейся версии BWV 34 (см., например, ч. 1, сопрано: т. 58, 106, 140; тенор: т. 101, 127; бас: т. 125, 140). Однако не исключено, что кантата на Пятидесятницу 1727 года имела другую просодию слов в данных тактах, либо подобные варианты могли восходить к утраченной кантате [BWV deest]. Особенно показательны правки на слове «Herzen», которые дважды сделаны аналогичным образом в разных партиях: в т. 58 партии сопрано и в т. 101 тенора. В конце концов, в некоторых из перечисленных тактов копиисты могли допустить ошибки по невнимательности (как, например, очевидная ошибка с зачеркнутым фрагментом партии сопрано в хоре «Friede über Israel»).

фрагментах вокальных партий (см. далее), данные части достаточно самостоятельны были выполнены копиистами²⁴.

4

Конечно, в этом свете ситуация с датировкой имеющихся источников выглядит довольно озадачивающей. Позднее происхождение автографа BWV 34 Am. В. 39 едва ли может вызвать сомнения, и остается лишь сожалеть об утрате партитуры и партий 1727 года²⁵. Однако даже новые сведения о несомненном существовании когда-то более ранних рукописей BWV 34 не решают сложившуюся проблему хронологического соотношения ее с венчальной кантатой. Ведь в соответствии с современными данными, происхождение исполнительских партий BWV 34а относят к 1725/1726 году, не позднее середины 1726-го²⁶. Основанием служит так называемая дипломатическая очевидность: водяной знак бумаги рукописей, почерки копиистов, принимавших участие в подготовке рассматриваемых партий. Действительно, данный водяной знак (Weiss: 30) в нескольких разновидностях встречается в манускриптах партитур и партий BWV 13, 16, 28, 32, 39, 43, 57, 72, 110, 151, 193, 194, а также ряде рукописей кантат Иоганна Людвига Баха и других источников²⁷. Большинство их датируется 1726 годом, некоторые — декабрем 1725-го. Но есть среди них и те, которые относят к 1727 году, — например, частично сохранившиеся исполнительские партии кантаты BWV 193 (St 62), подготовленные к перевыборам городского магистрата 25 августа 1727 года. Следовательно, в этом году данная бумага еще была в употреблении у Баха и его копиистов, и голоса отдельных баховских кантат могли записываться на ней даже в конце августа 1727 года.

Что же касается почерков, представленных в партиях венчальной кантаты BWV 34а, то в подготовке рукописей принимало участие несколько копиистов: Вильгельм Фридеман Бах, Кристиан Готлоб Майснер, Иоганн Генрих Бах (племянник композитора, в то время ученик Томасшутле), не-

²⁴ Но, безусловно, приемы адаптации музыки к новому тексту исходили от И. С. Баха. О роли копиистов и их участии в процессе пародирования баховских сочинений см.: [Shabalina 2016].

²⁵ В приведенном выше исследовании мы вынуждены были сравнивать исправления в BWV 34а с соответствующими фрагментами более поздней баховской партитуры, подготовленной для повторного исполнения BWV 34 в 1746/1747 году. Но очевидно, что все показанные варианты перешли в Am. В. 39 из источников кантаты 1727 года.

²⁶ См. литературу, приведенную в сноске 9.

²⁷ См.: [NBA IX/1, 41–43].

известный переписчик (значится в баховедении как Anonymus Id), а также сам Иоганн Себастьян. Участие Вильгельма Фридемана было не столь значительным, чтобы по его письму можно было сделать какие-то определенные выводы относительно датировки (его почерк присутствует только в начальных 27 тактах седьмой части партии баса). Рука И. С. Баха встречается в записи словесного текста партий сопрано (часть 7: т. 31–65), альты (часть 3, часть 4: т. 1–2), тенора (часть 1: с т. 131 до конца; часть 3) и в нотном тексте 7-й части партии баса (с т. 28 до конца)²⁸. Однако для датировки рукописи (до середины апреля 1726-го или позже) в этих фрагментах явно недостаточно материала. Доля работы копииста Anonymus Id, как и В. Ф. Баха, была невелика. Наиболее же полно представлены в этих партиях почерки двух главных баховских переписчиков тех лет — Кристиана Готлоба Майснера и Иоганна Генриха Баха.

В почерке Майснера в партиях BWV 34a можно заметить поздние формы ключа «С» (Krause- и Hakenform), знака размера **C**, четвертных и восьмых пауз, бекаров, флажков восьмых нот и в целом общие признаки, близкие почерку И. С. Баха²⁹. Как установлено, наиболее точная имитация общих и частных признаков письма композитора наблюдается в копиях Майснера после 1726 года³⁰. Если же сравнить приведенные выше особенности с теми, которые обнаруживают другие рукописи этого копииста, наиболее вероятно относимые к 1727 году — партии BWV 225 (St 122), 232^{III} (St 117), 129 (Thom 129), партитура BWV 173 (P 74), — то принципиальных различий, на наш взгляд, не обнаруживается.

В почерке Иоганна Генриха Баха, с одной стороны, налицо достаточно поздние черты его нотного письма: ключ «С», характерный для периода 1726–1727 годов, местоположение штилей, направленных вниз, формы головок половинных нот. С другой стороны, в написании отдельных букв встречаются варианты, которые считаются признаками его раннего почерка. Например, буква «R» в слове «Recit.» обнаруживает раннюю конфигурацию, в виде зеркально перевернутой «S». Буква «A» в написании слова «Aria» встречается то в ранней, то в поздней разновидности. Однако по поводу этих признаков почерка Генриха Баха Альфред Дюрр указывал, что изменения в письме копииста в данный период не были прямолинейными и скачкообразность в начертании им различных элементов нотного и вербального текста, особенно в кантатах третьего ежегодника, вряд ли может дать бесспорные критерии для установления твердой хронологии

²⁸ См.: [NBA IX/3, 191].

²⁹ Воспроизведение элементов почерка Майснера см. в более ранней публикации автора настоящей статьи [Шабалина 2010, 23].

³⁰ См.: [Dürr 1976, 28, 30].

его рукописей³¹. Видимо, почерк Иоганна Генриха Баха в свете недавних открытий требует нового исследования (в статьях 2008 и 2010 годов уже было показано, что прежняя датировка BWV 129, основанная главным образом на особенностях письма И. Г. Баха, не соответствует вновь открытому источнику текстов 1727 года³²). Не исключено, что в рассматриваемый период почерк Генриха претерпел изменения, которые еще не были систематизированы и в должной степени изучены. Возможно, это — задача дальнейших изысканий.

Думается, что исправления, обнаруженные в автографе Am. В. 39 и партиях St 73, являются гораздо более веским показателем хронологической последовательности BWV 34 и 34a и, вероятно, датировки BWV 34a. Любопытно, что какие бы аргументы ни приводились в вопросе о приоритете версий «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe», исправления в их оригинальных рукописях никогда (!) ранее не привлекались к таким исследованиям. Недавняя диссертация Рандвейка особенно наглядна: автор тщательнейшим образом изучает многие аспекты соотношения данных кантат (их тексты, музыкальную форму, связь музыки и слова, декламацию, различия в деталях голосоведения, количество тактов в арии «Wohl euch» и прочее), но только не исправления, содержащиеся в манускриптах! Однако именно они, как оказывается, являются решающими в выяснении истории создания произведений.

Бесспорным доводом в рассмотрении соотношения BWV 34 и 34a был тот факт, что венчальная кантата — сочинение «по случаю». Заказчики были заинтересованы получить оригинальную композицию, и с самого начала слова должны были идеально соответствовать музыке и, конечно, событию, по которому произведение исполнялось. Сочинения для регулярной церковной службы, как более «нейтральные» по отношению к текстам, могли быть легче переделаны методом пародии со светских или заказанных пьес³³. И использование прежде исполнявшейся музыки не было столь нежелательным для композитора при создании репертуара регулярного богослужения. Это — основная схема процесса пародий в творчестве И. С. Баха, по крайней мере, в том виде, как она сложилась в наших представлениях. И направление пародии BWV 34a → 34 (сочинение по заказу → произведение для регулярной церковной службы) соответствовало такой схеме идеально.

³¹ См.: [Dürr 1976, 34].

³² См.: [Schabalina 2008, 74–77; Шабалина 2010, 24–26].

³³ Примеры того, сколько светской музыки перенес Бах в такие сочинения, как Рождественская оратория, говорят сами за себя, см.: [Друскин 1982, 233–234; Сапонов 2009, 104–118].

Однако, судя по выявленным особенностям сохранившихся источников, кантата «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» могла быть с самого начала создана как духовное произведение на первый день Пятидесятницы, а затем переработана в венчальную кантату. И в таком случае «вечный огонь веры» мог быть отправной идеей Баха в этом сочинении. Бег шестнадцатых у струнных, живописующий языки быстро меняющегося и трещащего пламени в первом хоре обеих кантат, и на этом фоне длинные выдержанные ноты в вокальных партиях на слове «ewiges» — это ли не прекрасная иллюстрация того, что музыка данной части идеально подходит как для «вечного огня веры», так и «вечного огня земной любви»?³⁴

Что же касается создания венчальных кантат из уже готовых сочинений для церковной службы, то это не было исключением в творческой практике композитора. Так, в венчальной кантате «Gott ist unsre Zuversicht» BWV 197, исполнявшейся в 1736 или 1737 году, части 6-я и 8-я явились соответственно пародиями частей 4-й и 6-й «Ehre sei Gott in der Höhe» BWV 197a, написанной на первый день Рождества 1728 года. Венчальная кантата «Herr Gott, Beherrscher aller Dinge» BWV 120a, при всех сложностях ее соотношения с кантатами BWV 120 (в честь перевыборов лейпцигского магистрата) и BWV 120b (к празднованию 200-летия Аугсбургского исповедания), тоже была создана, судя по всему, методом автопародии. Пример «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» может дополнить количество таких примеров и показать, что это было, вероятно, столь же естественным для Баха методом, как и пародии светских сочинений в духовные. История же создания и переработки произведения в свете обнаружения новых источников и исследования ранее известных предстает теперь иначе и во многом должна быть осмыслена заново.

Воистину, пути развития баховедения неисповедимы, и кто знает, какие открытия ожидают нас в дальнейшем!...

Автор благодарит сотрудников музыкального отдела Государственной библиотеки Берлина и его директора, доктора Мартину Ребман за предоставленную возможность изучать оригинальные источники кантат BWV 34 и BWV 34a; все фрагменты рукописей воспроизведены в настоящей статье с разрешения библиотеки.

³⁴ Кстати вспомнить здесь тот вывод, к которому пришли в результате долгого изучения пародий: музыка Баха демонстрирует «избыточность» по отношению к слову, множественность возможностей, что делает ее способной соответствовать разным и даже противоположным текстам. «Музыкальное величие произведений Баха — в предрасположенности их к пародии» [Finscher 1969, 105]; см. также: [Schulze 1989, 11].

Литература

- Друскин 1982 — *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
- Друскин 1987 — *Друскин М. С.* Из истории зарубежного баховедения // *Друскин М. С.* Очерки, статьи, заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 120–150.
- Сапонов 2009 — *Сапонов М. А.* Шедевры Баха по-русски: Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика — XXI, 2009. 284 с.
- Шабалина 1999 — *Шабалина Т.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 440 с.
- Шабалина 2010 — *Шабалина Т.* Открытия в Петербурге: Новые факты творческой биографии И. С. Баха // *Opera musicologica*. 2010. № 3 (5). С. 4–48.
- BC I/1 — *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / Hrsg. von H.-J. Schulze und C. Wolff.* Leipzig; Dresden: Peters, 1985. Bd. I. Vokalwerke, Teil 1. 419 S.
- BC I/3 — *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / Hrsg. von H.-J. Schulze und C. Wolff.* Leipzig: Peters, 1988. Bd. I. Vokalwerke, Teil 3. S. 821–1144.
- BH 2012 — *Das Bach-Handbuch. Bd. 1: Bachs Kantaten / Hrsg. von R. Emans und S. Hiemke.* Laaber: Laaber-Verlag, 2012. Teilband 2. 534 S.
- BWV^{2a} — *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV^{2a}) nach der von W. Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998. 490 S.
- Brainard 1969 — *Brainard P.* Bach's Parody Procedure and St. Matthew Passion // *Journal of the American Musicological Society*. 1969. 22. P. 241–260.
- Carrell 1967 — *Carrell N.* Bach the Borrower. London: Allen & Unwin, 1967. 396 p.
- Dadelsen 1958 — *Dadelsen G., von.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs // *Tübinger Bach-Studien. Heft 4/5.* Trossingen: Hohner, 1958. 176 S.
- Davis 1962 — *Davis R. C.* Self Parody among the Cantatas of Johann Sebastian Bach. Boston University Graduate School, PhD. University Microfilms. Inc. Ann Arbor, Michigan, 1962. Vol. 1, 2. 552 p.
- Dürr 1976 — *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 1976. 173 S.
- Dürr 2000 — *Dürr A.* Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. 8. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2000. 1038 S.
- Finscher 1969 — *Finscher L.* Zum Parodieproblem bei Bach // *Bach-Interpretationen / Hrsg. von M. Geck.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. S. 94–105.
- Gojowy 1965 — *Gojowy D.* Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion // *Bach-Jahrbuch 1965.* S. 86–134.
- Häfner 1987 — *Häfner K.* Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach: Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke. Laaber: Laaber-Verlag, 1987. 627 S.
- Hilgenfeldt 1850 — *Hilgenfeldt C. L.* Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1850. 182 S.
- Kobayashi 1988 — *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // *Bach-Jahrbuch 1988.* S. 7–72.

- Mellace 2012 — *Mellace R.* Johann Sebastian Bach: le cantate / Prefazione di C. Wolff. Palermo: L'Epos, 2012. 779 S.
- Mosewius 1844 — *Mosewius J. T.* Seb. Bach's Choral-Gesänge und Kantaten // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1844. 46. Sp. 106–109, 121–123, 377–384, 393–404, 417–424, 465–475, 593–597, 609–614, 625–632.
- NBA I/13 — Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe) / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. Kassel: Bärenreiter, 1960. Ser. I. Bd. 13: Kantaten zum 1. Pfingsttag. Kritischer Bericht von D. Kilian. 123 S.
- NBA I/33 — Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe) / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. Kassel: Bärenreiter, 1958. Ser. I. Bd. 33: Trauungskantaten. Kritischer Bericht von F. Hudson. 152 S.
- NBA IX/1 — Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften / Hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi // Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Leipzig; Kassel: VEB Deutscher Verlag für Musik; Bärenreiter, 1985. Ser. IX, Bd. 1. Textband. 143 S.
- NBA IX/3 — Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation / Hrsg. von Y. Kobayashi und K. Beisswenger // Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2007. Ser. IX, Bd. 3. Textband. 243 S.
- Neumann 1965 — *Neumann W.* Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens // Bach-Jahrbuch 1965. S. 63–85.
- Petzoldt 2009 — *Petzoldt M.* Theologie und Spiritualität in Bachs Pfingstkantaten: Das Beispiel der Kantate BWV 34 // Musik & Kirche. 2009. 3. S. 176–183.
- Randwijck 2008 — *Randwijck R. J. C., van.* Music in Context: Four Case Studies. Diss. Utrecht University. Den Haag, 2008. 244 p.
- Rust 1851–1881 — *Rust W.* [Hrsg.] Bach-Gesamtausgabe. Joh. Seb. Bach's Werke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851–1881.
- Schabalina 2008 — *Schabalina T.* «Texte zur Music» in Sankt Petersburg: Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch 2008. S. 33–98.
- Schabalina 2009 — *Schabalina T.* «Texte zur Music» in Sankt Petersburg — Weitere Funde // Bach-Jahrbuch 2009. S. 11–48.
- Schabalina 2010 — *Schabalina T.* Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Kantaten BWV 34 und 34a // Bach-Jahrbuch 2010. S. 95–109.
- Schering 1921 — *Schering A.* Über Bachs Parodieverfahren // Bach-Jahrbuch 1921. S. 49–95.
- Schering 1939 — *Schering A.* Zur Markus-Passion und zur «vierten» Passion // Bach-Jahrbuch 1939. S. 1–32.
- Schmierer 2010 — *Schmierer E.* Zum Parodieverfahren in Johann Sebastian Bachs Kantaten für den 1. Pfingsttag // Kantate, Ältere geistliche Musik, Schauspielmusik / Hrsg. von S. Mauser, E. Schmierer. Laaber: Laaber-Verlag, 2010. S. 71–85.
- Schulze 1969 — *Schulze H.-J.* Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten // Bach-Interpretationen / Hrsg. von M. Geck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. S. 22–28, 208–210.
- Schulze 1989 — *Schulze H.-J.* The Parody Process in Bach's Music: An Old Problem Reconsidered // Bach: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute. 1989. 20/1. P. 7–21.
- Schulze 2007 — *Schulze H.-J.* Die Bach-Kantaten: Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. 2. Auflage. Stuttgart; Leipzig: Carus; Evangelische Verlagsanstalt, 2007. 759 S.

- Shabalina 2009 — *Shabalina T.* Recent Discoveries in St. Petersburg and Their Meaning for the Understanding of Bach's Cantatas // *Understanding Bach: Journal of Bach Network UK*. 2009. Vol. 4. P. 77–99.
- Shabalina 2016 — *Shabalina T.* Activities Around the Composer's Desk: The Roles of Bach and His Copyists in Parody Production // *Understanding Bach: Journal of Bach Network UK*. 2016. Vol. 11. P. 9–38.
- Smend 1940–1948 — *Smend F.* Bachs Markus-Passion // *Bach-Jahrbuch 1940–1948*. S. 1–35.
- Smend 1951 — *Smend F.* Bach in Köthen. Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag, 1951. 229 S.
- Spitta 1873, 1880 — *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873, 1880. Bde 1–2. 855 S.; 1014 S.
- Stiller 1970 — *Stiller G.* Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1970. 259 S.
- Zedler 2009 — *Zedler G.* Die erhaltenen Kantaten Johann Sebastian Bachs (Spätere Sakrale und Weltliche Werke). Besprechungen in Form von Analysen — Erklärungen — Deutungen. Norderstedt: Books on Demand, 2009. 383 S.

References

- Druskin M. S. (1982) Iogann Sebast'yan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka. 383 p. In Russian.
- Druskin M. S. (1987) Iz istorii zarubezhnogo bakhovedeniya [From the History of the Foreign Bach Research]. In: Druskin M. S. Ocherki, stat'i, zametki [Essays, Articles, Notices]. Leningrad: Sovetskii kompozitor. P. 120–150. In Russian.
- Saponov M. A. (2009) Shedevry Bakha po-russki: Strasti, oratorii, messy, motety, kantaty, muzykal'nye dramy [Chef-d'oeuvres by Bach in Russian: Passions, Oratorios, Masses, Motets, Cantatas, and Musical Dramas]. Moscow: Klassika — XXI. 284 p. In Russian.
- Shabalina T. (1999) Rukopisi I. S. Bakha: Klyuchi k tainam tvorchestva [J. S. Bach's Manuscripts: the Keys to Mysteries of His Creative Work]. St. Petersburg: Logos. 440 p. In Russian.
- Shabalina T. (2010) Otkrytiya v Peterburge: Novye fakty tvorcheskoi biografii I. S. Bakha [Discoveries in St. Petersburg: New Facts of J. S. Bach's Creative Biography]. In: *Opera musicologica*. 2010. № 3 (5). P. 4–48. In Russian.
- BC I/1 — *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*. Hrsg. von H.-J. Schulze und C. Wolff. Leipzig; Dresden: Peters, 1985. Bd. I. Vokalwerke, Teil 1. 419 S.
- BC I/3 — *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*. Hrsg. von H.-J. Schulze und C. Wolff. Leipzig: Peters, 1988. Bd. I. Vokalwerke, Teil 3. S. 821–1144.
- BH 2012 — *Das Bach-Handbuch*. Bd. 1: Bachs Kantaten. Hrsg. von R. Emans und S. Hiemke. Laaber: Laaber-Verlag. Teilband 2. 534 S.
- BWV^{2a} (1998) — *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV^{2a}) nach der von W. Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*. Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 490 S.
- Brainard P. (1969) Bach's Parody Procedure and St. Matthew Passion. In: *Journal of the American Musicological Society*. 1969. № 22. P. 241–260.

- Carrell N. (1967) *Bach the Borrower*. London: Allen & Unwin. 396 p.
- Dadelsen G., von. (1958) Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. In: *Tübinger Bach-Studien*. Heft 4/5. Trossingen: Hohner. 176 S.
- Davis R. C. (1962) *Self Parody Among the Cantatas of Johann Sebastian Bach*. Boston University Graduate School, PhD. University Microfilms. Inc. Ann Arbor, Michigan. Vol. 1, 2. 552 p.
- Dürr A. (1976) *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter. 173 S.
- Dürr A. (2000) *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*. 8. Auflage. Kassel: Bärenreiter. 1038 S.
- Finscher L. (1969) Zum Parodieproblem bei Bach. In: *Bach-Interpretationen*. Hrsg. von M. Geck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 94–105.
- Gojowy D. (1965) Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion. In: *Bach-Jahrbuch 1965*. S. 86–134.
- Häfner K. (1987) Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach: Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke. Laaber: Laaber-Verlag. 627 S.
- Hilgenfeldt C. L. (1850) *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Friedrich Hofmeister. 182 S.
- Kobayashi Y. (1988) Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750. In: *Bach-Jahrbuch 1988*. S. 7–72.
- Mellace R. (2012) *Johann Sebastian Bach: le cantate*. Prefazione di C. Wolff. Palermo: L'Epos. 779 S.
- Mosewius J. T. (1844) Seb. Bach's Choral-Gesänge und Kantaten. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. № 46. Sp. 106–109, 121–123, 377–384, 393–404, 417–424, 465–475, 593–597, 609–614, 625–632.
- NBA I/13 — Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. Kassel: Bärenreiter, 1960. Ser. I. Bd. 13: Kantaten zum 1. Pfingsttag. Kritischer Bericht von D. Kilian. 123 S.
- NBA I/33 — Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe). Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. Kassel: Bärenreiter, 1958. Ser. I. Bd. 33: Trauungskantaten. Kritischer Bericht von F. Hudson. 152 S.
- NBA IX/1 — Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften. Hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi. In: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*. Leipzig; Kassel: VEB Deutscher Verlag für Musik; Bärenreiter, 1985. Ser. IX, Bd. 1. Textband. 143 S.
- NBA IX/3 — Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation. Hrsg. von Y. Kobayashi und K. Beisswenger. In: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)*. Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2007. Ser. IX, Bd. 3. Textband. 243 S.
- Neumann W. (1965) Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens. In: *Bach-Jahrbuch 1965*. S. 63–85.
- Petzoldt M. (2009) Theologie und Spiritualität in Bachs Pfingstkantaten: Das Beispiel der Kantate BWV 34. In: *Musik & Kirche*. 2009. № 3. S. 176–183.
- Randwijck R. J. C., van. (2008) *Music in Context: Four Case Studies*. Diss. Utrecht University. Den Haag. 244 p.
- Rust W. [Hrsg.] (1851–1881) *Bach-Gesamtausgabe*. Joh. Seb. Bach's Werke. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Schabalina T. (2008) «Texte zur Music» in Sankt Petersburg: Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs. In: Bach-Jahrbuch 2008. S. 33–98.
- Schabalina T. (2009) «Texte zur Music» in Sankt Petersburg — Weitere Funde. In: Bach-Jahrbuch 2009. S. 11–48.
- Schabalina T. (2010) Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Kantaten BWV 34 und 34a. In: Bach-Jahrbuch 2010. S. 95–109.
- Schering A. (1921) Über Bachs Parodieverfahren. In: Bach-Jahrbuch 1921. S. 49–95.
- Schering A. (1939) Zur Markus-Passion und zur «vierten» Passion. In: Bach-Jahrbuch 1939. S. 1–32.
- Schmierer E. (2010) Zum Parodieverfahren in Johann Sebastian Bachs Kantaten für den 1. Pfingsttag. In: Kantate, Ältere geistliche Musik, Schauspielmusik. Hrsg. von S. Mauser, E. Schmierer. Laaber: Laaber-Verlag. S. 71–85.
- Schulze H.-J. (1969) Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten. In: Bach-Interpretationen. Hrsg. von M. Geck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1969. S. 22–28, 208–210.
- Schulze H.-J. (1989) The Parody Process in Bach's Music: An Old Problem Reconsidered. In: Bach: The Journal of the Riemenschneider Bach Institute. 1989. 20/1. P. 7–21.
- Schulze H.-J. (2007) Die Bach-Kantaten: Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. 2. Auflage. Stuttgart; Leipzig: Carus; Evangelische Verlagsanstalt. 759 S.
- Shabalina T. (2009) Recent Discoveries in St. Petersburg and Their Meaning for the Understanding of Bach's Cantatas. In: Understanding Bach. Journal of Bach Network UK. 2009. Vol. 4. P. 77–99.
- Shabalina T. (2016) Activities Around the Composer's Desk: The Roles of Bach and His Copyists in Parody Production. In: Understanding Bach. Journal of Bach Network UK. 2016. Vol. 11. P. 9–38.
- Smend F. (1940–1948) Bachs Markus-Passion. In: Bach-Jahrbuch 1940–1948. S. 1–35.
- Smend F. (1951) Bach in Köthen. Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag. 229 S.
- Spitta Ph. (1873, 1880) Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Bde 1–2. 855 S.; 1014 S.
- Stiller G. (1970) Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. 259 S.
- Zedler G. (2009) Die erhaltenen Kantaten Johann Sebastian Bachs (Spätere Sakrale und Weltliche Werke). Besprechungen in Form von Analysen — Erklärungen — Deutungen. Norderstedt: Books on Demand. 383 S.

Горячих, Владимир Владимирович

ORCID: 0000-0003-4209-7771

SPIN-код: 7014-8054

e-mail: goryachih@mail.ru

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

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета.

199034 Санкт-Петербург, В. О., Менделеевская линия, 5

Vladimir V. Goryachikh

ORCID: 0000-0003-4209-7771

SPIN-code: 7014-8054

e-mail: goryachih@mail.ru

PhD (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

Associate Professor at the History of West-European and Russian Culture Department at the Institute of History at the Saint Petersburg State University.

5 Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg 199034, Russia

Время в драматургии

«Царской невесты»

Н. А. Римского-Корсакова

В статье рассматривается сюжетное (событийное) и психологическое время в драме Л. А. Мей «Царская невеста» и одноименной опере Н. А. Римского-Корсакова, анализируются изменения, внесенные композитором и либреттистом И. Ф. Тюменевым в литературный текст. Если в драме акцентируется настоящее время — линейное, однонаправленное, то в опере — в ключевых для драматургии сценах — время ретроспективно, обращено в прошлое. Мир прошлого, воспоминаний — идеален, настоящее же несет героям оперы смертельную угрозу, а будущего — нет. Такая интерпретация времени позволяет композитору при полном сохранении сюжета драмы создать в опере свою, оригинальную драматургию.

Ключевые слова: *Н. А. Римский-Корсаков, Л. А. Мей, И. Ф. Тюменев, «Царская невеста», либретто, время, драматургия оперы.*

УДК 782.1. ББК 85.317

DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.002

The Concept of Time in the Dramaturgy of “The Tsar’s Bride”

by N. A. Rimsky-Korsakov

The article deals with a concept of plot and psychological aspects of time in a play by Lev Mei “The Tsar’s Bride” and an opera of the same name by Nikolai Rimsky-Korsakov. The changes made by the composer and librettist Ilya Tyumenev in the literary text are analyzed. While in the drama the emphasis is on the present time — linear and unidirectional, in the opera especially in the key scenes — time is retrospective. The world of memories is perfect, the present is a deadly threat to the heroes of the opera, and there is no future for them. Such an interpretation of time allows the composer, while fully preserving the plot of the drama, to create his own original drama in the opera.

Keywords: *Nikolai A. Rimsky-Korsakov, Lev A. Mei, Ilya F. Tyumenev, “The Tsar’s Bride”, libretto, time, dramaturgy of the opera.*

Владимир Горячих

Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова

Одна из важнейших особенностей драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова заключается в трактовке *времени*. Время в опере — категория многоуровневая. Время историческое, время года (календарное) и время суток, время психических процессов и, наконец, время сюжетное, проявляющееся в поступках действующих лиц и в последовании событий, — ракурсы возможного анализа воплощения этой категории в драматургии оперы¹. Остановимся подробнее на сюжетном (событийном) времени, тесно связанном в «Царской невесте» с психологическим временем².

Уже первая сцена оперы (речитатив и ария Грязного) может дать ключ к композиторской трактовке сюжетного времени в драме Л. А. Мея³.

Первая сцена пьесы (явление I) отмечена необычной сверхнасыщенностью не столько действием в прямом смысле (в плане поступков), сколько мотивацией будущих действий и содержит завязку *всех* сюжетных линий.

¹ «Время в опере» является наименее исследованным компонентом оперной драматургии. В настоящей статье автор опирается на концепцию оперного анализа, разработанную в трудах Е. А. Ручьевской (в т. ч. в аспекте времени).

² В отличие от физического (реального, объективного) времени, психологическое время субъективно и протекает с разной интенсивностью — в прямой зависимости от психических процессов.

³ Либретто «Царской невесты» написано И. Ф. Тюменевым по сценарию композитора.

Из диалога Григория Грязного и князя Ивана Гвоздева-Ростовского читатель узнаёт не только о любви Грязного к Марфе и связанных с этим перемен в его поведении и характере, но и: о грядущей свадьбе Лыкова и Марфы, о предстоящем царском смотре невест, что Грязной совсем разлюбил Любашу и даже о сильном интересе к последней со стороны Бомелия! Здесь же — два предсказания Грязного: о том, что быть Марфе царицей, и о том, что «Лыкову Ивашке не обходить кругом налож с Марфой!»⁴. Фабульная плотность первой сцены, сразу же вовлекающая читателя в круговорот происходящих прямо сейчас событий, усилена достаточно редким литературным приемом: пьеса начинается как бы «с полуслова», с вопроса Гвоздева-Ростовского: «Так хороша?.. А кто она такая?» — словно занавес поднялся посреди *уже идущего* разговора.

Все это в совокупности задает действию в пьесе ярко выраженную динамику, не ослабевающую и в последующих сценах. В семи явлениях первого акта «Царской невесты» имеется только одно относительно развернутое высказывание, которое можно уподобить «лирическим моментам»⁵, — у Любашы в заключительной сцене с Грязным. К нему можно добавить две песни — Любашы и Калиста. Но вторая из них, как и «присказка» Калиста, — часть затеянной братом Марфы насмешливо-издевательской игры с Елисеем Бомелием. Все остальное — диалоги (полилоги), «полифонические» по сценическому решению. Действие в первом акте развивается в одном пространстве (горница в доме Грязного), но по нескольким линиям одновременно: Грязной — Гвоздев-Ростовский, Грязной — Любаша, опричники во главе с Малютой — Лыков, Малюта — Любаша, Калист и опричники — Бомелий, Грязной — Бомелий и т. д. Для сравнения: совершенно иная ситуация с развернутыми высказываниями персонажей в другой драме Мея, вполне сопоставимой с «Царской невестой» по жанру и драматургии, — «Псковитянке», еще больше их в «Сервиллии».

Таким образом, драматургия «Царской невесты» Мея насыщена действием, протекающим на глазах зрителей (читателей) и полностью погруженным в *настоящее время*. Как отмечает Е. А. Ручьевская, реалистическая литература XIX века в крупных жанрах (включая драму) предполагала *временную однонаправленность* — кроме необходимых для

⁴ Здесь и далее текст драмы Л. А. Мея «Царская невеста» цитируется по изданию: [Мей 1887].

⁵ «Ввиду этого в тексте Мея должны были быть сделаны известные добавления и изменения, дабы образовать более или менее долгие лирические моменты для арий и ансамблей», — так позднее характеризовал работу над либретто Н. А. Римский-Корсаков [Римский-Корсаков 1980, 272].

построения сюжета переключений действия в иное время и в иную обстановку. «События разворачивались во временной последовательности по их естественному ходу. Манипуляции со временем, уход в прошлое требовали мотивации, обозначенной в тексте. Это мог быть вставной рассказ, воспоминание, сон и тому подобное» [Ручьевская, Кузьмина 2019, 32]. Иное — в опере Римского-Корсакова.

С самого начала главные герои оперы словно обращены в *прошлое*. О былом, печалась, вспоминает Григорий Грязной (словесный лейтмотив его арии — «Не тот я стал теперь, все миновало!»). Его речитатив и ария — то, что заменило рассмотренную выше первую сцену драмы (востребованными оказались лишь две реплики Гвоздева-Ростовского, переосмысленные в монолог-воспоминание Грязного).

С любовью и даже благоговением вспоминает об идеальном, почти сказочном житье у немцев Иван Лыков (ариозо во второй сцене первого действия). Текст для ариозо также позаимствован из диалога — но не Лыкова с опричниками, а Марфы и Дуняши (пятое явление второго акта драмы). «Любовную» тональность ариозо — *Des-dur* — можно истолковать как характеризующую исключительно Лыкова-жениха, его чувства к невесте, тем более что в *Des-dur* звучат также ключевые разделы обеих арий Марфы (во втором и четвертом актах) и ее прощальная реплика. Но в таком ракурсе требует пояснения ситуационный контекст ариозо — о Германии Лыков рассказывает в окружении опричников во главе с Малютой Скуратовым. На наш взгляд, эта тональность (с семантикой любви = счастья) становится дополнительным средством создания на короткое время (ариозо длится около двух с половиной минут) идеального пространства, или лучше сказать — *иллюзии идеального мира*, в котором «иное все, и люди, и земля», мира, резко контрастирующего «темной» атмосфере «Царской невесты». «Там хорошо» (фраза из ариозо Лыкова), нет ограничений ни для людей, ни для природы (уходящие головами в небо горы — овестьвленный символ свободы, конечно, не связанный историческими реалиями жизни в немецких землях второй половины XVI века).

То же идеальное единение человеческого и природного, равно стремящегося к свободе, — в арии Марфы из второго действия (здесь словесный лейтмотив — «И жилося нам в зеленóm саду, и дышалось в нем нам привольно так»). Этот сад, в котором резвились два безгрешных существа, несомненно, аллюзия на Райский сад, Эдем, но религиозная составляющая здесь почти не заметна. Акцент, как становится понятным далее, делается на ином — трагичности утраченного рая, оставшегося в прошлом и более недостижимого.

Но «Рай» у каждого из героев оперы свой: для Грязного — это прежде всего беззаботное житье с «лихими забавами» опричников (похищением девушек с последующим надругательством); для Любаши — счастливая совместная жизнь с таким человеком.

Воспоминания о былом продолжены в первом акте Малютой — в конце третьей сцены первого действия (жутковатые подробности появления Любаши в Александровской слободе), а в рассматриваемом ракурсе — в песне Любаши. Хотя ситуационно ее песня — «на заказ» (Малюты и опричников), по смыслу она является иносказанием. В скорбной песне Любаши (четвертая сцена) счастливое прошлое вновь сталкивается с горьким настоящим, но острее, трагичнее, чем в арии Грязного: вынужденный отказ от любви («От сердечного друга отказалась»), от прошлого счастья уподобляется *смерти в настоящем*: «Положи меня на кровать тесовую. Пелену набрось мне на груди белые и скрести под ней руки помертвелые. В головах зажги свечи воску ярова...».

Вся сюжетная линия Любаши — это отчаянная борьба за минувшее счастье, борьба, приводящая ее к гибели. В этом заключается типологическое родство ее с оперными образами брошенных жен и отвергнутых возлюбленных. В русской классической музыке это, прежде всего, Наташа и Княгиня в «Русалке» Даргомыжского, Марфа в «Хованщине» Мусоргского. Неслучайны и переклички с указанными операми в литературном тексте драмы, который при переработке приблизился к ним еще больше: «Ах, не нынче уж я заметила, что прошли они, красны дни мои» (в трио из пятой сцены), «А давно ли было время, что меня любил мой милый...» и особенно «О, вспомни, вспомни, милый мой...» (в дуэте с Грязным из шестой сцены). Радикальное отличие — в невозможных для героинь «Русалки» и «Хованщины» поступках, словно притягивающих смерть, направленных к своей и чужой гибели (Наташа и Княгиня — это жертвы, а Марфа — как и Любаша, смелая и сильная личность — по своей природе *защитница*: недаром она не только защищает свою жизнь от удара ножа Андрея Хованского, от убийцы, посланного по приказу Василия Голицына, но и спасает Эмму, пытается спасти самого Андрея).

Еще одна параллель к образу Любаши — Княгиня в «Чародейке» Чайковского — может показаться более очевидной. Помимо сходного положения в любовном «четырёхугольнике», а также выбора тембра (меццо-сопрановое амплуа — как и у Марфы в «Хованщине» и Княгини в «Русалке») — это ряд сюжетных ситуаций, среди которых выделим два. Первый эпизод — в котором героини впервые видят своих соперниц: в «Царской невесте» — четвертая сцена второго действия, в «Чародейке» — сцена и дуэт в четвертом действии (№ 21). Отметим близость музыкального

решения: темпа (*Allegro moderato* в «Чародейке» и *Agitato*, следующее за *Allegro moderato*, в «Царской невесте»), тональности (f-moll — c-moll у Чайковского и c-moll с акцентированием трезвучия S у Римского-Корсакова), ариозного, с элементами декламации, типа интонаций. Другой эпизод — сцена покупки зелья⁶ — имеет в обеих операх значительную сюжетную и текстуальную близость, но он же наглядно показывает принципиальное отличие образов Любаши и Княгини. И в «Царской невесте», и в «Чародейке» текст просьбы о зелье очень жестокий, не оставляющий сомнений по поводу судьбы будущих жертв⁷. Но в опере Чайковского сделка Княгини и Кудьмы завершается торжествующим мини-дуэтом мести. В «Царской невесте» Римский-Корсаков смещает акцент на душевные муки Любаши: после договора с Бомелием ее переполняет не гнев оскорбленной и брошенной женщины, но печаль, почти надрывная скорбь. Во фразах, обращенных к Марфе («Ты на меня, красавица, не суй»), сквозят уже интонации Гришки Кутерьмы, пропавшего бражника из Малого Китежа. Знаменательно, что и этому герою нет места ни в настоящем (даже до предательства китежан он изгой, отовсюду гонимый), ни в будущем (хотя Феврония и пишет Гришеньке в эпилоге оперы «грамотку» о спасении души).

Если поступки Любаши в *настоящем*, по сути, направлены на то, чтобы вернуть *прошлое*, то образ Марфы — главной героини оперы — оказывается обращен в прошлое полностью. «Райские» воспоминания о детстве (во втором действии) не остаются лишь штрихом к ее портрету. Ария эта становится смысловым и музыкальным центром характеристики Марфы. Появление музыкального материала первой арии в арии четвертого действия — не реминисценция и не «реприза» образа; не сводится объяснение этому художественному приему — с точки зрения единства интонационной характеристики — и к сквозному тематизму. Финальная ария — своего рода трагическое возвращение, даже бегство в спасительное прошлое. Здесь и смыкаются два идеальных мира — «немецких» воспоминаний Лыкова и детских Марфы: «Взгляни, вон там, над головой, простерлось небо, как шатер... В краях чужих, в чужих землях такое ль небо, как у нас?». Никаких сюжетных связей между этими мирами быть

⁶ В «Чародейке» это № 19 (четвертое действие), в «Царской невесте» — сцены IV и V во втором действии.

⁷ В «Царской невесте»: «Такое зелье, чтоб глаза потускли; чтобы сбежал с лица румянец алый; чтоб волосок по волоску повыпал и высохла вся наливная грудь» (этот текст заимствован в либретто из драмы Мея). В «Чародейке»: «Такого мне, чтобы по жилам кипящим оловом прошло, чтоб до костей оно прожгло, чтоб от него бы бело тело в мученьях лютых почернело и, лопнув, вытекли б глаза!..».

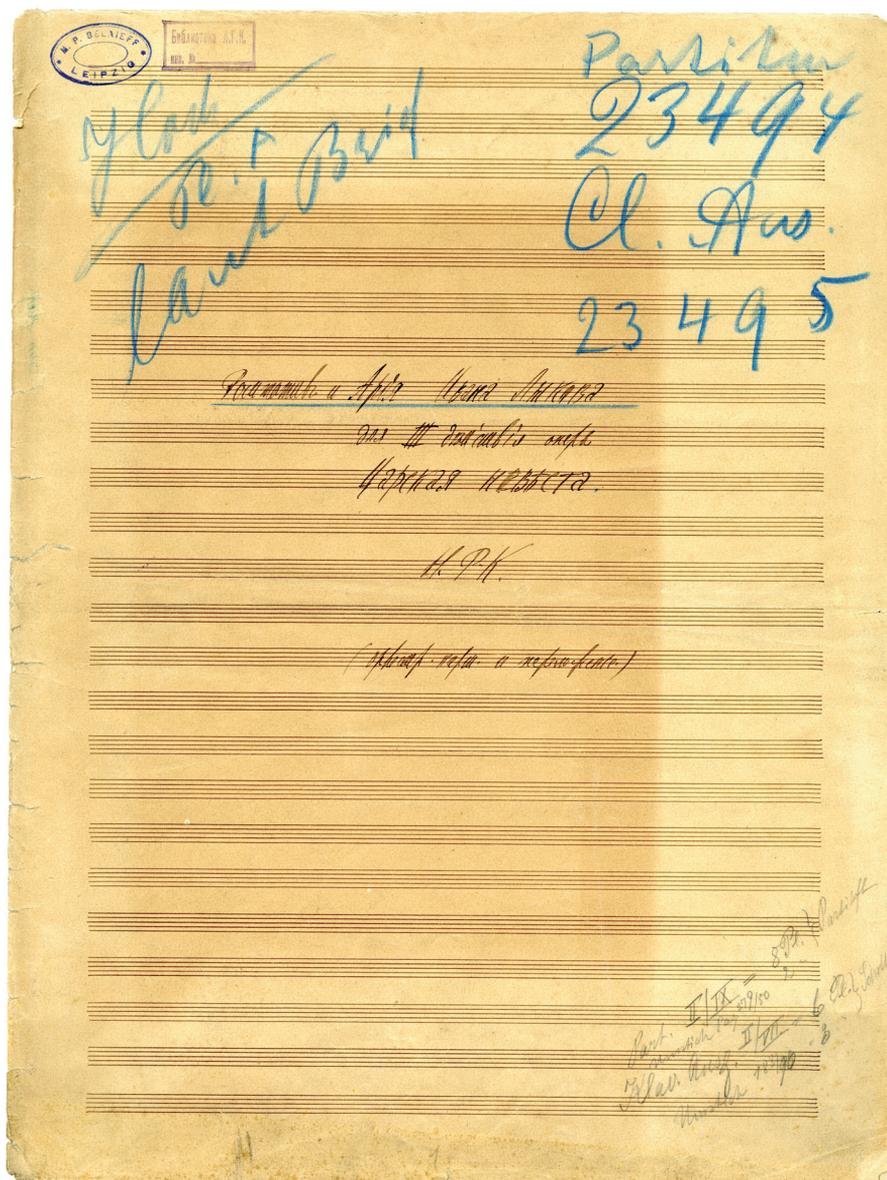
не может, тем важнее связь внутренняя, осуществленная музыкальными и литературными средствами. В видениях Марфы обнажается истинный смысл детских воспоминаний: мир прошлого настолько идеален, закончен, завершен в полноте пережитого счастья, что его невозможно повторить или продолжить — *такого уже не будет*.

Возможно, именно в этом кроется разгадка удивительной с точки зрения традиционной оперной драматургии *неполноты настоящего* в «Царской невесте». В условиях достаточного для раскрытия любовной линии сюжетного пространства и времени (во втором и третьем актах значительная часть событий разворачивается в доме Собакиных) в опере — в сравнении с текстом драмы — исключены почти все разговоры действующих лиц о любви Лыкова и Марфы, нет ни одного любовного дуэта героев. Более того — единственная любовная ария Лыкова (в третьей сцене третьего действия) звучит в отсутствие Марфы, находящейся буквально рядом, за стеной горницы. Стоит добавить, что сама эта ария появилась в составе оперы уже после постановки «Царской невесты», в самом конце 1899 года — по просьбе исполнителя партии Лыкова в театре С. И. Мамонтова А. В. Секар-Рожанского. Хотя Римский-Корсаков и согласился с мнением певца о «слишком неуместной краткости и незаконченности партии Лыкова» [Римский-Корсаков 1980, 280], все же опера как законченное драматургическое целое полностью удовлетворяла композитора и до, и во время премьеры, о чем свидетельствует целый ряд его «писем о „Царской невесте“,» написанных в то время (Н. Н. Римской-Корсаковой, В. И. Бельскому и другим). «Краткость» характеристики Лыкова — вполне согласуется с драматургической логикой оперы. В «Царской невесте» нет и как таковой любовной сцены — с изливанием чувств, взаимными признаниями и т. п. Во всех эпизодах, связанных с Иваном и Марфой и с готовящейся свадьбой, они появляются только как участники диалогических сцен или ансамблей.

Напомним, что любовные сцены с участием главных героев были практически обязательными⁸ в ту эпоху и вводились даже в те сюжеты, где изначально их не было. В «Царской невесте» герои вообще ни разу не остаются наедине (только в воспоминаниях о детстве и в бреду Марфы). Приведем выразительный пример: в третьей сцене второго акта весь эпизод встречи (первой в опере!) Лыкова и Марфы укладывается в две фразы⁹,

⁸ Можно вспомнить и о появлении любовной сцены Самозванца с Мариной Мнишек во второй редакции «Бориса Годунова», созданной Мусоргским после отвергнутой театральной первой редакции («оперы без любви»).

⁹ «Лыков (с поклоном): Здравствуй, Марфа Васильевна! Марфа (кланяется): Иван Сергеич! (Стыдливо) Жених свою невесту забывает, вчера весь день и глаз не показал...»



Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. Речитатив и ария Лыкова из оперы «Царская невеста». Автограф партитуры. Отдел рукописей Библиотеки СПбГК. № 1904. Титульный лист
 Fig. 1. N. A. Rimsky-Korsakov. Lykov's recitative and aria from the opera "The Tsar's Bride". Autograph score. The Manuscript Department of the Library of the St. Petersburg Conservatory. No. 1904. Title page

1841

2

Allegro moderato 4/4

Andante (Прислонившись задумчивости садится на стул)

Lykov: Не умею ли бы на ма? Быть не может! Ужасно-то мне Марья о прощаньи?

Allegro moderato 4/4

23

Andante 6/8

Ужасно-то мне Марья о прощаньи? Мою ли я - прощаньи не могу прощаньи?

Andante

Ил. 2. Н. А. Римский-Корсаков. Речитатив и ария Лыкова из оперы «Царская невеста». Автограф партитуры. Отдел рукописей Библиотеки СПбГК. № 1904. Первая страница

Fig. 2. N. A. Rimsky-Korsakov. Lykov's recitative and aria from the opera "The Tsar's Bride". Autograph score. The Manuscript Department of the Library of the St. Petersburg Conservatory. No. 1904. First page

после чего сразу же начинается квартет. Первые шестнадцать тактов квартет разветвляется «дуэтно», по парам голосов (Собакин — Дуняша, Лыков — Марфа), но далее это уже единое музыкальное целое.

Если *прошлое* в «Царской невесте» прекрасно и наполнено ярчайшими образами и переживаниями (то есть внутренней динамикой), то *настоящее* — парадоксально статично: вся внешняя событийная часть пьесы (за исключением посещения Любашей Бомелия) в опере как бы отодвинута за рамки драмы, не показана зрителю. Этому отчасти есть объяснение — неопределенность и нависшая над Марфой угроза в связи с царским смотром невест во многом провоцируют состояние ожидания для всех героев оперы. Происходящее *вовне* вторгается в замкнутые пространства, в которых разворачивается драма (дом Грязного, дом Собакиных, царский терем), вместе с гостями — вестниками событий. Здесь уместно вспомнить о еще одном эпизоде истории создания «Царской невесты». Из воспоминаний И. Ф. Тюменева известно, что либреттистом и композитором была написана новая сцена (в окончательном варианте выпущенная) — царских смотров невест. Если сравнить эту сцену с остальными в опере, она окажется едва ли не самой насыщенной действием. Даже в виде рассказа Домны Сабуровой сцена смотров в пьесе и в опере производит сильное впечатление необычайной динамикой, *зримостью* описываемых событий (по-видимому, эти качества стали для композитора первичным импульсом к переводу рассказа в сценическое действие).

В. И. Бельский, либреттист и близкий Римскому-Корсакову человек, которому он доверял настолько, что показывал еще не вполне завершенные произведения, познакомился с черновым клавиром «Царской невесты» во время визита к композитору в Вечашу 18–19 июля 1898 года. В письме к Римскому-Корсакову от 8 августа того же года Бельский, очевидно, продолжая уже начавшуюся дискуссию, писал: «Я остаюсь при том мнении, что сцена смотра невест страшно усилила бы сценический интерес драмы» [Римский-Корсаков 2004, 262]. В ответном письме от 20 августа композитор возразил Бельскому: «Не могу согласиться с мыслью об уместности царского смотра невест. Впрочем, об этом долго писать, лучше поговорю при свидании» [Римский-Корсаков 2004, 266]. По-видимому, отказ был неокончательным, так как 30 августа Тюменев получил письмо от Римского-Корсакова с известием о новой концовке сцены смотров: после ухода невест и бояр оставшемуся на сцене Малюте Грозный сообщает, что женится не из-за похоти, а чтобы дать Руси царицу. «Подобное рассуждение будет характерно для Ивана», — добавляет композитор, обнаруживая знание характера Грозного, не раз привлекав-

шего внимание русских историков и драматургов XIX века. Письмо завершается симптоматичной припиской: «Ответа не требуется» [Тюменев 1954, 215], — то есть сама сцена смотров оказывается делом уже вполне решенным¹⁰.

Так почему же Римский-Корсаков в итоге отказался от этой сцены? Объяснения этому ни в письмах, ни в воспоминаниях композитора и либреттиста нет, но можно предполагать, что одной из причин стало решение все-таки не выводить в опере Ивана Грозного в качестве действующего лица¹¹. Но другая, не менее важная причина отказа могла лежать в плоскости проблематики, рассматриваемой в настоящей статье. Сцена смотров действительно «страшно» интересна, таковой она остается даже в «пересказе» Сабуровой. Но активное сценическое действие с участием героев оперы внесло бы в ее драматургию противоречие, нарушило бы перевес *прошлого* над *настоящим*, *внутреннего* над *внешним*.

Внешняя статика (сценического действия персонажей) соотносится с определенной статичностью в музыкальной драматургии оперы, точнее — с закругленностью, замкнутостью их музыкальных характеристик. Это касается главным образом Марфы и Лыкова, но отчасти справедливо и для другой пары главных персонажей — Любаши и Грязного (в последнем случае важнейшую роль играет *неизменяемый* лейтмотив по звукам уменьшенного септаккорда, сопровождающий героя от первого до последнего высказывания). Отметим замкнутость музыкального образа Марфы, интонационное единство всех ее сольных высказываний, а также «круговой» рисунок *абсолютно всех ее тем*.

Показательна в этом отношении вставная ария Лыкова из третьего действия. Перед композитором, как и либреттистом, стояла задача максимально органично встроить новое развернутое высказывание в уже законченное музыкально-драматургическое целое. Поэтому вставной номер можно рассматривать как концентрированное выражение драматургической логики «Царской невесты». Ария отмечена подчеркнуто идилическим характером, внутренней устойчивостью (несмотря на омрачение в середине) и закругленностью. Эффект этот достигается различными способами — в первую очередь благодаря репризе в литературном тексте и музыке и повторяющейся «круговой» формуле вступления, чей материал пронизывает всю арию, замыкая ее разделы и всю трехчастную форму.

¹⁰ В то время композитор занимался оркестровкой и переложением второго акта, а об окончании оперы в черновике сообщил близким еще в конце июля.

¹¹ Отголоском первоначальной идеи можно считать краткое появление Грозного (без слов) в начале третьей сцены второго акта оперы.

И с психологической, и с музыкальной стороны характеристика Лыкова остается, в сущности, ничем не замутненной и не потревоженной¹². После рокового известия Малюты «семейный» третий акт завершается, как и второй акт «Хованщины», немой сценой; больше в опере Лыков не появляется.

Подведем некоторые итоги. Воспоминания о счастье, оставшемся в прошлом, весьма часто встречаются в операх (не только драматических) и призваны играть важную роль в создании образов персонажей. Особенность «Царской невесты» — в их целенаправленном отборе в литературном первоисточнике и трансформации в определенном ключе, придании им ведущей роли в драматургии.

Римский-Корсаков укрупняет, делает выпуклыми фрагменты, которые в драме Мея «тонут» в событийном потоке. За счет сокращения эпизодов, вносящих действенное начало, отражающих настоящее время, воспоминания и связанный с ними идеальный план становятся в драматургии оперы отчетливой сквозной линией. Происходит, по выражению Е. А. Ручьевской, «актуализация прошедшего времени» [Ручьевская, Кузьмина 2019, 33]: «тогда» оказывается даже ярче «теперь» по силе переживания, интенсивности эмоций. Более того, Римский-Корсаков увеличивает драматургическую нагрузку на эти сцены, делая их опорными в трех актах из четырех¹³ и в опере в целом.

Невозможность *будущего* для героев оперы имеет разные причины, но роднит их именно это. Настоящее (и ближайшее будущее) — словно покрыто мрачной тенью, которую почувствовать в опере можно несравненно отчетливее, чем в драме. Связано ли такое драматургическое решение с тем фактом, что и у реальных исторических фигур, ставших прообразами героев пьесы и оперы, такого будущего не было, что большинство из них погибло в интервале менее полутора лет от времени событий драмы¹⁴?

¹² Хотя в третьем акте и звучит реплика Собакина, обращенная к Лыкову: «Ведь я же говорил тебе: не надо заранее тужить и горевать», этих эмоций в партии Лыкова нет. Звучащие ранее две его фразы — «А сердце чует: быть беде» и «Мне без нее прожить не долго» — элегического характера и проходят почти незаметными в большой ансамблевой сцене с Собакиным и Грязным.

¹³ В первоначальной композиции оперы третий и четвертый акты являлись первой и второй картинами третьего акта.

¹⁴ Вслед за Н. М. Карамзиным, Мей (а за ним и Римский-Корсаков) ошибочно относит события, связанные с женитьбой Ивана Грозного на Марфе Собакиной, к осени 1572 года. В действительности они произошли в конце октября — первых числах ноября 1571 года.

В «Примечаниях» к драме Мей, опираясь на «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина, сообщает только о казни Григория Грязного, Михаила Матвеевича Лыкова (в пьесе — дядя Ивана) и его юного «ближнего сродника» (выведен в пьесе под именем Ивана Лыкова) [Мей 1887, 81, 83–84]. В самой же «Истории» (ее IX томе, на который опирался Мей) рассказывается и о других казнях по приказу царя — князя Ивана Гвоздева-Ростовского, ближайших родственников Марфы (включая Калиста), сожжении заживо Елисея Бомелия и последовавшей после смерти Марфы Собакиной гибели Малюты Скуратова. Из других исторических источников известно о судьбе Евдокии Сабуровой (Дуняши): через год после свадьбы с царевичем Иоанном, сыгранной спустя шесть дней после свадьбы Ивана Грозного с Марфой Собакиной, она была насильственно пострижена в монастырь, где и провела остаток жизни. После смерти дочери вынужден был постричься в монахи и Василий Собакин. Укажем также на свидетельство И. Ф. Тюменева: в своих воспоминаниях он пишет о состоявшейся 8 апреля 1899 года дома у Римского-Корсакова беседе об историке Н. И. Костомарове и его трудах [Тюменев 1954, 217]. Костомарову принадлежит одна из немногих специальных исторических работ дореволюционного времени, посвященных Ивану Грозному, — «Личность царя Ивана Васильевича Грозного» (1871). В ней, в частности, сообщается о казни в связи с отравлением Марфы Собакиной князя Михаила Темрюковича, также выведенного в драме Мей.

Глубокое знание истории, конечно, способно оказать сильное воздействие не только на образы персонажей, но и на всю концепцию оперы — ярчайшим примером здесь может служить «Хованщина» Мусоргского. Данных о том, что Римский-Корсаков или его либреттист, Илья Тюменев, специально интересовались судьбой исторических прообразов героев драмы Мей, нет. Но в любом случае неизменным остается то, что трансформация ее литературного текста была направлена в сторону сужения поля действия *настоящего* в пользу *прошлого*, выдвижения на первый план замкнутых психических состояний (психологического времени), сведения к минимуму внешнего плана событий. Впервые в русской опере ретроспекция стала важнейшим фактором драматургии, определившим не только соотношение статики и динамики, но и характер музыкального воплощения главных героев драмы.

Литература

- Мей 1887 — *Мей Л. А.* Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. СПб.: изд. Н. Г. Мартынова, 1887. 460 с.
- Римский-Корсаков 1980 — *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980. 454 с.
- Римский-Корсаков 2004 — *Римский-Корсаков Н. А.* Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост., вступит. ст., коммент. и указ. Л. Г. Барсовой; науч. ред. В. В. Горячих. СПб.: СПбГК; междунар. ассоц. «Русская культура», 2004. 444 с.
- Ручьевская, Кузьмина 2019 — *Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И.* Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века: Учебное пособие по дисциплине «Анализ музыкальных произведений». СПб.: Скифия-принт, 2019. 112 с.
- Тюменев 1954 — *Тюменев И. Ф.* Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове // *Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма: в 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский.* Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 177–247. (Музыкальное наследство.)

References

- Mei L. A. (1887) *Polnoe sobranie sochinenii: v 5 t. [Complete Works: in 5 vols.]*. T. 4: Dramaticheskie proizvedeniya [Vol. 4: Dramatic Works]. St. Petersburg: Izdanie N. G. Martynova. 460 p. In Russian.
- Rimskii-Korsakov N. A. (1980) *Letopis' moei muzykal'noi zhizni [My Musical Life]*. 8th ed. Moscow: Muzyka. 454 p. In Russian.
- Rimskii-Korsakov N. A. (2004) *Perepiska s V. V. Yastrebtsevym i V. I. Bel'skim [Correspondence with V. V. Yastrebtsev and V. I. Belsky]*. Sost., vstupit. stat'ya, komm. i ukaz. L. G. Barsovoi; nauch. red. V. V. Goryachikh. St. Petersburg: SPb. gos. konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova; Mezhdunarodnaya Assotsiatsiya «Russkaya kul'tura». 444 p. In Russian.
- Ruch'evskaya E. A., Kuz'mina N. I. (2019) *Vokal'nye tsikly v russkoi klassicheskoi muzyke XIX veka [Vocal Cycles in Russian Classical Music of the 19th Century]*. St. Petersburg: Skifiya-print. 112 p. In Russian.
- Tyumenev I. F. (1954) *Vospominaniya o N. A. Rimskom-Korsakove [Memories of N. A. Rimsky-Korsakov]*. In: *Rimskii-Korsakov: Issledovaniya. Materialy. Pis'ma: v 2 t. [Rimsky-Korsakov: Research. Documents. Letters: in 2 vols.]*. Otv. red. M. O. Yankovskii. Vol. 2. Moscow: Izd-vo AN SSSR. P. 177–247. (Muzykal'noe nasledstvo.) In Russian.

Теплова, Ирина Борисовна

ORCID: 0000-0002-4719-4485

SPIN-код: 4934-5486

e-mail: irina_teplova@inbox.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии, редактор Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Irina B. Teplova

ORCID: 0000-0002-4719-4485

SPIN-code: 4934-5486

e-mail: irina_teplova@inbox.ru

PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Ethnomusicology; editor at the Center for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. 2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

Нотации Н. А. Римского-Корсакова народных мелодий с голоса олонетской сказительницы И. А. Федосовой

Статья посвящена слуховым нотациям народных песен Н. А. Римского-Корсакова из собрания отдела рукописей Российской национальной библиотеки. В центре внимания — Записная книжка № 3, которая содержит черновые нотации былин, песен и причитаний, сделанные Н. А. Римским-Корсаковым в 1895 году в Петербурге от выдающейся онежской сказительницы, исполнительницы причитаний Ирины Андреевны Федосовой. Нотации Римского-Корсакова сопоставляются с записями, осуществленными от И. А. Федосовой другими собирателями, Г. О. Дютшем в 1886 году, О. Х. Агреновой-Славянской в 1896 году, а также с образцами напевов, зафиксированных с помощью звукозаписывающей аппаратуры в XX веке.

Ключевые слова: *Н. А. Римский-Корсаков, И. А. Федосова, Записная книжка № 3, Российская национальная библиотека, былины, свадебные песни, причитания, процесс слуховой нотации, источниковая база фольклора.*

Transcriptions by N. A. Rimsky-Korsakov of Folk Melodies from the Voice of Olonets Narrator I. A. Fedosova

The article is devoted to folk melodies transcriptions by Nikolai Rimsky-Korsakov, now stored as part of the collection of the Manuscript Department of the National Library of Russia. The focus of the article is on the Notebook No. 3, which contains draft transcriptions of epics, wedding songs, wedding and funeral laments, written by Rimsky-Korsakov in 1895 in St. Petersburg from Irina Fedosova, the outstanding narrator and lament songs performer from Onega region. The transcriptions by Rimsky-Korsakov are compared with the records made from Fedosova by other collectors, Georgy Dyutsh in 1886, Olga Agreneva-Slavyanskaya in 1896, as well as with the melodies recorded with the audio-recording equipment in the 20th century.

Keywords: *Nikolai A. Rimsky-Korsakov, Irina A. Fedosova, Notebook No. 3, National Library of Russia, epics, wedding songs, laments, process of melody transcriptions, source base of folklore.*

УДК 7.071.1. ББК 85.313(2)
DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.003

Ирина Теплова

Нотации

Н. А. Римского-Корсакова

народных мелодий с голоса

олонецкой сказительницы

И. А. Федосовой

В истории европейской этномузыкологии слуховым записям народной музыки, первым попыткам ее нотаций, выполненным в XIX веке, принадлежит особое место. Ранние нотные транскрипции отражают формирующийся интерес различных слоев общества к этнической культуре, свидетельствуют о поисках живительных источников для художественного творчества, фиксируют начальный этап научного осмысления явлений народной музыкальной культуры.

Не случайно в современных исследованиях предметом активного изучения являются слуховые нотации фольклора польского, норвежского, резинанского, русского и других народов, выполненные Оскаром Кольбергом [Утенкова-Шалапак 2014], Людвигом Матиасом Линнеманом [Norske middelalder ballader 2011], Эллой фон Шульц (Адаевски) [Ella von Schultz Adaiewsky 2011], Милием Балакиревым [Балакирев 1962], Анатолием Лядовым [Теплова 2009], Сергеем Ляпуновым [Теплова 2013] и другими музыкантами и любителями. Сравнительное сопоставление ранних записей фольклора с их звуковыми аналогами, зафиксированными в XX–XXI веках, служит инструментом исследования процессов консервации либо трансформации народной музыкальной культуры, результаты наблюдений позволяют прогнозировать направления ее развития.

Рассмотрение этих первых опытов фиксации народной музыки несомненно имеет большие перспективы для исследований, посвященных художественному наследию представителей различных композиторских школ. Для этномузыкологии и музыкознания становятся все более привлекательными научные работы, связанные с изучением новых архивных материалов. Предметом внимания в данной статье является собрание рукописей, связанных с народной культурой, хранящихся в архиве Н. А. Римского-Корсакова в отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Они представляют собой образцы фольклора, бытовавшие в середине XIX века в различных регионах России: в Заонежье, Петербургской, Новгородской, Ярославской, Подольской губерниях, в Забайкалье. Атрибутировать эти архивные материалы, дать им научную оценку — актуальные задачи для исследователей русской музыкальной культуры.

Можно присоединиться к мнению Э. А. Алексева, который считал, что «психологической доминантой первого поколения нотировщиков народной мелодики было преклонение перед ее красотой, поиск и, соответственно, нахождение шедевров народного песенного гения, воспринимаемых в одном ряду с лучшими композиторскими творениями» [Алексеев 1990, 6]. В год 175-летия со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова обращение к его обширному и разнообразному наследию, а также к новым свидетельствам его творческой деятельности является данью глубочайшего уважения и признательности.

Фольклорный багаж композитора формировался на протяжении всей его жизни. Особенно значимы были впечатления детства, проведенного в городке Тихвине Новгородской губернии, а затем — творческие контакты с М. А. Балакиревым, композиторами «Новой русской музыкальной школы», которые поддерживали и развивали стремление к освоению народной музыкальной культуры. Сборник Римского-Корсакова «100 русских народных песен» [Сборник русских народных песен, 1876–1877] можно назвать первой в истории русской музыки антологией жанров фольклора. Вошедшие в сборник песни Смоленской губернии, записанные Римским-Корсаковым от Анны Николаевны и Веры Александровны Энгельгардт, обнаруживают поразительное сходство с напевами, зафиксированными спустя почти столетие в фольклорных экспедициях 1990-х годов Санкт-Петербургской консерватории, которая носит имя композитора.

Своеобразный «фольклорный архив» Римского-Корсакова еще не исследован и не опубликован в полном объеме [Теплова 2011, 11–29]. Часть материалов «фольклорного архива» представляет собой автографы

самого музыканта. Основной объем собрания — нотации народных песен, полученные Римским-Корсаковым от различных корреспондентов, среди которых А. К. Лядов, Д. В. Стасов, И. Ф. Тюменев¹, Штейнберг², А. Д. Руднев³, Н. Н. Шнитников⁴, А. И. Закедский⁵, Н. П. Протасов⁶.

К числу автографов самого Римского-Корсакова относятся два уникальных текста заговора-молитвы «Богородицын сон»⁷. Примечателен интерес музыканта к жанру народной обрядовой поэзии, не имеющему музыкального воплощения. Разгадка обстоятельств записи заговора-молитвы, имени исполнителя, который произносил этот текст, ждет исследователей в будущем. Вероятно, композитора заговор привлек драматизмом сюжета, повествующего о «бабушке Соломониде», «спеленавшей Христа младенца», а затем — о распятии и воскрешении Христа [Теплова 2016, 187–189].

В период работы над оперой «Садко» Римский-Корсаков получил от А. К. Лядова нотации свадебной песни «Как во саду винограду куст» и хороводной песни «Уж как сяду молоденька», записанные последним в Боровичском уезде Новгородской губернии [Теплова 2009, 186–197]. Авторство Лядова по отношению к ранее не атрибутированным рукописям нашло подтверждение благодаря сведениям из переписки ученика и учителя от 23 и 26 июля 1895 года⁸, в которой содержится косвенное упоминание об этих песнях [Римский-Корсаков 1965, 16].

¹ Илья Федорович Тюменев — ученик Н. А. Римского-Корсакова, беллетрист, композитор, художник, оперный либреттист. В поместье Майдан Кирилловский Литинского уезда Подольской губернии записал 53 образца украинского фольклора и передал их Римскому-Корсакову.

² Штейнберг — неустановленный автор рукописи с нотацией напева лирической песни (без подтекстовки), на которой сохранилась помета Римского-Корсакова: «Дань скрипача Штейнберг». Композитор не указал инициалы.

³ Андрей Дмитриевич Руднев (1878–1958) — русский ученый-монголовед, приват-доцент кафедры восточных языков Петербургского университета, исследователь языков народов, населяющих Монголию. В составе экспедиции, организованной Русским комитетом для изучения Средней и Восточной Азии, записывал диалекты, песни калмыков, монголов.

⁴ Н. Н. Шнитников — русский ученый-монголовед, занимался изучением Западной Монголии, где записывал народные песни.

⁵ Аркадий Иванович Закедский — учитель петербургской гимназии, записавший песни разных жанров в Ярославской губернии и приславший композитору 22 нотации.

⁶ Николай Петрович Протасов (1865–1913) — первый собиратель народных песен в Сибири, интересовался фольклором старообрядцев. Часть нотаций Н. П. Протасова (16 напевов), записанных им в Иркутской губернии, была передана Н. А. Римскому-Корсакову.

⁷ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 545. Л. 2–2 об. Своеобразный вариант распространенного на Русском Северо-Западе текста с сюжетом «Сон Богородицы».

⁸ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 940. Л. 1.

В недатированном архивном документе, приписываемом Д. В. Стасову, приведены три образца выкриков «разносчиков и разнощиц»⁹, предлагающих покупателям «Грибы!», «Веревки!», «Швабры!». Нотации мелодизированных выкриков разносчиков товаров представляют большой интерес как один из первых опытов фиксации этой самобытной формы фольклора, которая интересовала многих музыкантов, а впоследствии — исследователей фольклора [Теплова 2011, 21].

Особое научное значение имеют нотации Римского-Корсакова, которые целесообразно рассматривать в контексте его контактов с деятелями Песенной комиссии Императорского русского географического общества (далее — ИРГО). Известно, что М. А. Балакирев, стоявший у истоков организации Песенной комиссии, первоначально привлекал Римского-Корсакова к сотрудничеству в ее составе. Возможно, эти обстоятельства побудили композитора проявить интерес к выступлениям выдающейся народной сказительницы, исполнительницы причитаний Ирины Андреевны Федосовой, которые проходили в Петербурге в 1895–1896 годах в ИРГО, в Академии наук, и имели огромное художественное и научное значение. Чрезвычайно успешно сложились концерты народной певицы также в Москве, Нижнем Новгороде, Петрозаводске [Чистов 1988]. В разные годы от Федосовой записывали образцы различных жанров фольклора такие собиратели и исследователи, как Е. В. Барсов, Ф. М. Истомин, Г. О. Дютш, О. Х. Агренева-Славянская и др.

Как вспоминает В. В. Ястребцев, Римский-Корсаков живо интересовался пением олонекской крестьянки и дважды посетил ее вечера в Соляном городке¹⁰ — 8 и 9 января 1895 года. О втором посещении сохранилось свидетельство В. В. Ястребцева: «Но вот на эстраде появилась знаменитая в своем роде сказительница Арина Андреевна Федосова (родом из села Кузаранда, Петрозаводского уезда, Олонецкой губернии), помнящая, как говорят, наизусть 18915 стихов¹¹, которая и пропела нам целый ряд „причитаний“, „заплачек“, „былин“ и проч. Мы с матерью пересели в первый ряд, и я страшно жалел, что не имел при себе карандаша и клочка нотной бумаги, благодаря чему я был лишен всякой возможности запомнить ее пение; Римский-Корсаков же и Блуменфельд, по мере возможности,

⁹ ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 1236.

¹⁰ Соляной городок — комплекс зданий в Петербурге на набережной Фонтанки, сооруженных на месте старинного Соляного торгового двора для устройства лекций, концертов, выставок.

¹¹ В современных исследованиях фигурирует иная цифра, характеризующая объем памяти Федосовой: около 30 000 строк поэтических текстов различных жанров фольклора.

записывали, и таким образом у Николая Андреевича к прежним пяти напевам прибавились еще и новые» [Ястребцев 1959, 254].

Репертуар выступлений Федосовой нашел отражение в карманной Записной книжке № 3 Римского-Корсакова, содержащей также эскизы к опере «Царская невеста»¹². Записи набросков напевов двух былин, причитаний, свадебных, хороводной и лирической песен размещены на листах 3–13. Лист 13 содержит помету «февраль [18]98», то есть датируется тремя годами позже того времени, когда состоялось знакомство с певицей. По мнению А. А. Гозенпуда, наброски из Записной книжки № 3 предназначались также для неосуществленной оперы «Добрыня Никитич» [Гозенпуд 1971, 204].

Нотации представляют собой черновые наброски, выполненные карандашом. Практически у всех образцов отсутствует подтекстовка. Исключение составляет свадебное причитание на листе 7, где подтекстовка выполнена поспешно и неразборчиво, а также нотация на листе 3, где можно видеть две строки поэтического текста, находящиеся над нотами.

Римский-Корсаков оставил пометы, связанные с жанровой принадлежностью исполняемых Федосовой произведений и содержащие указания на начальные слова поэтического текста. Авторская помета на листе 3 — «Добрыня Никитич» — может указывать на сюжет исполненной былины. Среди других помет: «Пивна ягода Свад[ебная] п[есня]» (л. 4); «Свадебн[ая] [песня] Пивн[а] ягод[а]» (л. 5); «Во лужях» (л. 5); «Похорон[ное] прич[итание] жены по мужу» (л. 6); «Прич[итание] свад[ебное]» (л. 7); «Свад[ебная] п[есня] С терем[а] по терему» (л. 8); «Свадебн[ая]» (л. 9); «Полковничек» (л. 10); «Был[ина] Ив[ан] Грозн[ый]» (л. 12).

На листе 13 рукой композитора после завершающего варианта нотации былины (ил. 1) значится надпись: «Для Царско[й] невесты феврал[ь] [18]98».



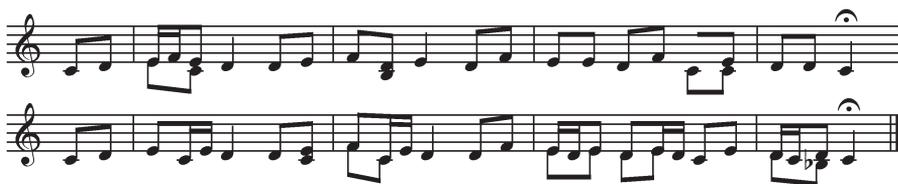
Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. Набросок напева былины «Иван Грозный». ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 13

Fig. 1. N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of the melody transcription of the epic “Ivan the Terrible”. The Manuscript Department of the National Library of Russia. Coll. 640. Inv. 1. No. 455. Sht 13

¹² ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 2–13.

Особенности графики нотаций в Записной книжке № 3 запечатлели творческий процесс отражения на нотной бумаге напевов, которые фиксировались непосредственно в момент их исполнения. Процесс этот был, по-видимому, напряженным и порой вызывал большие затруднения. Запись каждой мелодии выполнялась в несколько этапов, результат которых фиксировался на отдельных нотных строках. Анализируя нотации, можно проследить, как нащупывался, уточнялся ритмический рисунок, мелодический контур напевов. По-видимому, только самая последняя запись — как правило, более точная, чем предыдущие, — удовлетворяла нотировщика.

Процесс поиска варианта записи мелодии, адекватной пению Федосовой, особенно отчетливо можно наблюдать на листах 2 и 3 рукописи. Композитору понадобилось семь попыток, которые представляют собой семь вариантов отображения типовой музыкальной строки. Поражает тщательность фиксации мелодических и ритмических вариантов напева, которые «раскрывались» композитору в процессе пения Федосовой. Композитор словно решает сложную задачу, определяя, каким из этих фактически равноправных вариантов отдать предпочтение. Две верхние строки на листе 3 композитор перечеркивает. Только шестая и седьмая строки (л. 3), суммирующие практически все возможности вариантного изменения напева, удовлетворяют музыканта. С помощью штилей, направленных вверх и вниз, Римский-Корсаков фиксирует различные мелодические и ритмические обороты, присущие данным разделам музыкальной формы напева. Фермата в конце напева отражает подвижную долготу завершающего тона (*ил. 2*).



Ил. 2. Н. А. Римский-Корсаков. набросок напева былины «Добрыня Никитич» (последний вариант). ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 3

Fig. 2. N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of the melody transcription of the epic “Dobrynya Nikitich” (last version). The Manuscript Department of the National Library of Russia. Coll. 640. Inv. 1. No. 455. Sht 3

Напев из записной книжки Римского-Корсакова атрибутируется благодаря существованию фонографической записи исполнения И. А. Федосовой духовного стиха «Голубиная книга», выполненной в 1896 году Ю. И. Блоком, и публикации этого уникального звукового документа

на грампластинке «Эпические стихи и притчи Русского Севера» из собрания Фонограммархива Пушкинского Дома [Эпические стихи и притчи 1990].

Нотация не имеет подтекстовки, что порождает проблему выявления поэтического текста, с которым был исполнен зафиксированный Римским-Корсаковым напев. Известно, что в исполнительской практике онежской сказительницы данный тип напева связан с исполнением как духовного стиха с сюжетом «Голубиная книга», так и былины «Добрыня Никитич». Указание самого композитора на сюжет былины, а также фрагмент текста, помещенный над верхней нотной строкой на листе 3 — «Гуси-лебеди испугались / В [нрзб.] берега бросались», — дают основание считать, что Римский-Корсаков слышал именно былину¹³. Таким образом, очевидно, что композитор зафиксировал «основной эпический напев знаменитой сказительницы», интонационный строй которого типичен для «заонежских апокрифических песен» [Былины 1981, 583].

Столь же тщательно, как и напев былины, композитором выполнялась нотация свадебной песни «Пивна ягода» (л. 4, 5). Анализ предварительного нотного текста, который в рукописи занимает четыре строки (л. 4), приоткрывает своеобразную лабораторию поисков точного отражения в нотной записи не только ритмической и высотной организации напева, но и исполнительских штрихов. Поначалу композитор пытается детализировать напев в ритмическом отношении, используя шестнадцатые и тридцать вторые длительности (ил. 3).



Ил. 3. Н. А. Римский-Корсаков. Наброски напева свадебной песни «Пивна ягода». ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 4

Fig. 3. N. A. Rimsky-Korsakov. Sketches of the melody transcription of the wedding song “Pivna yagoda”. The Manuscript Department of the National Library of Russia. Coll. 640. Inv. 1. No. 455. Sht 4

¹³ Вариант исполнения былины с данным напевом приведен в антологии: [Былины 1981, 583]. По наблюдениям В. В. Коргузалова, напев на фонограмме Ю. И. Блока совпадает

В результате поисков адекватной формы нотной записи Римский-Корсаков останавливается на варианте, более ясном в ритмическом отношении, используя восьмые длительности и подчеркивая особенности исполнения с помощью форшлага. Эта нотация и становится завершающей (ил. 4).



Ил. 4. Н. А. Римский-Корсаков. Набросок напева свадебной песни «Пивна ягода» (последний вариант). ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 5

Fig. 4. N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of the melody transcription of the wedding song “Pivna yagoda” (last version). The Manuscript Department of the National Library of Russia. Coll. 640. Inv. 1. No. 455. Sht 5

Любопытно, что первый опыт слуховой записи этой свадебной песни был выполнен учеником Римского-Корсакова — Г. О. Дютшем в 1886 году во время его совместной с Ф. М. Истоминым экспедиционной поездки. Собиратели были командированы Песенной комиссией ИРГО в Олонецкую губернию для записи песен. Планировалась и встреча с Федосовой, уже известной исполнительницей. Однако собиратели не застали ее в Петрозаводске — за два года перед этим Федосова переехала в село Кузаранда. Счастливый случай свел участников экспедиции со сказительницей на пассажирском пароходе, на котором Дютш и Истомин продолжили свой путь из Петрозаводска по Онежскому уезду. Здесь и была записана свадебная песня «Пивна ягода по сахару плыла», вошедшая в дальнейшем в сборник «Песни русского народа» [Песни русского народа 1894, разд. IV, № 7, 104–106]. В XX веке варианты этой свадебной песни были зафиксированы на территории Карельского Поморья уже с использованием современной звукозаписывающей аппаратуры [Песни Заонежья 1987, 179].

Запись мелодии свадебной песни «С терема на терем» так же, как и другие образцы, имеет несколько вариантов нотаций. Приведем последний, в котором композитор использует знаки сокращенного письма (такт 4), возможно, пытаясь отразить повторяемость кратких попевок, характерных для музыкальной строки (ил. 5). Мелодию, соответствующую припевному разделу «Играйте гораже», Римский-Корсаков выписывает на второй строке.

со слуховой записью, сделанной С. Г. Рыбаковым 25 января 1895 года во время исполнения И. А. Федосовой былины о Добрыне Никитиче [Былины 1981, 583].



Ил. 5. Н. А. Римский-Корсаков. набросок напева свадебной песни «С терема на терем» (последний вариант). ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 9

Fig. 5. N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of the melody transcription of the wedding song "S terema na terem" (last version). The Manuscript Department of the National Library of Russia. Coll. 640. Inv. 1. No. 455. Sht 9

Представляется, что эта нотация содержит избыточное музыкальное время, равное двум четвертям (на границе тактов 5 и 6). Об этом можно судить, сопоставляя вариант Римского-Корсакова и слуховую запись О. Х. Агреновой-Славянской «С терема на терем Марья шла», сделанную непосредственно от Федосовой [Агренова-Славянская 1887–1889, ч. 2, № 15, 61]. В качестве сравнительного материала могут быть рассмотрены варианты в звукозаписях, выполненных в XX веке в селе Палтега («Еще с терема на терем Любушка шла») ¹⁴ и в селе Косозеро («С терема на терем княгиня шла») ¹⁵.

В онежской традиции свадебного обряда песни «С терема на терем» и «Пивна ягода» исполняются одна за другой в день венчания жениха и невесты, в тот момент, когда невесту особым обрядовым чином ведут из избы в горницу, к «княженецкому столу», где происходит последнее прощание девушки с близкими. Вероятно, Федосова во время выступления в Петербурге иллюстрировала исполнением песен и причитаний именно этот, наиболее драматичный этап свадебного действия.

К числу важных для этномузыкологических исследований образцов относятся и наброски мелодий причитаний из Записной книжки № 3 Римского-Корсакова.

Причитания похоронное («жены по мужу») и свадебное, в отличие от песен, нотированы композитором практически сразу. Ему понадобились всего два варианта записи мелодий. Две строки нотации похоронного причитания различаются написанием штилей и контуром мелодии в первых двух тактах. Во втором варианте, который стал последним, композитор вносит исправления, касающиеся норм записи вокальной

¹⁴ Запись студенческой экспедиции Петрозаводской консерватории 1977 года [Песни Заонежья 1987, 110–111. № 44].

¹⁵ Фонографическая звукозапись Е. В. Гиппиуса и З. Я. Эвальд 1926 года [Там же, 108. № 43].

музыки; во втором такте перемещает попевку на тон выше; записывает начальный оборот причитания (1-й такт) восьмыми длительностями вместо четвертных; исправляет высотное положение второго тона (1-й такт): вместо первоначального g^1 выписывает f^1 ; выставляет тактовые черты (ил. 6).



Ил. 6. Н. А. Римский-Корсаков. набросок напева похоронного причитания (последний вариант). ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 6

Fig. 6. N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of the melody transcription of the funeral lament (last version). The Manuscript Department of the National Library of Russia. Coll. 640. Inv. 1. No. 455. Sht 6

Свадебное причитание в записи Римского-Корсакова практически полностью соотносится с публикацией Агреневой-Славянской, которая имеет следующий комментарий к исполнению: «Вопль невесты при посещении ею родных» [Агренева-Славянская 1887–1889, ч. 1, № 4, 14]. Различия между двумя нотациями связаны с тесситурой мелодии (у Римского-Корсакова: c^1-e^1 ; у Агреневой-Славянской: $v-d^1$) и минимальными мелодическими и ритмическими вариантами (у Римского-Корсакова: ход на большую терцию e^1-c^1 и последование длительностей $\frac{1}{8}\frac{1}{8}$; у Агреневой-Славянской: ход на большую секунду d^1-c^1 и последование длительностей $\frac{1}{4}\frac{1}{4}$). Штилями, направленными вверх и вниз, композитор обозначает возможные варианты (ил. 7).



Ил. 7. Н. А. Римский-Корсаков. набросок напева свадебного причитания (последний вариант). ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 455. Л. 7

Fig. 7. N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of the melody transcription of the wedding lament (last version). The Manuscript Department of the National Library of Russia. Coll. 640. Inv. 1. No. 455. Sht 7

Слуховые нотации народной музыки дополняют и обогащают источниковую базу фольклора. Одновременно эти материалы расширяют возможности музыковедческих исследований в области изучения композиторского стиля. Графическая фиксация музыкально-поэтической формы, поиски ее наиболее точного отражения, которые можно наблюдать

в рукописных набросках Н. А. Римского-Корсакова, свидетельствуют о его тонком ощущении народной музыки, возможно, интуитивном, но очевидном осмыслении ее структурных закономерностей, вариантной специфики. Обширные и важные для научного сообщества материалы, вошедшие в состав «фольклорного архива» композитора, нуждаются во введении в научный оборот и углубленном исследовании.

Литература

- Агренева-Славянская 1887–1889 — Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными О. Х. Агреновой-Славянской: в 3 ч. М.: тип. А. А. Левенсона, 1887–1889. 382 с.
- Алексеев 1990 — Алексеев Э. Е. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. М.: Советский композитор, 1990. 165 с.: ил., нот. ил.
- Балакирев 1962 — Балакирев М. А. Записи кавказской народной музыки / Подгот. Б. М. Добровольский // М. А. Балакирев: Воспоминания и письма / Редкол.: Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1962. С. 432–453.
- Былины 1981 — Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов; под ред. Л. Н. Лебединского. М.: Советский композитор, 1981. 614 с.
- Гозенпуд 1971 — Гозенпуд А. А. Записные книжки Н. А. Римского-Корсакова // Избранные статьи. Л.; М.: Советский композитор, 1971. С. 174–239.
- Иванова 2009 — Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. 800 с.
- Песни Заонежья 1987 — Песни Заонежья в записях 1880–1890-х годов / Сост., предисл. и примеч. Т. В. Краснопольской. Л.: Советский композитор, 1987. 184 с.
- Песни русского народа 1894 — Песни русского народа: Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомина, напевы Г. О. Дютш. СПб.: изд. Императ. Рус. геогр. о-ва, 1894. XXVI, 244 с.
- Римский-Корсаков 1965 — Римский-Корсаков Н. А. Полное собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М.: Советский композитор, 1965. Т. VI / Подгот. Э. Э. Язовицкой. 234 с., нот. ил.
- Сборник русских народных песен 1876–1877 — Сборник русских народных песен [Для голоса с ф.-п.] / Сост. Н. А. Римским-Корсаковым. Ор. 24. Ч. 1–2. СПб.: Бессель, [1876–1877]. 203 с.
- Теплова 2008 — Теплова И. Б. Слуховые записи фольклора экспедицией Песенной Комиссии ИРГО (1893 г.): К проблеме текстологического изучения // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы науч.-практич. конф. / Редкол.: Ю. В. Артамонова, Л. М. Белогурова, М. А. Енговатова, Н. В. Заболотная, И. А. Никитина. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 52–61.
- Теплова 2009 — Теплова И. Б. «В поисках древнейшей интонационной прародины»: новгородские записи народных песен А. К. Лядова // Непознанный А. К. Лядов: Сб. ст. и материалов / Ред.-сост. Т. А. Зайцева. Челябинск: ООО «Издательство МРІ», 2009. С. 176–213.

- Теплова 2011 — *Теплова И. Б.* Русский музыкальный фольклор в слуховых записях XIX–XX веков: вопросы источниковедения и текстологии // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф., 30 сентября—3 октября 2010 г. / Редкол.: Г. В. Лобкова (науч. ред.) и др. СПб.: Университ. образоват. округ С.-Петербурга и Ленинград. обл., 2011. Т. 1. С. 11–29.
- Теплова 2013 — *Теплова И. Б.* Фольклорный архив С. М. Ляпунова в собрании Отдела рукописей Российской национальной библиотеки // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: Сб. материалов Всерос. конф. 2008–2010 годов / Науч. ред. Г. В. Лобкова, отв. ред. И. Б. Теплова. СПб.: изд-во Политехн. ун-та, 2013. С. 233–248.
- Теплова 2016 — *Теплова И. Б.* Записи народных песен из архива Н. А. Римского-Корсакова и музыкальная фольклористика // Мусоргский и Римский-Корсаков: две грани великого содружества: Сб. ст. и материалов / Ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: СПбГК; Скифия-принт, 2016. С. 180–205.
- Утенкова-Шалапак 2014 — *Утенкова-Шалапак И. А.* Наследие Оскара Кольберга в истории славянской этномузыкологии. СПб.: Северная звезда, 2014. 145 с.
- Чистов 1988 — *Чистов К. В.* Ирина Андреевна Федосова: Историко-культурный очерк. Петрозаводск: Гос. изд. Карело-Финской АССР, 1988. 376 с.
- Эпические стихи и притчи 1990 — Эпические стихи и притчи Русского Севера [2 грам-пластинки] / Анног. Д. М. Балашова, А. Ю. Кастрова. Л.: Историч. наследие, [1990]. P2M/M2049311–006. № 3. (Из собрания Фонограммархива Пушкинского Дома.)
- Ястребцев 1959 — Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания В. В. Ястребцева. 1886–1897 / Под ред. А. В. Оссовского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. Т. 1. 526 с.
- Ella von Schultz Adaiewsky 2011 — Ella von Schultz Adaiewsky: Atti dei convegni 2007–2008 / A cura di U. Berti; Associazione Musicale Sergio Gaggia. Cividale del Friuli. Udine: Tipografia Pellegrini-il Cerchio, 2011. 126 p., s. i. p. (con CD.)
- Norske middelalder ballader 2011 — Norske middelalder ballader: Melodier. Bind 1: Natyrmytiske ballader, legendeballader og historiske ballader. Oslo: Aschehoug & Co., 2011. 323 s.

References

- Agrenea-Slavyanskaya O. Kh. (1887–1889) Opisanie russkoi krest'yanskoi svad'by s tekstom i pesnyami: obryadovymi, golosil'nymi, prichital'nymi i zavyval'nymi O. Kh. Agre-nevoi-Slavyanskoi [Description of the Russian Peasant Wedding with Text and Songs: Ceremonial, Wail, Lament and Howling Songs]. Moscow: tip. A. A. Levensona. Pts. 1–3. 382 p. In Russian.
- Alekseev E. E. (1990) Notnaya zapis' narodnoi muzyki: Teoriya i praktika [Note Recording of Folk Music: Theory and Practice]. Moscow: Sovetskii kompozitor. 165 p.: il., not. il. In Russian.
- Balakirev M. A. (1962) Zapisi kavkazskoi narodnoi muzyki [Records of Caucasian Folk Music]. Podgot. B. M. Dobrovolskii. In: M. A. Balakirev: Vospominaniya i pis'ma [M. A. Balakirev: Memoirs and Letters]. Redkol.: Yu. A. Kremlev, A. S. Lyapunova, E. L. Frid. Leningrad: Muzgiz. P. 432–453. In Russian.

- Byliny. Russkii muzykal'nyi epos (1981) [Russian Musical Epics]. Sost. B. M. Dobrovol'skii, V. V. Korguzalov; pod red. L. N. Lebedinskogo. Moscow: Sovetskii kompozitor. 614 p. In Russian.
- Gozenpud A. A. (1971) Zapisnye knizhki N. A. Rimskogo-Korsakova [Rimsky-Korsakov Notebooks]. In: Izbrannye stat'i [Selected Articles]. Leningrad; Moscow: Sovetskii kompozitor. P. 174–239. In Russian.
- Ivanova T. G. (2009) Istoriya russkoi fol'kloristiki XX veka: 1900 — pervaya polovina 1941 g. [History of Russian Folklore Studies of the 20th Century: 1900 — First Half of 1941]. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin. 800 p. In Russian.
- Pesni Zaonezh'ya v zapisyakh 1880–1890-kh godov (1987) [Songs of Zaonezhye in the Records of the 1880s–90s]. Sost., predisl i primech. T. V. Krasnopol'skoi. Leningrad: Sovetskii kompozitor. 184 p. In Russian.
- Pesni russkogo naroda: Sobrany v guberniyakh Arkhangel'skoi i Olonetskoi v 1886 godu (1894) [Songs of the Russian People: Collected in the Provinces of Arkhangelsk and Olonets in 1886]. Zapisali: slova F. M. Istomin, napevy G. O. Dyutsh. St. Petersburg: izd. Imperat. Rus. geogr. o-va. XXVI, 244 p. In Russian.
- Rimskii-Korsakov N. A. (1965) Polnoe sobr. soch.: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [The Complete Works. Literary Works and Letters]. Moscow: Sovetskii kompozitor. T. VI. Podgot. E. E. Yazovitskoi. 234 p., notes ill.
- Sbornik russkikh narodnykh pesen dlya golosa s fortepiano (1876–1877) [Collection of Russian Folk Songs]. Sost. N. A. Rimskim-Korsakovym. Op. 24. Pts. 1–2. St. Petersburg: Bessel'. 203 p. In Russian.
- Teplova I. B. (2008) Slukhovye zapisi fol'klora ekspeditsiei Pesennoi Komissii IRGO (1893 g.): K probleme tekstologicheskogo izucheniya [Records by Ear of Folklore by the Expedition of the Song Commission of IRGO (1893): To the Problem of Textual Study]. In: Traditsionnye muzykal'nye kul'tury na rubezhe stoletii: problemy, metody, perspektivy issledovaniya: Materialy nauch.-praktich. konf. [Traditional Musical Cultures at the Turn of the Century: Problems, Methods, Perspectives of Research. Materials of the Scientific and Practical Conference]. Redkol.: Yu. V. Artamonova, L. M. Belogurova, M. A. Engovato, N. V. Zabolotnaya, I. A. Nikitina. Moscow: RAM im. Gnesinykh. P. 52–61. In Russian.
- Teplova I. B. (2009) “V poiskakh drevneishei intonatsionnoi prarodiny”: novgorodskie zapisi narodnykh pesen A. K. Lyadova [“In Search of the Oldest Intonational Homeland”: Novgorod Records of Folk Songs by A. K. Lyadov]. In: Nepoznannyy A. K. Lyadov: Sb. st. i materialov [The Unknown A. K. Lyadov: Collection of Articles and Materials]. Red.-sost. T. A. Zaitseva. Chelyabinsk: OOO “Izdatel'stvo MPI”. P. 176–213. In Russian.
- Teplova I. B. (2011) Russkii muzykal'nyi fol'klor v slukhovykh zapisyakh XIX–XX vekov: voprosy istochnikovedeniya i tekstologii [Russian Musical Folklore in Records by Ear of the 19th and 20th Centuries: Problems of Source Studies and Textology]. In: Otechestvennaya etnomuzykologiya: istoriya nauki, metody issledovaniya, perspektivy razvitiya: Materialy Mezhdunarodnoi nauch. konf., 30 sentyabrya — 3 oktyabrya 2010 g. [Russian Ethnomusicology: History of Science, Research Methods, Development Prospects: Materials of the International Scientific Conference, Sept. 30 — Oct. 3, 2010]. Redkol.: G. V. Lobkova (nauch. red.) i dr. St. Petersburg: Universit. obrazovat. okrug S.-Peterburga i Leningrad. obl. Vol. 1. P. 11–29. In Russian.
- Teplova I. B. (2013) Fol'klorniye arkhiv S. M. Lyapunova v sobranii Otdela Rukopisei Rossiiskoi natsional'noi biblioteki [Folklore Archive of S. M. Lyapunov in the Collection

- of the Manuscript Department of the National Library of Russia]. In: Narodnaya traditsionnaya kul'tura v obrazovatel'nykh programmakh i nauchnykh issledovaniyakh: Sb. materialov Vseros. konf. 2008–2010 godov [Folk Traditional Culture in Educational Programs and Scientific Research: Collection of Materials of the All-Russian Conferences of 2008–2010]. Nauch. red. G. V. Lobkova, otv. red. I. B. Teplova. St. Petersburg: Polytechnical University. P. 233–248. In Russian.
- Teplova I. B. (2016) Zapisi narodnykh pesen iz arkhiva N. A. Rimskogo-Korsakova i muzykal'naya fol'kloristika [Records of the Folk Songs from the Archives of N. A. Rimsky-Korsakov and Musical Folklore Studies]. In: Musorgskii i Rimskii-Korsakov: dve grani velikogo sodruzhestva: Sb. st. i materialov [Mussorgsky and Rimsky-Korsakov: Two Facets of the Great Community. Collection of Articles and Materials]. Red.-sost. Z. M. Guseinova, G. A. Nekrasova. St. Petersburg: SPbGK; Skifiya-Print. P. 180–205. In Russian.
- Utenkova-Shalapak I. A. (2014) Nasledie Oskara Kol'berga v istorii slavyanskoi etnomuzykologii [The Heritage of Oscar Kolberg for the History of Slavic Ethnomusicology]. St. Petersburg: Severnaya zvezda. 145 p. In Russian.
- Chistov K. V. (1998) Irina Andreevna Fedosova: Istoriko-kul'turnyi ocherk [Irina Andreevna Fedosova. Historical and Cultural Essay]. Petrozavodsk: Gos. izd. Karelo-Finskoi ASSR. 376 p. In Russian.
- Epicheskie stikhi i pritchi Russkogo Severa (1990) [Epic Poems and Parables of the Russian North]. [2 gramplastinki.]. Annot. D. M. Balashova, A. Yu. Kastrova. Leningrad: Istorich. nasledie, [Audio]. P2M/M2049311–006. № 3. (Iz sobraniya Fonogrammarkhiva Pushkinskogo Doma.) In Russian.
- Yastrebtsev V. V. (1959) N. A. Rimskii-Korsakov: Vospominaniya V. V. Yastrebtseva. 1886–1897 [N. A. Rimsky-Korsakov: Memoirs of V. V. Yastrebtsev. 1886–1897]. Pod red. A. V. Ossovskogo. Leningrad: Gos. muz. izd-vo. Vol. 1. 526 p. In Russian.
- Ella von Schultz Adaeiowsky (2011) Atti dei convegni 2007–2008. A cura di U. Berti; Associazione Musicale Sergio Gaggia. Cividale del Friuli. Udine: Tipografia Pellegrini-il Cerchio. 126 p. s.i.p. (con CD).
- Norske middelalder ballader: Melodier (2011) Bind 1: Natyrmytiske ballader, legendeballader og historiske ballader. Oslo: Aschehoug & Co. 323 s.

Остапенко, Антон Геннадиевич

ORCID: 0000-0003-3831-2731

SPIN-код: 9690-2189

e-mail: antost@yandex.ru

Соискатель на кафедре этномузыкологии, специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Харбинской консерватории (Китайская Народная Республика).

КНР, 150028 Харбин, р-н Сунбей, ул. Сюэцзы, 3179

Anton G. Ostapenko

ORCID: 0000-0003-3831-2731

SPIN-code: 9690-2189

e-mail: antost@yandex.ru

Post-graduate student at the Department of Ethnomusicology and folklore specialist at the Center for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

Ear training and harmony teacher at the Harbin Conservatory of Music (China).

3179 Xuezi str., Songbei district, Harbin 150028, China

Л. М. Линнеман — норвежский музыкальный просветитель и собиратель фольклора середины XIX века

Статья посвящена собирательской и просветительской деятельности видного норвежского фольклориста, композитора и музыкально-общественного деятеля Людвига Матиаса Линнемана (1812–1887). Наиболее ценной частью его наследия признан рукописный архив, включающий многочисленные образцы норвежского музыкального и поэтического фольклора. В статье впервые предпринята попытка представить историю формирования этого архива в контексте жизни и творчества его составителя.

Ключевые слова: *культура Кристиании, Л. М. Линнеман, норвежский фольклор, норвежская этномузыкология.*

УДК 7.071.1. ББК 85.313(3)

DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.004

Ludvig M. Lindeman: Norwegian Music Educator and Folklore Collector of the Middle of the 19th Century

The article focuses on the field previously unknown to Russian musicology — the remarkable Norwegian folklorist, composer, and music educator Ludvig Mathias Lindeman's gathering and teaching activities (1812–1887). His written archive with numerous samples of Norwegian musical and poetic folklore is recognized as his most valuable heritage. The article presents the first attempt to cover the history of development of this archive as a part of its collector's life and creative work.

Keywords: *Christiania's culture, Ludvig M. Lindeman, Norwegian folklore, Norwegian ethnomusicology.*

Л. М. Линнеман – норвежский музыкальный просветитель и собиратель фольклора середины XIX века

Деятельность Людвиг Матиаса Линнемана¹ (1812–1887) — одного из самых ярких представителей норвежского музыкального романтизма — масштабное явление в музыкальной культуре Северной Европы XIX века. Подобно Элиасу Лённроту в Финляндии², Л. М. Линнеман стоит в ряду основоположников нового национального искусства Норвегии на раннем этапе его формирования³. В 1840–1860-е годы творческие достижения Л. М. Линнемана и его совре-

¹ В отечественной музыковедческой литературе встречаются два варианта написания фамилии *Lindeman*. В настоящей статье употребляется наиболее близкая нормам норвежской орфоэпии версия *Линнеман*, также использованная Н. Н. Моховым в переводе монографии Ф. Бенестада и Д. Шельдеруп-Эббе «Эдвард Григ — человек и художник» и в ряде других исследований [см.: Бенестада, Шельдеруп-Эббе 1986; Битерякова 2007].

² Лённрот, Элиас / Lönnrot, Elias (1802–1884) — один из основоположников финского национального романтизма в начале XIX века, известный прежде всего как составитель литературной версии карело-финского эпоса «Калевала».

³ Возрождению норвежской национальной культуры способствовало два события. Во-первых, основание в 1811 году Университета Кристиании (впоследствии важнейший национальный научно-исследовательский и культурный центр); во-вторых, появление в 1814 году первой норвежской конституции в Эйдсволле, которая положила конец многолетней унии с Данией (1380–1814). В предшествующие годы норвежский язык был заменен датским, и общность культур сохранялась еще в течение ряда лет, в том числе и во время последующей унии Норвегии со Швецией (1814–1905).

менников — музыкантов Уле Бюлля⁴, Хальфдана Хьерульфа⁵ и Рикарда Нурдрока⁶ — подготовили почву для необычайного подъема норвежской музыки в 1870–1890-е годы, отразившегося в творчестве Юхана Свенсена и Эдварда Грига.

Наследие Л. М. Линнемана, видного норвежского фольклориста, композитора и музыкально-общественного деятеля, с конца XIX века неизменно привлекает к себе внимание исследователей и исполнителей на родине музыканта⁷. Наибольший интерес вызвал его фольклорный архив, являющийся частью более масштабного собрания рукописей и изданий Л. М. Линнемана и членов его семьи — представителей династии музыкантов, по ряду причин названных «норвежскими Бахами»⁸. В архиве библиотеки Университета Осло, где долгое время хранилось это собрание, оно получило наименование *Lindemania*. Сегодня оно находится в Архиве норвежской песни⁹ и в электронной версии в полном составе доступно на сайте Национальной библиотеки Норвегии¹⁰.

Фольклорный архив Л. М. Линнемана включает свыше двух тысяч образцов нотаций норвежских народных мелодий, традиционную поэзию, этнографические сведения о жизни норвежских крестьян, а также много-

⁴ Бюль (Буль), Уле Борнеман / Bull, Ole Bornemann (1810–1880) — норвежский скрипач и композитор. Один из основоположников национально-романтического направления в норвежской музыке.

⁵ Хьерульф (Кьерульф), Хальфдан / Kjerulf, Halfdan (1815–1868) — норвежский композитор, известный сегодня своими камерно-вокальными сочинениями.

⁶ Нурдрок, Рикард / Nordraak, Rikard (1842–1866) — норвежский композитор, сподвижник Э. Грига в создании музыкального общества «Эвтерпа» в Копенгагене. Автор музыки к стихотворению Б. Бьёрнсона патриотического содержания «Да, мы любим эту землю» (“Ja, vi elsker dette landet”), ставшей позднее национальным гимном Норвегии.

⁷ Авторы наиболее значительных исследований о Л. М. Линнемане — норвежские музыковеды Уле Мёрк Саннвик, Эйстайн Гаукстад, Харальд Херрестал и некоторые другие. Сведения из созданных ими в разные годы работ [Sandvik 1941; Sandvik 1950; Gaukstad 2012; Herresthal 2012] приводятся в настоящей статье.

⁸ Такое сравнение возникло благодаря преемственности в семье Линнеманов ремесла церковных органистов и канторов.

⁹ Норв.: Norsk visearkiv. URL: <http://visearkivet.no> (дата обращения: 21.01.2019).

¹⁰ Материалы, относящиеся к Собранию музыкального и поэтического фольклора, записанного Л. М. Линнеманом, представлены в подготовленном сотрудниками Национальной библиотеки Норвегии перечне. L. M. Lindemans samling av folketoner og folkeviser, eventyr og sagn. Egne og andres oppskrifter // Lindemans Legat. URL: <http://lindemanslegat.no/wp-content/uploads/2012/06/LM-Lindemans-samling-folkemusikk-i-manuskript.pdf> (дата обращения: 11.03.2019). Избранные рукописи остальных членов семьи Линнеманов приведены в следующем документе. Utvalgte musikkmanuskripter med komposisjoner av medlemmer av Lindeman-familien (ikke L. M. Lindeman) samt et utvalg av andre musikkmanuskripter som har tilhørt familien // Lindemans Legat. URL: <http://lindemanslegat.no/wp-content/uploads/2012/06/Fam-Lindemans-musikkmanuskripter.pdf> (дата обращения: 11.03.2019).

численные опубликованные сборники обработок песен и наигрышей для хора и фортепиано, предназначенные для любительского музицирования. В истории норвежской музыки это собрание, формировавшееся в 1840–1870-е годы, долгое время не имело себе подобных.

Предлагаемая читателю статья является первым опытом систематического освещения деятельности Л. М. Линнемана и истории формирования его фольклорного архива. Современное норвежское музыковедение не имеет практики рассмотрения творчества этого музыканта в аспекте метода периодизации. В настоящем исследовании автор предпринял попытку восполнить этот пробел, представив творческий путь Л. М. Линнемана с позиций «церковного» и «светского» направлений его деятельности. Предметом внимания также стала культурно-историческая среда, которой принадлежал Л. М. Линнеман. В работе впервые обобщены результаты новейших норвежских исследований в области линнемановедения и начального периода истории фольклористики.

* * *

Творческий путь Л. М. Линнемана охватывает шесть десятилетий — с 1825 по 1887 год. Изучение биографических материалов позволяет отчетливо проследить три основных этапа творческого пути художника: ранний (становление в 1820–1830-е годы), зрелый (расцвет в 1840–1870-е годы) и поздний (1880-е годы). Им соответствуют пять хронологических периодов, границами которых служат важнейшие обстоятельства жизни Л. М. Линнемана.

В творческом пути и наследии Л. М. Линнемана довольно отчетливо прослеживаются тесно связанные «*церковная*» и «*светская*» линии. Под «*церковной*» подразумевается участие Л. М. Линнемана в жизни норвежской протестантской церкви: пребывание в статусе кантора и органиста Вор Фрельсера кирке¹¹ (ныне кафедрального собора Осло), органного мастера; его работа в качестве автора, составителя и редактора сборников псалмов, учителя церковного пения на богословском факультете Университета и др. «*Светскую*» линию деятельности Л. М. Линнемана составляет композиторское творчество, тесно связанное с концертной жизнью его родного города Тронхейма и, большей частью, Кристиании. Формы концертной деятельности Л. М. Линнемана были чрезвычайно разнообразными: руководство хором Норвежского студенческого общества,

¹¹ Норв.: Vor Frelsers kirke — церковь Спасителя.

участие в музыкальном сопровождении спектаклей Публичного театра, общества любителей музыки «Музыкальный лицей», Филармонического общества и др. Отметим также, что имя Л. М. Линнемана неразрывно связано с историей основания первой норвежской консерватории, преобразованной из созданной при его жизни совместно с сыном Петером Школы органистов¹².

Рассмотрение каждого периода в отдельности представляется необходимым для понимания процесса развития музыкального мышления Л. М. Линнемана, на протяжении всей жизни осваивавшего национальную музыкальную культуру.

Первый период (1812–1833). Первые двадцать лет жизни Л. М. Линнемана прошли под большим влиянием отца — Уле Андреаса Линнемана¹³ — «едва ли не самого образованного норвежского музыканта своей эпохи» [Herresthal 2012]. Он не только посвятил своего сына в тайны музыкального искусства, преподав его первые уроки, но и явил пред ним образ разностороннего музыканта-ремесленника, который с особой силой запечатлелся в сознании начинающего музыканта, что и сформировало направление его творческих сил в будущем. Людвиг Матиас стал последователем своего отца и отчасти повторил его судьбу: Линнеман-старший около пятидесяти лет состоял в должности органиста Вор Фрюе кирке¹⁴ в Тронхейме, позднее Людвиг Матиас сорок семь лет жизни посвятил служению кантором в Вор Фрельсерс кирке в Кристиании¹⁵; Уле Андреас стал составителем первого норвежского сборника протестантских псалмов [Lindeman O. A. 1838], Людвиг Матиас продолжил работу в этом направлении и опубликовал новые сборники, отчасти заменившие датские. Впоследствии Людвиг Матиас не раз обращался к рукописным записям народной музыки, сделанным его отцом, и использовал ряд из них в известном сборнике обработок «Старые и новые мелодии норвежских гор» [Lindeman L. M. 1853–1867]. Они и стали первыми рукописями в архиве Л. М. Линнемана, которому еще предстояло сформироваться в последующие десятилетия.

¹² Норв.: Organistskole.

¹³ Линнеман, Уле Андреас / Lindeman, Ole Andreas (1769–1857) — органист, композитор и музыкальный просветитель [см.: Hernes 1956].

¹⁴ Норв.: Vor Frue kirke — церковь Богоматери.

¹⁵ Именно свое первое выступление в качестве церковного органиста в 1825 году Л. М. Линнеман многие годы спустя считал началом своей творческой деятельности, несмотря на то, что первое публичное выступление состоялось тремя годами ранее — с исполнением собственного сочинения «Тема и вариации для кабинетного фортепиано».

Сознательно избрав путь музыканта, Л. М. Линнеман шире представлял себе сферу применения своих творческих сил и не ограничивался деятельностью только церковного органиста.

Второй период (1833–1839). В 1830-е годы отчетливо определились два направления развития норвежского искусства. Представители первого выступали за продолжение связей с датской и общеевропейской культурой после расторжения унии с Данией в 1814 году. Его возглавлял поэт Юхан Себастьян Вельхавн¹⁶, воззрениям которого симпатизировал композитор Х. Хьерульф. Приверженцы второго направления ратовали за продвижение национально-самобытного искусства во многом благодаря обращению к норвежскому фольклору. Его вдохновителем был Хенрик Вергеланн¹⁷ — видный политический деятель, писатель-публицист, выступавший за культурную независимость Норвегии. Оба направления отражали общественно-политические настроения в государстве в первой половине XIX века и заявили о себе сначала в литературно-критических работах, затем в живописи и музыке. Яркое дальнейшее развитие впоследствии получила вторая, национально-патриотическая тенденция, со временем потеснившая первую.

Влияние Х. Вергеланна на студенческую молодежь Кристиании, к которой как студент богословского факультета Университета примкнул Л. М. Линнеман, было определяющим. Л. М. Линнеман стал активным членом Студенческого общества — важного политического и литературно-музыкального содружества, в котором Х. Вергеланн был центральной фигурой. Историки, поэты, художники и музыканты также встречались здесь, способствуя популяризации памятников национального искусства. В 1833 году священник и писатель Андреас Файе при содействии Х. Вергеланна опубликовал «Норвежские саги» [Faye 1833] — одно из первых подобных изданий в норвежской романтической литературе. Х. Вергеланн побуждал студентов исполнять народную музыку родных областей, и первые народные мелодии, записанные и обработанные Л. М. Линнеманом, были услышаны именно в студенческой среде. В 1830-е годы Студенческое общество стало инициатором музыкального содружества, состоявшего из певцов и исполнителей на музыкальных инструментах, для

¹⁶ Вельхавн, Юхан Себастьян / Welhaven, Johann Sebastian (1807–1873) изложил свои воззрения в известном поэтическом сборнике «Заря Норвегии» и литературно-исторических исследованиях.

¹⁷ Вергеланн, Хенрик Арнольд / Wergeland, Henrik Arnold (1808–1845) — один из основоположников норвежской литературы; оказал значительное влияние на творчество Бьёрнстjerne Бьёрнсона и Хенрика Ибсена.

сопровождения своих вечерних собраний. С 1836 года Л. М. Линнеман долгое время был его музыкальным директором. К этому времени относятся его произведения для мужского и смешанного хора, стиль которых близок в то время распространенному в Германии движению Лидертафель¹⁸.

С 1833 года вся последующая жизнь Л. М. Линнемана была связана со столицей Норвежского королевства Кристианией. В первый же день своего пребывания в ней он выступил за органом крупнейшего храма города (Вор Фрельсерс кирке) и через некоторое время стал его главным органистом и кантором, сменив на этом посту своего брата Якоба Андреаса¹⁹. Работа органистом вдохновила его на создание сочинений для органа, среди которых наиболее значительное из написанных в данном периоде — Семнадцать вариаций на псалом «Кто знает, как близок мой конец» (1836)²⁰. Этот цикл оказался его первым произведением на основе религиозной мелодии нефольклорного происхождения. Впоследствии Л. М. Линнеман предпочитал цитировать народный вариант протестантского хора — религиозную народную мелодию²¹ — с максимально точно сохранным ритмическим рисунком.

Два первых периода составляют начальный этап развития деятельности Л. М. Линнемана. Влияние отца, естественно преобладающее в первом периоде, постепенно отступает на задний план во втором, о чем свидетельствует усиление «светской» линии деятельности. К ней все более неодобрительно относился его отец, прочивший Людвигу Матиасу священническое будущее. Композиторское творчество, как и фольклорный архив, пребывали на самой ранней стадии своего формирования. Деятельность в эти периоды предопределила дальнейшее развитие событий жизни в упомянутых направлениях. В те годы Л. М. Линнеман только впитывал все идеологические и творческие импульсы, исходившие от его окружения, которое составляли заметные личности в современной ему культурной жизни Тронхейма и Кристиании. В последующие годы

¹⁸ Лидертафель (нем. Liedertafel) — движение любительских мужских хоровых сообществ, появившееся в Германии в начале XIX века и распространившееся в ряде соседних государств.

¹⁹ Линнеман, Якоб Андреас / Lindeman, Jacob Andreas (1805–1846) — священник и церковный органист, вошедший в историю норвежской музыки как автор публикации «Мелодии хоралов из собраний Кинго, Гульдберга и Христианского евангелического сборника псалмов, согласно указу короля от 15 июня 1835 года, изложенные в цифрах для игры на псалмодиконе с руководством о его использовании» [Lindeman J. A. 1841].

²⁰ Дат.: “Hvo veed hvor nær er min Ende”.

²¹ О жанре религиозной народной мелодии см.: [Гриндэ 1982, 40–41; Мохов 1982, 203].

Л. М. Линнеман сам становится одним из «законодателей мод» в музыкальной культуре норвежской столицы, энергично отстаивавшим собственную патриотическую позицию в искусстве.

Третий период (1840–1857). Начало следующего периода деятельности Л. М. Линнемана, открывшегося в 1840 году, ознаменовано несколькими примечательными событиями как «церковной» линии, так и «светской». Он вступил в должность кантора Вор Фрельсерс кирке, на которой пребывал последующие сорок семь лет, и стал руководителем хора мальчиков Детского дома (Weisenhuset) для сопровождения богослужений. С увлечением он участвовал в движении любительских мужских хоров, проявил инициативу в создании хоровых и оркестровых обществ Кристиании. В 1844 году основал Хор Норвежского студенческого общества, существующий до настоящего времени²². Ему посвящено большинство сборников обработок народных мелодий Л. М. Линнемана, поскольку хор не раз становился их первым исполнителем. В 1846 году Л. М. Линнеман выступил одним из инициаторов создания Филармонического общества, в котором вплоть до 1865 года был хормейстером и помощником дирижера²³.

С 1840 года стали публиковаться авторские и записанные Л. М. Линнеманом народные мелодии в виде нотных приложений к поэтическим сборникам псалмов и народных песен. Большинство изданных в течение всей жизни Л. М. Линнемана мелодий представлено в виде обработок для хора или фортепиано. Лишь несколько изданий содержало одногласные нотации. Результатом совместной деятельности с одаренным проповедником и писателем Вильгельмом Вексельсом²⁴, который увлек его идеей обновления церковно-певческой практики, стал сборник «Хоралов и псалмов к „Христианским псалмам“» [Wexels 1859] — с него началась история издания литургической музыки Л. М. Линнемана. Тогда же он опубликовал нотное приложение к «Сборнику песен, народных вис

²² История деятельности упомянутого хорового коллектива освещена на страницах его официального интернет-сайта: Den Norske Studentersangforening. URL: <http://www.studentersangforeningen.no/en/> (дата обращения: 16.02.2019).

²³ Учитывая опыт Филармонического общества, Э. Григ основал в 1871 году Музыкальное общество Кристиании, в число руководителей которого был включен и Л. М. Линнеман.

²⁴ Вексельс, Вильгельм Андреас / Wexels, Wilhelm Andreas (1797–1866) — священник норвежской протестантской церкви, автор поэтических сборников псалмов. Оказал значительное влияние на Л. М. Линнемана в 1830-е годы. Часть из сочиненных им мелодий к стихотворениям В. А. Вексельса впоследствии вошла в сборники псалмов, они используются в практике протестантской церкви и в наши дни.

и стев», составленному Йорнгеном Му [Мое 1840] — одним из знаменитых соавторов сборника «Норвежских народных сказок»²⁵ [Asbjørnsen, Мое 1850]. В 1853 году священник и писатель Магнус Брустрюп Ланнста²⁶ опубликовал поэтический сборник «Норвежские народные песни» [Landstad 1853], составителем одноголосного нотного приложения которого стал также Л. М. Линнеман.

В 1841 году появился первый сборник обработок Л. М. Линнемана «Мелодии норвежских гор» для мужского хора [Lindeman L. M. 1841]. В нем заметно стремление автора использовать новые гармонические краски, которое впоследствии раскроется в сборнике «Старые и новые мелодии норвежских гор» для фортепиано (1853–1867) [Lindeman 1853–1867].

Формирование фольклорного архива в этот период протекало наиболее активно. В 1840 году норвежским парламентом Стортингом была учреждена стипендия, предназначавшаяся для ученых, художников и писателей. Л. М. Линнеман обратился с просьбой выделить ему средства для поездок в норвежские деревни, однако получил отказ. Стипендию на посещение норвежских деревень с целью записи «народного псалмопения» (“norsk salmesang”) как предполагаемую основу для реформы литургической практики он получил в 1848 году от Университета Кристиании. Результатом поездки в восточные области Норвегии Валдрес, Вого и Мелдален летом 1848 года стали 86 религиозных народных мелодий²⁷, озаглавленных в архиве самим собирателем как «Валдресские мелодии псалмов из Сборника Кинго для церковной книги»²⁸, а также 83 светские мелодии. В 1851 году он получил государственную субсидию для поездки с целью записи народной музыки и отправился в Хардангер, Берген, Халлингдал, а также в Телемарк, где встретился с первой собирательницей норвежских песен Улеа Крёгер²⁹. Их знакомство положило начало плодотворному сотрудничеству, воплотившемуся во взаимном обмене нотаций и редактировании мелодий. В 1853 году он готовил издание народных песен, записанных У. Крёгер, но рукопись так и не была опубли-

²⁵ Впоследствии этот сборник был издан на русском языке под заглавием «На восток от солнца, на запад от луны» [Асбьёрнсен, Му 2012].

²⁶ Ланнста, Магнус Брустрюп / Landstad, Magnus Brostrup (1802–1880) вошел в историю фольклористики как составитель первого сборника традиционных норвежских баллад, а также поэтического собрания протестантских псалмов.

²⁷ С кратким описанием жанров можно ознакомиться в следующих публикациях: [Гриндэ 1982, Мохов 1982].

²⁸ Норв.: “Valdriske Psalmøtona aat Kingos Psalmøbok ell Kyrkjybok”.

²⁹ Крёгер, Улеа / Crøger, Olea (1801–1855) — одна из первых собирательниц норвежского фольклора в области Телемарк. Ее наследие впервые было опубликовано в начале 2000-х годов [Lilja bære blomster i enge 2004].

ликована. Большая часть записей У. Крёгер, однако, вошла в подготовленное Л. М. Линнеманом нотное приложение к упомянутому сборнику «Норвежские народные песни» М. Б. Ланнста.

С 1852 по 1858 годы Л. М. Линнеман самостоятельно работал в избранном направлении без какой-либо поддержки и не упускал возможности получить новые музыкальные впечатления от крестьян, посещавших столицу в течение ярмарок. Он накопил достаточно материала, чтобы начать публиковать его в виде обработок. Так появились «Старые и новые мелодии норвежских гор, собранные и обработанные для фортепиано», первая тетрадь которых выпущена в 1853 году, а также «Народные песни» для мужского хора (1854). Сборники сразу привлекли всеобщее внимание, поскольку к тому времени подобные опусы в норвежской музыке были немногочисленны³⁰.

Четвертый период (1858–1874). В эти годы Л. М. Линнеман стал участником полемики о развитии национального пения в норвежской протестантской церкви, все более удалявшейся от датского влияния как в церковно-иерархическом отношении, так и музыкальном. Дискуссия в истории норвежской музыки получила наименование «битвы за псалмопение» (“*salmestridd*”) и разворачивалась между двумя ведущими оппонентами — Л. М. Линнеманом и известным музыкальным деятелем Юханом Дидриком Беренсом³¹. Начало ей положило исследование Ю. Д. Беренса «О литургическом псалмопении и его использовании в норвежской церкви» в 1858 году [Behrens 1858]. Автор описал особенности музыки обихода евангелическо-лютеранской церкви и изложил свое видение ее современного состояния в Норвегии. Ю. Д. Беренс был сторонником равномерно звучащих хоральных гармонизаций псалмов, укоренившихся в обиходе норвежской церкви до середины XIX века, и призывал композиторов продолжать эту тенденцию. Л. М. Линнеман выступал за обновление ритмо-интонационного языка хоралов введением разнообразных пунктирных фигур, появившихся при распространении псалмов в крестьянской среде. В 1859 году в ответ на исследование Ю. Д. Беренса Л. М. Линнеман и М. Б. Ланнста опубликовали сборник «Духовные песнопения Мартина Лютера» [Landstad, Lindeman L. M. 1859], содержащий

³⁰ Кроме упомянутых сочинений, Л. М. Линнеман опробовал силы в жанре кантаты: он сочинил Кантату на текст Ю. С. Вельхавна по случаю смерти короля Карла Юхана и «Похоронную кантату» на стихи Андреаса Мунка. Оба сочинения были написаны в 1844 году. Тогда же появились «Три фути на тему ВАСН» (1850).

³¹ Беренс, Юхан Дидрик / Behrens, Johan Didrik (1820–1890) — норвежский композитор, дирижер и музыкальный педагог.

четырёхголосные обработки в т.н. «ритмическом стиле» (“rytmisk stil”). Помимо этого, книга включала научное исследование с множеством ценных замечаний³². М. Б. Ланнста считал, что обновление литургического пения должно происходить на основе норвежской народной музыки, но Л. М. Линнеман после поездок в деревни в последующие годы полагал, что сильно орнаментированные народные варианты хоралов (т.н. религиозные народные мелодии) будут непригодны для введения в общенорвежский обиход, и предлагал умеренно использовать их ритмические и интонационные особенности. В этом он нашел поддержку со стороны членов вновь образованного Норвежского общества.

Осенью 1859 года Б. Бьёрнсон, Х. Ибсен и У. Бюльль основали Норвежское общество «для развития национальной литературы и искусства»³³. Л. М. Линнеман, уже известный к тому времени своей плодотворной деятельностью, без промедления был в него принят. На встречах общества организовывались лекции и музыкальные вечера, обсуждались разнообразные проблемы национального искусства. На концертах общества часто выступали в ансамбле У. Бюльль и Л. М. Линнеман. Во время одного из них в Кристиании начался пожар, который затронул также дом Л. М. Линнемана. Почти все его имущество, включая обширную библиотеку вместе с сочинениями его собственными и его отца, было утрачено. Бесследно исчезло и около четырехсот нотаций народных мелодий, ожидавших своего издания. Вскоре Б. Бьёрнсон опубликовал статью в газете «Афтенпостен» о произошедшей утрате и обратил внимание общественности на значение деятельности Л. М. Линнемана. Он сетовал, что его разносторонняя занятость не позволяет сосредоточиться на задачах национальной важности, стоявших перед ним как популяризатором народной музыки. Выступление Б. Бьёрнсона возымело желанное действие, и с 1860 года в течение последующих семнадцати лет Л. М. Линнеман получал ежегодную стипендию от Стортинга на посещение норвежских деревень и публикацию записанных в них мелодий. Так он стал первым музыкантом, удостоившимся именной стипендии от Стортинга (до Э. Грига и Ю. Свенсена).

В период с 1860 по 1874 год Л. М. Линнеман посетил несколько десятков деревень из провинций Центральной и Западной Норвегии³⁴

³² На стороне Л. М. Линнемана к дискуссии присоединился и композитор, органист и дирижер Отто Винтер-Йельм / Otto Winter-Hjelm (1837–1931), опубликовавший на основе его фольклорных изысканий «37 старинных мелодий псалмов» (1876) [Winter-Hjelm 1876].

³³ “Til Fremme af Nationalitet i Literatur og Kunst” [Norges Musikkhistorie 2000, 288].

³⁴ В течение следующих трех лет он собрал большое количество мелодий в таких областях и деревнях, как Эстердал, Халлиндал и Модум, Сёрькедален и Нурьмарка, Драннедал, Тёррисдал, Нисседал, Квитсайд, Лардал и Му, Хаделанн и Ернакер, Лум,

и записал около тысячи мелодий, относящихся к разнообразным жанрам. Результатом поездок Л. М. Линнемана стали не только многочисленные нотные записи, но и первые музыкально-теоретические суждения об особенностях национального фольклора. В отчетах, которые Л. М. Линнеман отправлял в Университет Кристиании по окончании каждой поездки, он указывал на некоторые трудности, возникшие при нотной записи мелодий, сыгранных на музыкальных инструментах или спетых народными исполнителями. «Возникает впечатление, что очень часто используются звуки на четверть тона выше или ниже наших привычных ступеней — располагающиеся между темперированными полутонами»³⁵ [Norges Musikkhistorie 2000, 287]. Он отмечал сложность определения того, с какой нотой темперированного строя следует соотносить слышимый четвертитон. Выбор Л. М. Линнеман делал исходя из того, к какой гармонической функции его можно отнести при композиторской обработке. Он отмечал сложности и в определении метра. Так, например, халлинг мог быть записан в $\frac{3}{8}$ или $\frac{2}{4}$, а спрингданс — в $\frac{3}{4}$ или $\frac{2}{4}$. Фиксируя народные мелодии для хоровой или фортепианной обработки, он сознательно тщательно редактировал их звуковысотные и ритмические особенности. Вместе с тем, Л. М. Линнеман делал ценные указания об их музыкальных характеристиках.

Многие из записанных в эти годы мелодий были творчески переосмыслены и представлены в виде очередных сборников обработок: в следующих тетрадах «Старых и новых мелодий норвежских гор» и «Полсотни горных мелодий, гармонизованных для мужских голосов». «Старые и новые мелодии норвежских гор» включают свыше шестисот песен и наигрышей разнообразных жанров. Большинство из них собрано самим Л. М. Линнеманом, но некоторые из них переданы ему Уле Тобиасом Ульсеном³⁶ (из провинции Нурланн) и Андерсом Хейердалом³⁷ (из областей Халлингдал и Эурскуг).

Voge и Фрун, Грюе и Браннволл и Маридален. В последующие годы он посетил следующие населенные пункты: Сигдал и Эггедал, Крёдсхерад (1867), Вестфолл (1869), Сёрум и Гьердрум (1870), Трённелаг и Рёрос (1871), Эстердал (1872), Аскер и Сёрум (1873).

³⁵ “Fornemmeilg bestod deri, at man saa ofte faaer høre Toner, der ere en Quart-Tone høiere eller dybere end de brugelige, d. e. Toner, som ligge midt imellem vore Halvtoner”.

³⁶ Ульсен, Уле Тобиас / Olsen, Ole Tobias (1830–1927) известен как составитель сборников «Несколько вводных псалмов» (“Nogle Indlednings-Salmer”, 1891) и «Норвежские народные сказки и саги, записанные в Нурланне» (“Norske folkeeventyr og sagn: samlet i Nordland”, 1912).

³⁷ Хейердал, Андерс / Heyerdal, Anders (1832–1918) — норвежский собиратель фольклора. Составитель сборников танцевальных наигрышей на скрипке в различных жанрах.

В этот период деятельность Л. М. Линнемана получила признание на высшем государственном уровне. В 1870 году, к тридцатилетию своего пребывания в должности кантора Вор Фрельсера кирке, он удостоился звания кавалера (рыцаря) ордена Св. Улафа — одной из наиболее почетных наград за заслуги перед норвежским обществом³⁸.

Третий и четвертый периоды характеризуются зрелостью и творческой самостоятельностью Л. М. Линнемана. В это время была написана основная часть сочинений, большинство из которых представляют собой обработки записанных им народных мелодий для смешанного и мужского хора, а также для фортепиано.

Пятый период (1874–1887). С 1874 года Л. М. Линнеман по состоянию здоровья прекратил свою собирательскую деятельность. Общее число записанных им мелодий достигло уже двух тысяч, и теперь он уделял основное внимание сравнению мелодических вариантов наигрышей и песен. Прекращение собирательской деятельности отразилось и на отсутствии обработок народных мелодий в этот период. Композиторское творчество Л. М. Линнемана в 1870-е годы представлено преимущественно органными и кантатно-ораториальными сочинениями³⁹.

В 1877 году была утверждена к использованию на богослужениях «Хоральная книга» Л. М. Линнемана, что явилось признанием результатов его деятельности в области реформы церковной музыки и победой в «битве за псалмопение».

В 1883 году Л. М. Линнеман и его сын Петер основали частную Школу органистов, в которой преподавали игру на органе, фортепиано, а также пение и гармонию.

Стремление Л. М. Линнемана учиться и просвещать не угасало на протяжении всей жизни и приобретало разные формы выражения. С особой силой это качество проявилось на заключительном этапе его творческого пути.

³⁸ Слава Л. М. Линнемана как органного импровизатора распространилась за пределы Норвегии. Антрепренеры Лондонского королевского Альберт-холла пригласили его принять участие в концертах, посвященных открытию зала в 1871 году. Многие наиболее известные органисты Европы, в т. ч. Антон Брукнер и Камиль Сен-Санс, были приглашены выступить с сольными концертами. Игра Л. М. Линнемана перед трехтысячной аудиторией была встречена с восторгом. Он был особенно благодарен за это публике, которая разделила с ним его любовь к национальной музыке.

³⁹ Среди них «26 и 56 фугированных прелюдий» для органа (1881), Кантата на текст Б. Бьёрнсена по случаю смерти Н. Ф. С. Грундтвига (1872), Кантата на текст Й. Му-мяти короля Карла XV (1872), Кантата по случаю коронации Оскара II и его супруги Софии в Нидаросском соборе (Тронхейм, 1873).



После смерти Л. М. Линнемана 23 мая 1887 года непосредственным продолжателем его дела стал сын Петер. Он принял на себя руководство Школой музыки и органистов и через некоторое время с помощью единомышленников добился государственной поддержки, обеспечившей Школе дальнейшее существование и развитие. В 1912 году, к столетию со дня рождения отца, он опубликовал третий том «Старых и новых мелодий норвежских гор»⁴⁰ на основе не изданных при жизни автора рукописей. Сборник стал наиболее значительным трудом Л. М. Линнемана по своему объему и художественной ценности.

Первым почитателем этого труда был Э. Григ, обращавшийся к образцам из «Старых и новых мелодий норвежских гор» как к основе для ряда своих сочинений на протяжении всего творческого пути. Выдающийся норвежский композитор XX века Гейрр Твейтт, отстаивавший национальное направление в развитии отечественной музыки, также учитывал опыт Л. М. Линнемана как композитор и собиратель⁴¹. Так Л. М. Линнеман в значительной степени способствовал возникновению норвежской национальной композиторской школы, представители которой на разных этапах ее развития неизменно обращались к его рукописям и сборникам обработок. Кроме того, фольклорный архив Л. М. Линнемана положил начало не прекращающейся и ныне плодотворной собирательской и исследовательской деятельности норвежских фольклористов.

Деятельность Л. М. Линнемана протекала в условиях становления норвежского национального искусства, в развитие которого он внес свой ощутимый вклад. По свидетельству современников, именно такая разносторонняя практика обеспечила Л. М. Линнеману «любовь и понимание норвежского народа»⁴² [Norges Musikkhistorie 2000, 281]. Со временем соотечественники Л. М. Линнемана признали, что, будучи первопроходцем в деле собирания норвежских народных мелодий и их обработок, он сыграл ту же роль в норвежской музыке, что собиратели сказок П. К. Асбьёрнсен и Й. Му в национальной литературе.

⁴⁰ Все три тома были опубликованы в одном издании в 1962 году, к 150-летию со дня рождения Л. М. Линнемана, Э. Гаукстадом и У. М. Саннвиком [Lindeman L. M. 1962].

⁴¹ Отметим, что и в русской музыке упомянутый выше сборник привлек внимание Игоря Фёдоровича Стравинского, который при создании сюиты «Четыре норвежских впечатления» для оркестра (1942) использовал мелодии, записанные Л. М. Линнеманом.

⁴² "... hans Kjærlighet til og Forstaaelse af det Norske Folk".

Литература

- Асбьёрнсен, Му 2012 — *Асбьёрнсен П. К., Му Й.* На восток от солнца, на запад от луны: Норвежские сказки / Пересказ. А. Любарской, П. Стравца, А. Шломиной; ил. К. Нильсена. М.: ИД Мещерякова, 2012. 184 с.
- Бенеста́д, Шельдеруп-Эббе 1986 — *Бенеста́д Ф., Шельдеруп-Эббе Д.* Эдвард Григ — человек и художник / Пер. с норв. М.: Радуга, 1986. 376 с.
- Битерякова 2007 — *Битерякова Е. В.* Кристиан Синдинг: Портрет норвежского композитора. М.: Импэто, 2007. 504 с.
- Гриндэ 1982 — *Гриндэ Н.* История норвежской музыки / Сокр. пер. с норв. Л.: Музыка, 1982. 191 с., нот. ил., 12 л. ил.
- Мохов 1982 — *Мохов Н. Н.* Некоторые особенности музыкального фольклора скандинавских стран // Скандинавский сборник. Таллин: Ээсти Раамат, 1982. Вып. 27. С. 200–207.
- Asbjørnsen, Moe 1850 — *Norske Folkeeventyr samlede og fortalte af P. Chr. Asbjørnsen og J. Moe.* Anden forøgede Udgave. Christiania: Johan Dahls Forlag, 1850. 257 s.
- Behrens 1858 — *Om den lutherske Salmesang og dens Gjenindførelse i den norske Kirke af Joh. D. Behrens.* Kristiania: Feilberg & Landmark, 1858. 40, 19 s.
- Faye 1833 — *Norske Sagn samlede og udgivne af Andreas Faye, Lærer ved Arendals Real- og Middel-Skole, og Medlem af det Kongelige Norske Videnskabers Selskab i Trondhjem.* Arendal: [s. n.], 1833. XXXI, 258 s.
- Gaukstad 2012 — *Gaukstad Ø.* Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner. Bind 3: Tekst — Faksimiler — Finale noter. Oslo, 2012. CD-ROM.
- Hernes 1956 — *Hernes A.* Ole Andreas Lindeman og hans tid. Oslo: Det Norske Samlaget, 1956. 207 s.
- Herresthal 2012 — *Herresthal H.* Ludvig Mathias Lindeman (1812–1882) // Musikkpedagogen. 2012. No. 4. S. 6–12 // DocPlayer.me. URL: <http://docplayer.me/3276336-Lindeman-ludvig-mathias-h-o-v-e-d-a-r-t-i-k-k-e-l-av-harald-herresthal.html> (дата обращения: 16.02.2019).
- Landstad 1853 — *Norske Folkeviser, samlede og udgivne af M. B. Landstad.* Christiania: Chr. Tönsbergs Forlag, 1853. XX, 868, [52] s.
- Landstad, Lindeman L. M. 1859 — *Martin Luthers aandelige Sange oversatte og paa ny omarbejdede samt 25 Salmer fra det 16de og 17de Aarhundrede ordnede af M. B. Landstad.* De hertil hørende oprindelige Melodier rytmisk fremstillede og 4stemmigt harmoniserede samt ledsagede med Anmærkninger af Ludv. M. Lindeman. Christiania: W. C. Fabritius's Forlag, 1859. 120, L s.
- Lilja bære blomster i enge 2004 — *Lilja bære blomster i enge: folkeminneoppskrifter frå Telemark i 1840-50-åra.* Norsk folkeminnelags skrifter. Bind 112. Oslo: Aschehoug, 2004. 383 s.
- Lindeman J. A. 1841 — *Choral-Melodier for Psalmodicon til de i Kingos, Guldbergas og den evangelisk christelige Psalmebog forekommende Psalmer, udsatte i Siffre efter den ved kongelig Resolusjon af 15de Juni 1835 authoriserede Choralbog, tilligemed en Veiledning til Brugen av Psalmodicon af J. A. Lindeman, residerende Capellan til Leganger.* Christiania: P. T. Soppes Forlag, 1841. XXXVI, 146 s.
- Lindeman L. M. 1841 — *Norske Fjeld-Melodier harmonisk bearbejdede av Ludv M. Lindeman.* Christiania: Malling, [1841].

- Lindeman L. M. 1853–1867 — Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. Christiania: P. T. Mallings Forlagshandel, [1853–1867]. 15, 168 s.
- Lindeman L. M. 1962 — Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. Oslo, 1962. 15, 168 s. Faksimileutgave.
- Lindeman O. A. 1838 — Choral-bog, indeholdende de i Kingos, Guldbergs og den evangelisk-christelige psalmebog forekommende: paa ny gjennemseede og rettede efter originalmelodierne og fiirstemmigt udsatte: ved kongelig resolution af 15de juni 1835 authoriseret til udelukkende brug ved gudstjenesten i rigets kirker ved O. A. Lindeman. Christiania: [s. n.], 1838. 180 s.
- Moe 1840 — Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter. Med en Indledning av Jørgen Moe. Cand. theologiae. Christiania: P. T. Mallings Forlag, 1840. XIV, 138, 8 s.
- Norges Musikkhistorie 2000 — Norges Musikkhistorie. Bind 2: 1814–70. Den nasjonale tone. Red. Arvid O. Vollsnes. Oslo: Aschehoug, 2000. 398 s.
- Sandvik 1941 — *Sandvik O. M.* Kingo-tona: Ludv. M. Lindemans optegnelser i Valdres 1848. Med innledning og analyse. Oslo: Johan Grundt Tanum, 1941. 73 s.
- Sandvik 1950 — *Sandvik O. M.* Ludv. M. Lindeman og folkemelodien: En kildestudie. Oslo: Johan Grundt Tanum, 1950. 84 s.
- Wexels 1859 — Christelige Psalmer fra ældre og nyere Tid. Samlede af Wilhelm A. Wexels. Tredje, forøgede og omarbejdede Udgave. Christiania: P. T. Mallings Forlag, 1859. 24 s.
- Winter-Hjelm 1876 — Bemærkninger til 37 ældre Salmemelodier restaurerede rytmsk og harmonisk samt 2 gregorianske hymner mensurerede, ledsagede af et Afsnit om Takt, Rytmsk og Mensurering af Otto Winter-Hjelm. Kristiania: Cammermeyer, 1876. 31 s.

References

- Asbjørnsen P. Chr., Moe J. (2007) Na vostok ot solntsa, na zapad ot luny: Norvezhskie skazki [East of the Sun, West of the Moon: Norwegian Tales]. Moscow: ID Meshcheryakova. 184 p. In Russian.
- Benestad F., Schjelderup-Ebbe D. (1986) Edvard Grig — chelovek i khudozhnik [Edvard Grieg — the Man and the Artist]. Moscow: Raduga. 376 p. In Russian.
- Biteryakova E. (2007) Kristian Sinding: portret norvezhskogo kompozitora [Christian Sinding: a Portrait of a Norwegian Composer]. Moscow: Impeto. 504 p. In Russian.
- Grinde N. (1982) Istoriya norvezhskoi muzyki [History of Norwegian music]. Leningrad: Muzyka. 191 p. In Russian.
- Mokhov N. (1982) Nekotorye osobennosti muzykal'nogo fol'klora skandinavskikh stran [Some Special Aspects of Scandinavian Music Folklore]. In: Skandinavskii sbornik [Scandinavian Compilation]. Tallinn: Eesti Raamat. Vol. 27. P. 200–207. In Russian.
- Asbjørnsen P. Chr., Moe J. (1850) Norske Folkeeventyr samlede og fortalte af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe. Christiania: Johan Dahls Forlag. 257 s.
- Behrens J. D. (1858) Om den lutherske Salmesang og dens Gjenindførelse i den norske Kirke af Joh. D. Behrens. Kristiania: Feilberg & Landmark. 40, 19 s.
- Faye A. (1833) Norske Sagn samlede og udgivne af Andreas Faye, Lærer ved Arendals Real- og Middel-Skole, og Medlem af det Kongelige Norske Videnskabers Selskab i Trondhjem. Arendal. XXXI, 258 s.

- Gaukstad Ø. (2012) Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner. Bind 3: Tekst — Faksimiler — Finale noter. Oslo. CD-ROM.
- Hernes A. (1956) Ole Andreas Lindeman og hans tid. Oslo: Det Norske Samlaget. 207 s.
- Herresthal H. (2012) Ludvig Mathias Lindeman (1812–1882). In: *Musikkpedagogen*. 2012. N 4. S. 6–12. In: DocPlayer.me. URL: <http://docplayer.me/3276336-Lindeman-ludvig-mathias-h-o-v-e-d-a-r-t-i-k-k-e-l-av-harald-herresthal.html> (accessed date: 16 Febr. 2019).
- Landstad M. B. (1853) Norske Folkeviser, samlede og udgivne af M. B. Landstad. Christiania: Chr. Tönsbergs Forlag. XX, 868, [52] s.
- Landstad M. B., Lindeman L. M. (1859) Martin Luthers aandelige Sange oversatte og paa ny omarbejdede samt 25 Salmer fra det 16de og 17de Aarhundrede ordnede af M. B. Landstad. De hertil hørende oprindelige Melodier rytmisk fremstillede og 4stemmig harmoniserede samt ledsagede med Anmærkninger af Ludv. M. Lindeman. Christiania: W. C. Fabritius's Forlag. 120, L s.
- Lilja bære blomster i enge (2004) Folkeminneoppskrifter frå Telemark i 1840–50-åra. Norsk folkeminnelags skrifter. Bind 112. Oslo: Aschehoug. 383 s.
- Lindeman J. A. (1841) Choral-Melodier for Psalmodicon til de I Kingos, Guldbergas og den evangelisk christelige Psalmebog forekommende Psalmer, udsatte i Siffre efter den ved kongelig Resolusjon af 15de Juni 1835 autoriserede Choralbog, tilligemed en Veiledning til Brugen av Psalmodicon af J. A. Lindeman, residerende Capellan til Leganger. Christiania: P. T. Soppes Forlag. XXXVI, 146 s.
- Lindeman L. M. (1841) Norske Fjeld-Melodier harmonisk bearbejdede av Ludv. M. Lindeman. Christiania: Malling, [1841].
- Lindeman L. M. (1853–1867) Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. Christiania: P. T. Malling Forlagshandel, [1853–1867]. 15, 168 s.
- Lindeman L. M. (1962) Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. Faksimileutgave. Oslo. 15, 168 s.
- Lindeman O. A. (1838) Choral-bog, indeholdende de i Kingos, Guldbergs og den evangelisk-christelige psalmebog forekommende: paa ny gjennemseede og rettede efter originalmelodierne og fiirstemmigt udsatte: ved kongelig resolution af 15de juni 1835 autoriseret til udelukkende brug ved gudstjenesten i rigets kirker ved O. A. Lindeman. Christiania: [s. n.]. 180 s.
- Moe J. (1840) Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter. Med en Indledning av Jørgen Moe. Cand. Theologiæ. Christiania, P. T. Mallings Forlag. XIV, 138, 8 s.
- Norges Musikkhistorie (2000) Bind 2: 1814–1870. Den nasjonale tone. Red. Arvid O. Vollsnes. Oslo: Aschehoug. 398 p.
- Sandvik O. M. (1941) Kingo-tona: Ludv. M. Lindemans optegnelser i Valdres 1848. Oslo: Johan Grundt Tanum. 73 p.
- Sandvik O. M. (1950) Ludv. M. Lindeman og folkemelodien: En kildestudie. Oslo: Johan Grundt Tanum. 84 s.
- Wexels W. (1859) Christelige Psalmer fra ældre og nyere Tid. Samlede af Wilhelm A. Wexels. Christiania: P. T. Mallings Forlag. 24 s.
- Winter-Hjelm O. (1876) Bemærkninger til 37 ældre Salmemelodier restaurerede rytmisk og harmonisk samt 2 gregorianske hymner mensurerede, ledsagede af et Afsnit om Takt, Rytmus og Mensurering af Otto Winter-Hjelm. Kristiania: Cammermeyer. 31 s.

Крыловская, Изабелла Ильинична

ORCID: 0000-0003-1112-4423

SPIN-код: 1167-3718

e-mail: belcanto@bk.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского класса Дальневосточного государственного института искусств.

690091 Владивосток, ул. Петра Великого, 3А

Izabella I. Krylovskaya

ORCID: 0000-0003-1112-4423

SPIN-code: 1167-3718

e-mail: belcanto@bk.ru

PhD (Arts), Associate Professor of the Chair of Chamber Ensemble and the Concertmaster Class at the Far Eastern State Institute of Arts.

3A Peter the Great str., Vladivostok 690091, Russia

Музыкальный театр на Севере Дальнего Востока России: 1950–1953

В марте 1950 года в Магадан приехала московская молодежная группа оперетты. Это событие положило начало качественно новому этапу в истории музыкального театра Севера Дальнего Востока России. Статья посвящена деятельности этого молодого коллектива в 1950–1953 годах, когда Магаданский музыкально-драматический театр находился в подчинении у руководства исправительно-трудовых лагерей Колымы. Приводятся сведения из неизвестных ранее архивных документов и материалов периодики. На их основе прослеживаются события в жизни коллектива, работа над репертуаром, постановочные проблемы; рецензии отражают восприятие и оценку современников. По мнению автора, деятельность труппы оперетты в начале 1950-х годов утвердила Магаданский музыкально-драматический театр как центр музыкальной культуры региона, стимулировавший развитие в нем профессионального исполнительства и музыкального образования.

Ключевые слова: *оперетта, музыкальная комедия, музыкальный театр, театр ГУЛАГа, Магаданский музыкально-драматический театр.*

УДК 792.5; 782. ББК 85.335

DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.005

Musical Theatre in the North of the Far East of Russia: 1950–1953

In March, 1950 the Moscow youth operetta troupe arrived in Magadan. This event laid the foundation for qualitatively new stage in the history of musical theatre of the North of the Far East of Russia. The article is devoted to the activity of this young collective in 1950–1953 when the Magadan musical and drama theatre was under supervision at the management of labor camps of Kolyma. Data from unknown archival documents and materials of the periodical press are provided, serving the basis for tracing events in collective life, work on the repertoire, the production problems, reviews which reflected perception and assessment of contemporaries. The remained photo of the soloist of troupe is provided in the article, along with the first time published data and pictures of archival documents which were secret until the early 1990s. According to the author, activity of the operetta troupe in the early 1950s approved the Magadan Musical and Drama Theatre as the center of musical culture of the region stimulating development therein of professional performance and music education.

Keywords: *operetta, musical comedy, musical theatre, theatre of Gulag, Magadan Musical and Drama Theatre.*

Изабелла Крыловская

Музыкальный театр на Севере Дальнего Востока России: 1950–1953

Магаданский государственный музыкальный и драматический театр имени М. Горького¹ с самого момента своего основания стал культурным центром региона. В 2018 году театр встретил свой 80-летний юбилей, который был отмечен проведением фестиваля «Огни лагерной рампы»². Все эти десятилетия под крышей одного здания жили и работали две труппы — музыкальной комедии и драмы. Кроме общего стационара у творческих коллективов есть общая часть биографии — своим рождением они обязаны Управлению Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей (УСВИТЛ, или Севвостлаг)³.

¹ С 1938 до 2 сентября 1941 года назывался Драматический театр имени М. Горького ГКО ГУСДС НКВД; с 3 сентября 1941 и до 1953 года — Магаданский музыкально-драматический театр им. М. Горького: ГАМО (Государственный архив Магаданской области). Ф. Р-23. Оп. 1. Д. 79. Л. 92–93. В 1954 году присвоен статус областного, в апреле 1990 года преобразован в Магаданский областной музыкальный и драматический театр. В декабре 1991 года получил статус государственного, новое название — Магаданский государственный музыкальный и драматический театр: ГАМО. Предисл. к оп. ф. Р-54 Государственного учреждения культуры «Магаданский государственный музыкальный и драматический театр». Л. 41.

² Фестиваль был проведен в рамках гранта Президента Российской Федерации.

³ Входил в систему Главного управления лагерей и мест заключения (ГУЛАГ).

История *музыкального театра* и музыкально-театральной культуры Колымы в целом охватывает несколько этапов, каждый из которых заслуживает отдельного рассмотрения⁴. В наступившем 2019 году, объявленном в России Годом театра, такая необходимость приобретает особую актуальность. Усиливает ее тот факт, что история музыкального театра не только Севера, но всего Дальнего Востока России до сих пор не написана.

Становление музыкального театра Колымы как явления художественной культуры региона (начальный период) пришлось на драматические годы сталинских репрессий, Великой Отечественной войны и послевоенного периода — с 1933 по 1949 год. Предметом внимания настоящего исследования стала деятельность музыкальной труппы Магаданского музыкально-драматического театра в первой половине 1950-х годов. В соответствии с логикой возрастного развития человека можно определить этот период в жизни северного дальневосточного музыкального театра как «годы юности». Тем более что коллектив, работающий в это время в Магадане, действительно состоял из молодых артистов. С их творчеством связаны процесс «взросления» музыкального театра, стабилизация его функционирования, проведение регулярных музыкальных спектаклей.

Для изучения деятельности музыкальной труппы Магаданского театра в 1950–1953 годы был привлечен ряд документов из фондов Государственного архива Магаданской области (ГАМО) и материалы периодики, большинство из которых впервые вводится в научный обиход. В указанный период театр все еще находился под руководством Управления спецтреста «Дальстрой»⁵, в ведении которого была и вся система исправительно-трудовых лагерей Колымы. В связи с этим нами были использованы базовые публикации магаданского историка А. Г. Козлова [Козлов 1992; Козлов 1992a], проделавшего огромную работу по обнаружению засекреченных до 1990-х годов архивов Севвостлага⁶, имевших отношение и к истории Магаданского музыкально-драматического театра.

Датой окончательного утверждения музыкального театра на Севере советского (российского) Дальнего Востока следует считать 1 марта

⁴ В настоящее время автором подготовлена публикация о начальном этапе становления музыкального театра на Севере Дальнего Востока России с 1933 по 1949 год.

⁵ «Дальстрой» как комбинат особого типа был организован в 1931 году специально для освоения ресурсов Северо-Восточного региона в соответствии с постановлением Центрального комитета Всесоюзной коммунистической партии большевиков и ему же непосредственно подчинялся. С 1938 года передан в подчинение Народному комиссариату внутренних дел СССР.

⁶ Северо-Восточные исправительно-трудовые лагеря.

1950 года⁷. В Магадан из Москвы приехал готовый молодежный коллектив оперетты с наработанным репертуаром. Во главе стоял молодой режиссер Г. Ф. Синельников. Как извещала заметка в мартовском выпуске газеты «Советская Колыма», оперетта прибыла в Магадан для постоянной работы по направлению Всесоюзного комитета по делам искусств: «Перед отъездом из Москвы коллектив провел большую репетиционную работу под руководством заслуженного артиста РСФСР В. Н. Даминского» [Театр оперетты 1950]. В творческом «портфеле» коллектива было одиннадцать оперетт, из которых четыре сыграли уже в летнем сезоне 1950 года: это «Сильва» и «Баядера» И. Кальмана, «На берегу Амура» («На нашем берегу») М. Блантера и Б. Александрова, «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова.

Коллектив сразу же задействовали в гастрольно-концертной работе, создав из него две отдельные бригады, которые в период с 15 июня по 5 сентября 1950 года провели концерты и спектакли в более чем 20 предприятиях и населенных пунктах «Дальстроя». Из музыкальных пьес, представленных бригадами, в архивных материалах указаны: одноактная оперетта Ж. Оффенбаха «Филидор и Лизетта», «Роз-Мари» Р. Фримля и Г. Стодгардта, «Аршин мал алан» У. Гаджибекова; монтаж сцен из оперетт — Н. Богословского «Раскинулось море широко» и Ф. Легара «Веселая вдова»⁸. В сезон 1950/1951 годов репертуар значительно расширился. К указанным выше спектаклям добавились советские оперетты — «Трембита» Ю. Милютина, «Правая рука» («Рядом с тобой») Б. Александрова и М. Матвеева, «Есть на Волге городок» («Лучший день ее жизни») А. Лепина⁹.

В архивных материалах сохранился список 1950 года первого состава оперетты (без хора и оркестра) с группой персонажа (артисты, исполняющие роли героев и героинь) из 16 человек, двумя солистами балета, двумя концертмейстерами и портнихой. Ценность документа заключается в том, что в нем даны фамилии артистов с указанием амплуа¹⁰, принятых в оперетте, а также тарификации, существовавшей в то время, с распределением по категориям и группам. Ввиду важности документа полага-

⁷ Дата установлена по объяснительной записке к годовому бухгалтерскому отчету за 1950 год, являющейся документом строгой отчетности (ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 59. Л. 6).

⁸ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 55. Л. 7, 41, 42, 43, 56, 57.

⁹ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 61. Л. 4, 13, 23.

¹⁰ В монографиях А. Г. Козлова приводятся фамилии артистов приехавшей оперетты, однако нет уточнения амплуа. С помощью указанных монографий восстановлены инициалы артистов. Была использована также сохранившаяся в ГАМО программа оперетты «На берегу Амура» за 1950 год (ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 55. Л. 24а, 26, 26 об.).

ем возможным привести этот список целиком: *героиня* — Мостова Е. И. и Фёдорова К. Д. (высшая категория (далее — в/к) 1 группа (далее — гр.)), Новикова Е. Г. и Смирнова Л. И. (1 категория (далее — к.) 1 гр.); *герой* — Красноюрченко Р. А. (в/к 1 гр.), Кейс Г. К. (1 к. 1 гр.); *каскадная* — Гусева В. А. (в/к 1 гр.); *комическая* (старуха. — И. К.) — Железнякова Э. Я. (в/к 2 гр.); *комик* — Ковровский Ф. Ф. (в/к 1 гр.), он же — второй режиссер; *характерная* — Казанская Л. К. (1 к. 2 гр.); *характерный* — Гусев В. И. и Фёдоров Л. Ф. (в/к 1 гр.), Шленсков П. И., Орехов К. И. и Уткин Л. И. (1 к. 1 гр.); *простак* и первый режиссер — Синельников Г. Ф. (в/к 1 гр.); балетная пара — супруги Н. М. и В. Н. Фроловы (1 к. 1 гр.); концертмейстеры — Райков А. В. и Константиновская А. Н. Еще несколько фамилий артистов из прибывшей оперетты указаны в документах тарификационной комиссии, которая была собрана по настоянию художественного руководства театра 30 мая 1950 года: Рыбкина Н. Г. (актриса на роли героинь и режиссер), артисты Царикова В. К., Давыдик В. Д., Бастанжо В. С., Ишин¹¹.

Поработав с коллективом оперетты около трех месяцев, главный режиссер театра Г. Н. Кацман пришел к выводу, что комплектование его неправильное и не соответствует требованиям театра 2-й категории, к которой данная оперетта относилась. Целый ряд актеров, по мнению режиссера, занимал в театре положение, не соответствующее их данным: отсутствовал практический опыт (стаж работы менее года), недостаточны вокальные и иные данные, чтобы работать в заявленном амплуа. Как установила комиссия, на 22 штатные единицы приходилось пять героинь, что было большим превышением, потому что героев явно не хватало — их было всего два. В некоторых амплуа значилось только по одному артисту, а на четырех артистов кордебалета приходилась одна балетная пара солистов¹². Вывод из всего названного: «Перечисленные недостатки труппы театра музыкальной комедии приводят к непродуктивной загрузке отдельных артистов, бесцельному и значительному затруднению бюджета, вызывают трудности заменяемости и несправедливую оплату труда творческого состава»¹³. Тарификационная комиссия вынесла решение об увольнении двух артисток, об изменении тарификации в понижающую сторону ряду членов коллектива и о необходимости приглашения еще одного исполнителя-героя и одной высококвалифицированной балетной пары¹⁴. Но изменение артистам тарификаций до истечения

¹¹ Инициалы установить не удалось.

¹² ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 60. Л. 24.

¹³ Там же. Л. 27.

¹⁴ Там же. Л. 26.

срока договоров с ними было запрещено начальственной резолюцией, наложенной на решение тарификационной комиссии¹⁵. Однако увольнения, судя по данным о «некоторой реорганизации» в годовом бухгалтерском отчете, все же были произведены. В этом же документе отмечено, что план постановок в 1950 году был перевыполнен. Музкомедия дала шесть новых спектаклей. Качество репертуара в целом значительно улучшилось в «идейном» и художественном отношении, а оформление постановок вызывало одобрение у публики¹⁶.

Работа нового молодого коллектива сразу же попала под пристальное наблюдение Политического управления «Дальстроя». На одном из его заседаний обсуждалась репертуарная политика театра за период 1948–1950 годов. Выводы были записаны в приложении к протоколу заседания № 10 от 26 мая 1950 года «О репертуаре театров Магаданского дома культуры Дальстроя им. М. Горького»¹⁷. Соотнося перечень выпущенных спектаклей с постановлением ЦК ВКП(б) 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», участники заседания назвали серьезной ошибкой руководства Дома культуры имени М. Горького и отдела культпросветработы Политуправления разрешение новому коллективу музкомедии начать работу с выпуска двух произведений И. Кальмана — «Сильвы» и «Баядеры», в то время как в репертуаре имелись советские оперетты — «Свадьба в Малиновке» и «На берегу Амура». Одновременно резкой критике подверглась деятельность редакции газеты «Советская Колыма»: здесь серьезной ошибкой была признана публикация «малограмотной» рецензии, *превозносившей* постановку «Сильвы»¹⁸.

Несмотря на чрезмерную идеологическую «опеку», театр музыкальной комедии начинает стабильно функционировать. Коллектив активно участвует в концертных и выездных кампаниях. Молодежь труппы с энтузиазмом реализует себя в творческом процессе. В ноябре 1950 года Магадан готовился к выборам народных депутатов. В одном из номеров газеты «Советская Колыма» была опубликована статья молодой солистки музкомедии Л. Смирновой, в которой она восторженно рассказывала о своей сбывшейся мечте и открывшемся пути на сцену. В театре, как писала актриса, много внимания уделяли работе с молодыми актерами, и с их участием (поручено немало ведущих ролей) ко дню выборов театр музкомедии должен был показать несколько спектаклей. Сама же Смир-

¹⁵ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 60. Л. 27.

¹⁶ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 59. Л. 9.

¹⁷ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 70. Л. 13–17.

¹⁸ Там же. Л. 14.

нова уже сыграла роли Симы Вакуленко в оперетте «На берегу Амура», Яринки в «Свадьбе в Малиновке», а ко дню выборов готовила роль Гюльчохры в музыкальной комедии У. Гаджибекова «Аршин мал алан» и хотела сделать ее правдивой и убедительной [Смирнова 1950]. Публикация сохранила фотографию молодой артистки этого первого состава театра оперетты (ил. 1).



Ил. 1. Л. Смирнова в роли Симы Вакуленко (оперетта «На берегу Амура»). Фото из газеты «Советская Колыма» (1950. 18 нояб. № 272)

Fig. 1. L. Smirnova as Sima Vakulenko (operetta “On the Bank of the Amur”). Photo from the newspaper “Soviet Kolyma” (1950. 18 Nov. No. 272)

К началу 1952 года в театре появляется настоящее штатное расписание музкомедии: художественно-руководящий состав — 7 единиц (главный режиссер, художник-постановщик, дирижер, хормейстер, балетмейстер, концертмейстер, помощник режиссера); группа персонажа состоит из 22 штатных единиц, хор — 12 единиц, балет — 8 и оркестр — 18. Примерно в таких же пределах штат сохраняется и в дальнейшие годы¹⁹.

Начиная с сезона 1951/1952 годов и до конца сезона 1953/1954 годов коллективом музкомедии Магаданского музыкально-драматического театра был освоен и представлен новый (кроме указанного выше) репертуар, с очевидным преобладанием советских авторов:

¹⁹ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 75. Л. 3, 7, 10, 12. До начала 1990-х годов на подобных документах «Дальстроя» стоял гриф «Секретно».

— *советские оперетты:*

А. Лепин — «У голубого Дуная», И. Дунаевский — «Вольный ветер», «Сын клоуна» (премьера 15 июня 1952 года²⁰), А. Рябов — «Сорочинская ярмарка», Б. Александров — «Моя Гюзель», Е. Жарковский — «Морской узел», О. Фельцман — «Шумит Средиземное море», В. Соловьёв-Седой — «Самое заветное», В. Долидзе — «Кето и Котэ», Б. Мокроусов — «Роза ветров»;

— *классические и венские оперетты:*

Ф. Эрве — «Нитуш» («Мадемуазель Нитуш», или «Лиса Патрикеевна» в дореволюционной практике), И. Штраус — «Летучая мышь», И. Кальман — «Фиалка Монмартра», Р. Планкет — «Сюркуф».

Вторая половина сезона 1951/1952 годов была ознаменована двумя премьерами — «Нитуш» Ф. Эрве и «Сын клоуна» И. Дунаевского. Обе постановки получили оценку в прессе. После длительного перерыва²¹ на страницах «Советской Колымы» появляются две развернутые рецензии. Л. Александров, откликнувшийся на постановку французской оперетты, нашел удачный «ракурс», в котором он рассмотрел и само произведение, и его сценическое воплощение. Чтобы творческий коллектив не обвинили в пропаганде буржуазного образа жизни и морали, рецензент написал, что «Нитуш» является *сатирой на аристократическое общество буржуазной Франции*, посочувствовав при этом авторам *музыкальной комедии*, которым пришлось пробиваться сквозь жесткие рамки цензуры, решая свою задачу: «В форме веселой оперетты осмеяны лживость и тупость „высшего“ света, мракобесие и фанатизм носителей идеи примирения, разврат» [Александров 1952]. Не менее находчивой идеей рецензента было утверждение, что в пьесе нашла отражение борьба против господства церкви в политической и культурной жизни Франции. Одним из проявлений клерикализма, по его утверждению, были многочисленные пансионы благородных девиц. Воспитанница такого пансиона Дениза де Флаваньи не принимает «божеских наставлений», ей «претит обстановка лжи и затхлости», и поэтому она объявила скрытую войну «проповеди смирения и послушания» [Там же].

²⁰ Режиссер Б. Зац, художник Э. Валентинов, в главных ролях — А. Приходько, Е. Комарова, А. Белявская, Н. Шайкин, В. Пименов [см.: Премьера 1952]. В сезоне 1951/1952 годов состав оперетты обновился, о чем свидетельствуют новые имена в газетном анонсе.

²¹ До указанных публикаций рецензии на музыкальные спектакли встречаются только в июльских номерах газеты «Советская Колыма» за 1945 год в связи с гастрольями в Магадане Хабаровского театра музыкальной комедии.

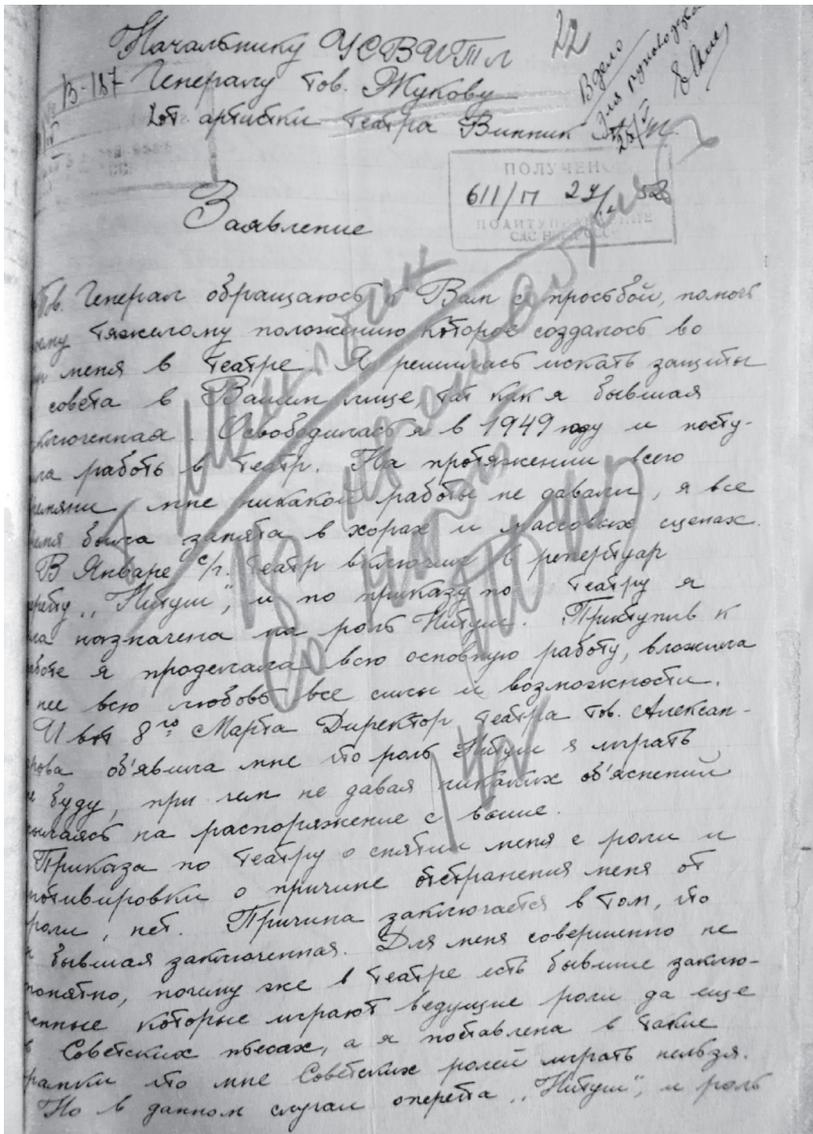
С позиции социальной сатиры были рассмотрены все актерские работы в оперетте. «Неправильные» решения образов были вменены в вину режиссеру (Г. Н. Кацману) и руководству театра. Музыкальной стороне спектакля, работе балета и художника-оформителя (Э. Валентинова) в рецензии был посвящен только небольшой абзац. Л. Александров отметил более высокий, чем обычно, уровень музыкального сопровождения: «стройное звучание оркестра, органическая связь его с вокалистами, хороший темп — все это результат серьезной работы (дирижер К. Тащиев, концертмейстер А. Райнов)» [Там же]. В целом, по заключению корреспондента, несмотря на недочеты, театр оперетты сумел показать «веселый, хорошо звучащий и принятый зрителем музыкальный спектакль» [Там же].

Сам постановочный процесс оперетты «Нитуш» протекал по-прежнему под неусыпным контролем Политуправления «Дальстроя». Об этом свидетельствует история с распределением роли главной героини, сохранившаяся в заявлении артистки А. Винник, написанном 18 марта 1952 года на имя начальника УСВИТЛа генерала Г. С. Жукова (ил. 2).

Как следует из ее обращения, приказом по театру она была назначена на роль Нитуш. Но директор театра (Дома культуры им. М. Горького) Александрова по распоряжению заместителя начальника Политуправления сняла ее с роли, не объяснив причин. Причину указала сама артистка: она — бывшая заключенная. Срок наказания А. Винник отбыла и пришла на работу в театр, который стал для нее любимым делом в жизни. В труппе, как писала артистка²², кроме нее есть еще артисты из бывших заключенных, что, однако, не мешает поручать им ведущие роли даже в советских пьесах. В целом у А. Винник складывалось тяжелое положение в труппе, и она просила генерала помочь ей продолжить работу в коллективе в составе персонажа. В ответ на ее письмо последовало решение руководства УСВИТЛа, побуждающее провести сравнение с судьбами крепостных артистов. Резолюция на письме, адресованная директору Александровой, разрешала поручать Винник следующие роли в текущем репертуаре: в оперетте «У голубого Дуная» — роль Миды, в «Вольном ветре» — Регины, в «Нитуш» — Корины. А также разрешалось «вообще допускать к исполнению больших ролей некоторых героев...»²³. Однако, судя по фамилиям исполнителей, перечисленным в рецензии на апрельскую премьеру оперетты «Нитуш», артистке Винник так и не довелось сыграть в этой постановке.

²² Впоследствии А. Винник долгие годы работала в музыкальной труппе Магаданского театра.

²³ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 76. Л. 22 – 22 об.



Ил. 2. Первая страница заявления артистки А. Винник на имя начальника УСВИТЛ генерала Г. С. Жукова. ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 76. Л. 22

Fig. 2. The first page of the application of actress A. Vinnik addressed to the chief of the USVITL (Head of North-Eastern Corrective Labour Camps Directorate) general G. S. Zhukov. GAMO (State Archives of Magadan Region). Coll. R-54. Inv. 1. No. 76. Sht 22

Вторая премьера в Магаданском музыкально-драматическом театре находилась в русле деятельности многих театров оперетты СССР, работающих над освоением произведений на советские темы. Как видно из приведенного выше перечня постановок первой половины 1950-х годов, в репертуаре магаданского театра советская тема заняла ведущее место, что отражало общую для музыкальных театров СССР тенденцию. Постановка оперетты И. Дунаевского «Сын клоуна» продолжала эту линию.

Рецензия на премьеру оперетты «Сын клоуна» была написана в духе идеологизированной советской критики. Анализировалось качество как самой пьесы, так и трактовки образов. Оценочные категории имели только две градации — «правильно» («верно») или «неправильно» («неверно»). При этом критерии подобных оценок в рецензии не приводились. По сравнению с предыдущей критической статьей, музыкально-исполнительским достоинствам, хореографии и работе постановщиков было уделено уже несколько абзацев. Отметив общие успехи балета, оформления, повысившийся уровень оркестрового сопровождения, рецензент констатировал, что «коллектив в целом *правильно* донес идею пьесы до зрителя и создал яркий, запоминающийся спектакль, будящий в нашем зрителе патриотические чувства, зовущий к неуклонному совершенствованию и движению вперед на преодоление трудностей» (курсив мой.— И. К.) [Горшечников 1952].

Подводя итоги сезона 1951/1952 годов, газета «Советская Колыма» отмечала достижения театра и писала, что репертуар обогащен за счет лучших произведений советских композиторов и музыкальной классики, и призывала к дальнейшему повышению мастерства, продолжению «упорных исканий по пути овладения жанром советской оперетты» [Улучшать репертуар 1952].

При изучении деятельности коллективов Магаданского театра сразу была отмечена одна существенная деталь: обе труппы оставались «невыездными» за пределы региона вплоть до начала 1960-х годов. В 1950-е годы предприятия «Дальстроя» считались стратегическими и, следовательно, были режимными. Соответственно, в области действовал режим секретности. Это могло являться одной из основных причин работы только в пределах Колымской трассы. Вторая причина — наличие в труппах заключенных, которые а priori не могли «выпадать» из поля зрения лагерного начальства. Третья причина — транспортная: из региона и сегодня можно выехать только морским или воздушным путем. Вывоз даже одной труппы со всеми декорациями и реквизитом за пределы региона в то время был сопряжен с очень большими трудностями.

В 1952 году расширяется география гастролей театра внутри региона. Предпринимаются поездки концертных бригад в отдаленные поселки — Яна, Омсукчан, в Чукотский автономный округ в поселок Певек.

Работа музыкальной труппы вызывает живой интерес общественности. Возобновившиеся в 1952 году зрительские конференции демонстрируют разнообразие вкусов магаданской публики и критериев в оценке деятельности артистов музыкальной комедии. Выступления зрителей на конференции 14 апреля 1952 года свидетельствовали о поддержке работы театра над классическим и советским музыкальным репертуаром, об интересе к творчеству ведущих артистов и молодежи коллектива музыкальной комедии²⁴.

В мае 1953 года по инициативе комитета комсомола Магаданского театра молодые артисты драмы и оперетты впервые выступили с творческими отчетами перед магаданской публикой. Многие из них приехали на Дальний Север сразу же после окончания учебных заведений, хотя некоторые уже имели опыт работы на сцене. Но только здесь, как писали в небольшой газетной заметке, их «творческая инициатива и дарования получили еще большее развитие» [Творческие отчеты 1953]. Отчет молодых артистов оперетты состоялся 22 мая перед рабочими магаданских предприятий, учащимися и комсомольским активом. С самоотчетами от музыкальной комедии выступили В. В. Пименов и Э. И. Пименова, исполнив отрывки из оперетт «Вольный ветер», «Сын клоуна» и «Летучая мышь»²⁵.

Среди архивных материалов сохранились документы, фиксировавшие производственную деятельность музыкальной труппы. С 1951-го и до конца 1950-х годов в Магаданском театре велись книги учета спектаклей. Это по-настоящему уникальные документы, запечатлевшие живой творческий процесс. В книгах записывались даты всех премьер оперетт и последующих их постановок в течение календарного года²⁶. До середины 1950-х годов при каждой премьере в книге тщательно фиксировались авторы музыки и пьесы (текста), режиссер-постановщик, актерский ансамбль, замены исполнителей. Но самое главное достоинство регистрационных книг — это ремарки и замечания, которые делали после каждого спектакля дежурный по сцене, помощник режиссера и директор театра. В записях можно прочесть о том, как прошел и как принимался спектакль, какие случались технические накладки; фиксировались исполнительские и ансамблевые огрехи солистов, хора, танцовщиков, оркестра.

²⁴ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 68. Л. 5-10.

²⁵ Там же.

²⁶ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 62, 81, 88, 100, 105, 110, 116, 121.

По поводу премьеры «Нитуш» 3 апреля 1952 года дежурный по сцене записал следующее: «Спектакль прошел хорошо, никаких замечаний нет. Премьера спектакля „Нитуш“ прошла с большим творческим подъемом и тепло принята зрителем»²⁷. Замечания по постановочной и музыкальной части в обязательном порядке делались помощником режиссера, как, например, после второго спектакля оперетты «Сын клоуна» 22 октября в начале зимнего сезона 1952/1953 годов: «Во 2 акте артист Чепель перепутал текст, из-за чего пропал ряд текста и его значимость. Мне пришлось дать звонок раньше времени, чтобы скрыть паузу. Во всем исполнении хора было расхождение с оркестром»²⁸. По ряду зафиксированных проблем директором театра принимались меры, о чем также делались записи в книгах. Живой творческий процесс отразился и в фиксировании неизбежных курьезов, которыми богата жизнь любого театра.

На одной из страниц книги учета спектаклей за 1953 год (*ил. 3*) можно было прочесть замечания балетмейстера (в средней колонке): «Совершенно неправильно танцевали арт. Чесноков, Пешков. Балетмейстер Д. К.». Здесь же запись оставил дежурный по сцене: «Танец во второй картине необходимо репетировать. Мазня на сцене. Необходимо указать арт. Пименовой, чтобы она не пользовалась неэстетическим приемом подымания юбки. Незнамову не надо почесывать голое тело. Это очень некрасиво. Постан. части необходимо повнимательнее и аккуратней следить за хозяйством: деревья шатаются, зеленые подвесы болтаются и наконец в 3 акте один подвес вообще оторвался от штанкета, оголив всю сцену. Ощущается неуверенность в знании текста у Приходько, Пименова и Незнамова». В правой колонке — резолюция директора театра: «Замечания сделаны арт. Незнамову, Пименовой, Константиновой (?)»²⁹. Балет репетировал все свои номера. Дано указание Акимову о коррективе музыки»³⁰.

По записям можно, в том числе, составить представление о режиссерских новациях в Магаданской оперетте. Некоторые из них берут свое начало в тенденциях конструктивизма 1920-х годов, породивших определенные виды синтеза в различных видах искусств, например, включение кинопроекции в театр [Никитина 1991, 12].

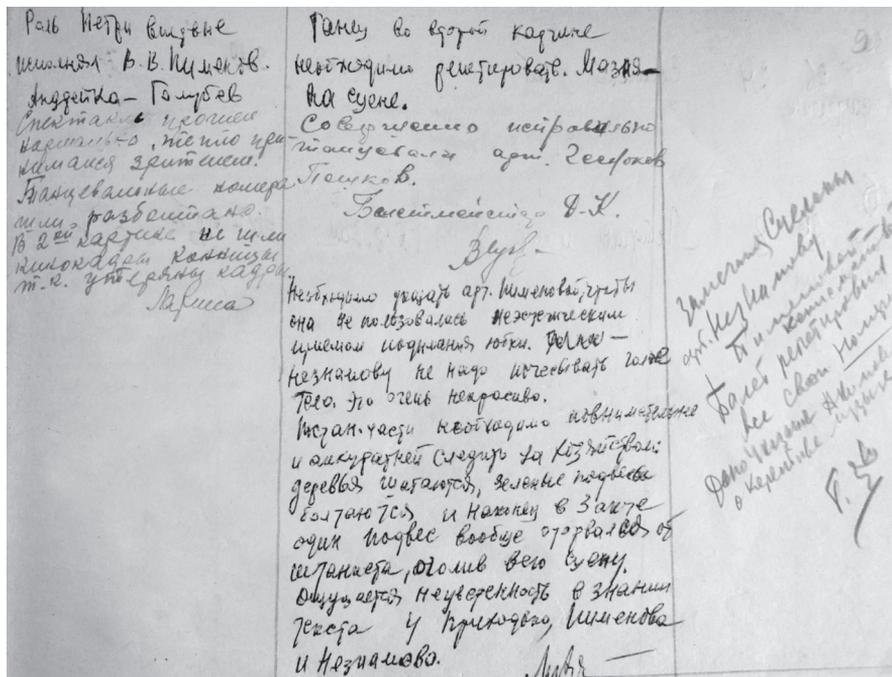
В начале 1952 года на магаданской сцене была осуществлена новая постановка оперетты Б. Александрова «Свадьба в Малиновке». В соответствии со сведениями из книги регистрации спектаклей за 1951–1952 годы,

²⁷ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 62. Л. 25 об. – 26.

²⁸ Там же. Л. 66 об. – 67.

²⁹ Фамилия написана неразборчиво.

³⁰ В приведенном фрагменте сохранены грамматика и орфография оригинала.



Илл. 3. Страница из книги учета спектаклей за 1953 год. ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 81. Л. 9
 Fig. 3. A page from the register of performances for 1953. GAMO (State Archives of Magadan Region). Coll. R-54. Inv. 1. No. 81. Sht 9

во второй картине оперетты использовались световые эффекты, которые не всегда получались³¹. Пробег красной конницы режиссер решил изобразить при помощи кинопроекции. В течение 1952 и 1953 годов «Свадьба в Малиновке» в Магаданском театре прошла 13 раз. В половине случаев безупречный «кинопробег» конницы так и не получился, потому что постоянно возникали накладки либо по вине несовершенной техники, либо по вине неопытного киномеханика. В результате необходимые кинокадры были утрачены, о чем 23 января 1953 года сделал запись помощник режиссера: «Спектакль прошел нормально <...>. Танцевальные номера шли разболтанно. Во 2-й картине не шли кинокадры конницы, т. к. утеряны кадры»³².

В книге учета спектаклей за 1953 год описан подробный маршрут летних гастролей по Колымской трассе бригады музыкальной комедии, что

³¹ ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 62. Л. 26 об. – 27.

³² ГАМО. Ф. Р-54. Оп. 1. Д. 81. Л. 9. См. левую колонку в илл. 3.

позволяет составить представление о широте охвата культурным обслуживанием населенных пунктов и промышленных объектов Севера Дальнего Востока СССР. В списке приведено 49 наименований поселков, приисков, рудников, клубов и предприятий. Всего за летний гастрольный период 1953 года музыкальной бригадой театра дано 26 спектаклей и 45 концертов³³.

3 декабря 1953 года Указом Президиума Верховного Совета РСФСР была образована Магаданская область. Для Магаданского музыкально-драматического театра это имело огромное значение: конец сезона 1953/1954 годов он заканчивал в новом статусе *областного театра*, что, в свою очередь, изменяло его подчинение — он перешел в ведение Министерства культуры РСФСР. УСВИТЛ, таким образом, утратил свое безраздельное влияние. Став культурным учреждением областного значения, Магаданский музыкально-драматический театр получил соответствующий бюджет, штатное расписание и творческий состав.

Существуя в замкнутом пространстве, почти не имея внешних контактов с коллективами других регионов страны, музыкальный театр Севера Дальнего Востока России развивался в качественном и количественном отношении за счет появления новых артистических сил, попадавших сюда не всегда по собственной воле. Деятельность молодой музыкальной труппы способствовала распространению в далеком регионе достижений классического и современного музыкального театра, становлению профессионального музыкального исполнительства и стимулировала дальнейшее развитие дополнительного и профессионального музыкального образования. Получив стационарный коллектив оперетты, Магаданский музыкально-драматический театр сразу стал центром музыкальной культуры и важнейшим социокультурным объектом северной части Дальнего Востока России.

Литература

- Александров 1952 — Александров Л. «Нитуш». Премьера в Магаданском театре оперетты // Советская Колыма. 1952. 16 апр. № 91. С. 3.
- Горшечников 1952 — Горшечников А. «Сын клоуна». Премьера в Магаданском музыкально-драматическом театре // Советская Колыма. 1952. 22 июня (№ 147). С. 3.
- Козлов 1992 — Козлов А. Г. Огни лагерной ramпы. Из истории Магаданского театра 30–50-х годов. М.: Раритет, 1992. 143 с.
- Козлов 1992а — Козлов А. Г. Театр на северной земле: Очерки по истории Магаданского музыкально-драматического театра им. М. Горького (1933–1953 гг.) / Отв. ред.

³³ Там же. Л. 48 – 50 об.

- Т. Ф. Трегубова; лит. обработка В. М. Резиновского; Магадан. обл. универс. науч. б-ка им. А. С. Пушкина и др. Магадан: [б. и.], 1992. 101 с.
- Никитина 1991 — *Никитина Л.* Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991. 278 с.
- Премьера 1952 — Премьера в Магаданском театре // Советская Колыма. 1952. 15 июня. № 141. С. 2.
- Смирнова 1950 — *Смирнова Л.* Путь на сцену // Советская Колыма. 1950. 18 нояб. № 272. С. 3.
- Творческие отчеты 1953 — Творческие отчеты молодых актеров // Советская Колыма. 1953. 23 мая. № 120. С. 2.
- Театр оперетты 1950 — Театр оперетты в Магадане // Советская Колыма. 1950. 21 марта. № 68. С. 4.
- Улучшать репертуар 1952 — Улучшать репертуар, повышать качество спектаклей (К итогам театрального сезона) // Советская Колыма. 1952. 23 авг. № 200. С. 3.

References

- Aleksandrov L. (1952) "Nitush". Prem'era v Magadanskom teatre operetty ["Nitush". The Premiere at the Magadan Operetta Theatre]. In: Sovetskaya Kolyma [Soviet Kolyma]. 1952. 16 apr. No. 91. P. 3. In Russian.
- Gorshechnikov A. (1952) "Syn klouna". Prem'era v Magadanskom muzykal'no-dramaticheskom teatre ["Son of the Clown". The Premiere in the Magadan Musical and Drama Theatre]. In: Sovetskaya Kolyma [Soviet Kolyma]. 1952. 22 iyunya. No. 147. P. 3. In Russian.
- Kozlov A. G. (1992) Ogni lagernoi rampy. Iz istorii Magadanskogo teatra 30–50-kh godov [Camp Stage Lights. From the History of the Magadan Theatre in 30s–50s]. Moscow: Raritet. 143 p. In Russian.
- Kozlov A. G. (1992) Teatr na severnoi zemle: Ocherki po istorii Magadanskogo muzykal'no-dramaticheskogo teatra im. M. Gor'kogo (1933–1953 gg.) [Theatre on the Northern Land: Sketches on History of the Magadan Musical and Drama Theatre Named After M. Gorky (1933–1953)]. Otv. red. T. F. Tregubova; lit. obrabotka V. M. Rezinovskogo; Magadan. obl. univers. nauch. b-ka im. A. S. Pushkina i dr. Magadan: [s. n.]. 101 p. In Russian.
- Nikitina L. (1991) Sovetskaya muzyka. Istoriya i sovremennost' [Soviet Music. History and Present]. Moscow: Muzyka. 278 p. In Russian.
- Prem'era v Magadanskom teatre (1952) [Premiere in the Magadan Theatre]. In: Sovetskaya Kolyma [Soviet Kolyma]. 1952. 15 iyunya. No. 141. P. 2. In Russian.
- Smirnova L. (1950) Put' na stsenu [Way to the Stage]. In: Sovetskaya Kolyma [Soviet Kolyma]. 1950. 18 noyab. No. 272. P. 3. In Russian.
- Tvorcheskie otchety molodykh akterov (1953) [Creative Reports of Young Actors]. In: Sovetskaya Kolyma [Soviet Kolyma]. 1953. 23 maya. No. 120. P. 2. In Russian.
- Teatr operetty v Magadane (1950) [Operetta Theatre in Magadan]. In: Sovetskaya Kolyma [Soviet Kolyma]. 1950. 21 marta. No. 68. P. 4. In Russian.
- Uluchshat' repertuar, povyshat' kachestvo spektaklei (K itogam teatral'nogo sezona) (1952) [To Improve the Repertoire, to Increase Quality of Performances. To Results of the Theatre Season]. In: Sovetskaya Kolyma [Soviet Kolyma]. 1952. 23 avg. No. 200. P. 3. In Russian.

Рецензии

Данько, Лариса Георгиевна

ORCID: 0000-0001-5720-4408

SPIN-код: 6068-1888

e-mail: danklar@mail.ru

Доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, сотрудник исследовательской группы Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Larisa G. Dan'ko

ORCID: 0000-0001-5720-4408

SPIN-code: 6068-1888

e-mail: danklar@mail.ru

Doctor of Art History, Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor, member of the Research Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

Людмила Ковнацкая.

Главные темы:

Бриттен, Шостакович и другие

В книге Л. Г. Ковнацкой «Главные темы: Бриттен, Шостакович и другие» представлены в широком историко-культурном контексте творческие фигуры композиторов-репрезентантов отечественной (британской, российской) и мировой музыкальной культуры XX века. В первом разделе подробно освещаются связи Бриттена с Россией, Прокофьевым, Шостаковичем, с венским кругом Малера; рассматриваются оперы Бриттена. Во втором цикле статей — «Шостакович в письмах, рукописях и документах» внимание исследователя привлечено к неизвестным ранее фактам, подтвержденным архивными документами. Плеяде ведущих музыкальных ученых разных поколений, их личности и судьбе, исследовательской и педагогической деятельности посвящается третий цикл.

Ключевые слова: *Б. Бриттен, Г. Малер, С. Прокофьев, Д. Шостакович, протоколы ЛАСМ, П. Хиндемит, М. Друскин, И. Браудо, Г. Орлов.*

УДК 78.072.3. ББК 85.313
DOI: 10.26156/OM.2019.39.1.006

Liudmila Kovnatskaya.

The Main Themes:

Britten, Shostakovich and Others

The book by Liudmila Kovnatskaya “The Main Themes: Britten, Shostakovich and Others” presents in a wide historical and cultural context the creative figures of the composers of the National (British, Russian) and the world musical culture of the 20th century. The first section gives a detailed consideration of connections of Britten with Russia, Prokofiev, Shostakovich and the Viennese circle of Mahler and operas by Britten. In the second series of articles “Shostakovich in Letters, Manuscripts and Documents” the researcher’s attention is drawn to previously unknown documented facts extracted from the archives. The third cycle is devoted to the Pleiade of famous musicologists of different generations, their personality and destiny, research and pedagogical activity.

Keywords: *B. Britten, G. Mahler, S. Prokofiev, D. Shostakovich, protocols of LASM, P. Hindemith, M. Druskin, I. Braudo, G. Orlov.*

*Людмила Ковнацкая.
Главные темы:
Бриттен, Шостакович
и другие*

Редколлегия: Ольга Манулкина, Наталия Градобоева.
Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова;
ИД «Галина скрипит», 2018. — 492 с.

Весомым и ярким событием последней трети 2018 года явилась книга Людмилы Григорьевны Ковнацкой — доктора искусствоведения, профессора Санкт-Петербургской консерватории, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, члена Союза композиторов, Международного музыковедческого общества (IMS), члена-корреспондента Американского музыковедческого общества (AMS). Прекрасно изданный фолиант вышел в серии «Отечественные музыковеды. Избранное» в рамках реализации федеральной целевой программы «Культура России» (2012–2018 годы). Рецензируемое издание включает три тематических цикла, связанных с историко-теоретическими и документально-биографическими изысканиями талантливой исследовательницы на протяжении всей профессиональной деятельности. Два первых крупных раздела (цикла) посвящаются феномену двух главных творческих фигур, Бриттена и Шостаковича, в ракурсе пристального изучения творческой парадигмы и адаптивных особенностей восприятия композиторов-репрезентантов в отечественной (британской, российской) и мировой музыкальной культуре XX века. В третьем цикле в широком социально-историческом контексте представлена плеяда известных музыкальных ученых разных поколений, а также исполнителей, в первую очередь — учителей и коллег автора фундаментального труда, повлиявших на выбор профессии,

формирование и развитие музыкально-творческих способностей и научных навыков Л. Г. Ковнацкой.

Броское название книги — словно высеченный в граните барельеф двоих, «голова к голове», композиторов-репрезентантов одной эпохи, но разных национальных культур. Третий раздел фундаментального труда, «Другие», является как бы «фоновым», но по значению крайне важен как авторское приношение известным музыкантам, ученым, исполнителям.

На первом плане — гений современной *зарубежной* музыки, и это понятно. В личной творческой биографии Людмилы Григорьевны пройдены все квалификационные ступени на кафедре истории зарубежной музыки: дипломица, аспирант, ассистент, преподаватель, доцент, профессор. Обе диссертации, кандидатская (1970) и докторская (1988), — «бриттеноцентристские». Но контекст в них разного масштаба и степени подробности: 1 — «Бриттен и традиции английской народной музыки»; 2 — «Бенджамин Бриттен и английская музыка первой половины XX века». А в преддверии и между защитами двух диссертаций, особенно после них, — какой ошеломляющий объем публикаций в научных изданиях и прессе! Монография «Бенджамин Бриттен» (1974) остается единственной на русском языке и первой в мире масштабной работой о современном тогда английском композиторе, плюс размах внушительной «продюсерской» деятельности в организации фестивалей и концертов, посвященных пропаганде британской музыки и персонально Бриттену! Бесспорно, это и есть главная для вдумчивого ученого тема, и таковой она остается до наших дней!

В статье «Бенджамин Бриттен и Россия», открывающей книгу (I цикл), впечатляет стремительное *crescendo* в ознакомлении с музыкой современного английского композитора и с его личностью. Тщательно выстроенная хронологическая канва первых встреч выдающихся исполнителей (М. Ростроповича, Г. Вишневецкой, С. Рихтера), в начале 1960-х годов заложивших традиции исполнения музыки Бриттена в нашей стране; приездов композитора в Москву и Ленинград (всего пять раз, с 1963 по 1971 год): с Английской оперной труппой, с камерными концертами с Питером Пирсом, премьерой «Военного реквиема» в Малом зале Ленинградской консерватории, мобилизовавшей почитателей его таланта в старейшем российском музыкальном вузе. В последующие годы музыка Бриттена постоянно звучала в концертных программах, на оперных сценах, появилась в специальных учебных курсах. Новая волна интереса к ней возрастает с 1980-х, после смерти композитора. Большой общественный резонанс имел осенний фестиваль «Английская музыка в Санкт-Петербурге» (1993), посвященный 80-летию Бриттена. В 2000-е годы его оперы

ставились в Мариинском театре и в театре «Санктъ-Петербургъ Опера». Даже краткая полувековая хроника свидетельствует о справедливости первоначальных слов статьи: «Один из самых любимых в России западных композиторов, Бенджамин Бриттен...» (с. 13). Он появился в советской стране теперь уже более полувека назад — «на афишах и с визитами, наяву», чтобы сразу завоевать единомышленников среди музыкантов, заинтересованных слушателей.

Второй обширный материал — «Малеровский круг Бриттена», как бы связан с европейской «пропиской» творчества композитора-островитянина («особость» культуры Великобритании, как известно, нередко объясняется островным положением государства). Пожалуй, *впервые* в отечественном музыкознании так основательно и многоаспектно рассматривается вопрос о тесных связях Бриттена с творчеством Малера и близких ему венских музыкантов. Обращает на себя внимание подробнейшее изучение малеровского воздействия на личность и творчество Бриттена в связи с изучением его рукописного наследия, нотной библиотеки, дневников, эпистолярной коллекции. Огромная *источниковедческая* база, ранее не доступная нам, открылась перед пытливым исследователем благодаря обращению к личному архиву композитора. Можно смело утверждать, что научные методы биографики, приоритетные для историков и филологов, впервые так многообразно и глубоко применяются в музыкознании. Достаточно поименовать разделы статьи, чтобы оценить многосторонность охвата декларируемой темы. Всего 8 разделов («подглав»), объединенных общим названием: «Малеровский круг Бриттена»: *Бриттен слушает Малера; Ранний малеровский круг; Носители традиции* (о венских современниках разных поколений: от Шёнберга, Штайна, Шерхена, Шнабеля, Клайбера к членам семей с великими именами: Берг, Шёнберг, Малер из круга послевоенного венского «землячества»); *Бриттен и Пирс исполняют Малера; Малер в нотной библиотеке Бриттена; Бриттен аранжирует Малера; Малер в творческом сознании Бриттена* (очень ценные наблюдения Л. Г. Ковнацкой на с. 44–46: «В музыке Бриттена Малер, его идеи, пространственные решения, тип сонорности, идиомы встречаются очень часто. Диалог с Малером выражает себя в жестах посвящения, в музыкальных цитатах, в преломлении жанровых решений, в аллюзиях. Примеров бесчисленное множество»; далее называются лишь выборочные, но очень убедительные примеры из сочинений разных жанров); *Малеровские связи в Олдборо* (значительно расширяется круг имен английских музыкантов разных поколений, создателей «посмертной биографии» Малера). Приведенные заголовки разделов свидетельствуют о масштабах статьи на макро- и микроуровнях.

Уникальное количество источников в обширнейшем Примечании: двуязычный список, на русском и английском, который включает 110 названий, может быть уместен в специальной крупной монографии!

Обстоятельная, нарративная манера изложения присутствует в большинстве публикаций Л. Г. Ковнацкой. Но подчас ощущается свойственная ей импульсивность, почти юношеская азартность в поисках *pro et contra* документальных доказательств, как, например, в статье «Бриттен в левом строю», приоткрывающей незаурядную эрудицию автора в революционном фольклоре. Другая составляющая индивидуального стиля — способность опозитизировать близкие ей лирические образы, определить психологические импульсы композиторского творчества. Так охарактеризованы пристрастия Бриттена в отборе текстов для вокальных циклов (с. 102):

...излюбленные композитором образы и темы: художник наедине с миром; психологизированный пейзаж — лирика сумеречных часов и тревожных состояний и восторг перед красотой природы; жанрово-сатирическая миниатюра — сценка или монолог...

Речь идет о родстве стихотворений Пушкина в цикле Бриттена «Эхо поэта» и в английской лирике «от Дона и Херрика до Хопкинса и Одена» (примеры Л. Г. Ковнацкой). С особой одухотворенностью автор повествует об истории создания вокальных миниатюр, рассматривая их как «Английское эхо русской поэзии». Интересны сам факт бриттеновской попытки овладения русским языком с активной поддержкой Мстислава Ростроповича и Галины Вишневской, сведения о первом исполнении отдельных частей в Дилижане, краткие, но выразительные музыкальные анализы.

Желанным интермеццо среди многотемных, оснащенных большим количеством документальных источников статей выделяется средний раздел I цикла, посвященный оперному жанру — главному в наследии Бриттена. Рассматривается оперная триада 1950-х: «Билли Бадд», по Г. Мелвиллу (новелла об «экзистенциальном одиночестве, об испытании судьбой и о жертвоприношении», с. 74); «Глориана» («Елизавета и Эссекс: историческая трагедия», с рыцарским турниром); «Поворот винта», по Г. Джеймсу, — «одна из самых оригинальных оперных композиций», в оценке автора статьи (с. 84). Подробный интонационно-драматургический анализ трех оперных партитур сопровождается нотными примерами, и здесь уместно напомнить, что именно благодаря Л. Г. Ковнацкой, ее содержательным и увлеченным лекциям, музыкальные сочи-

нения Бриттена приобрели «академические формы», вошли в программу консерваторских курсов истории зарубежной музыки. Примеры таких лекций — поучительных, ярких, пока никем не превзойденных — в статье: «Опера под сводами церкви» (в центре внимания опера «Блудный сын», по евангельской притче, посвященная Д. Шостаковичу) и «Последняя опера Мастера» («Смерть в Венеции», по новелле Т. Манна).

Тема «Бриттен и Россия», тема профессиональных контактов с выдающимися русскими музыкантами и русской культурой в целом продолжена в двух обширных статьях I цикла: «Бриттен и Прокофьев», «Бриттен и Шостакович». Два «парных» портрета по-своему антологичны, в корректном и пронизательном сближении и противопоставлении.

Казалось бы логичным в паре имен «Бриттен — Прокофьев» продолжить сравнительное изучение «двух гениальных оперных драматургов XX века» (с. 142) в области музыкального театра, столь обстоятельно представленного в наследии британского композитора. Ан нет! Оперной проблематике в ее современном облике посвящаются предельно лаконичные, но четко сформулированные максимы лишь на двух первых страницах. Отмечается пристрастие к оперному жанру вопреки объективной ситуации («Опера мертва!», по предсказанию мэтров), но с несомненной природной предрасположенностью к сценическому искусству; *типологическое* сходство отдельных драматургических принципов известных оперных образцов может рассматриваться только на уровне общеевропейского опыта и не является результатом взаимовлияния.

Далее исследовательская мысль устремляется к тому, что «прокофьевская *стилевая компонента* в индивидуальном бриттеновском стиле ярка и символична» (с. 143). И в этом отношении наблюдения и выводы Л. Г. Ковнацкой удивительно пронизательны и безусловно убеждают. Это пристрастие к мажорным маршам определенной семантической разновидности, верность тональной системе и традиционной аккордике, обращение к «детской теме и детским голосам». Именно «*в музыкальном мире детства у Бриттена спрятан Прокофьев*» (с. 151, курсив Л. К.). Как аналог «Классической симфонии» Прокофьева вспоминается «Простая симфония» Бриттена — пример его «сверх-классицистских» пристрастий. Прокофьевские аллюзии и реминисценции подробно анализируются в балете Бриттена «Принц пагод», его концепции, драматургической и музыкальной основе. Трудно оспорить заключительный пассаж (с. 155):

Классичность (в вёльфлиновском смысле) музыки Прокофьева притягивает к нему и роднит с ним британского композитора.

Увлечение Бриттена Прокофьевым и тем, чем именно он был покорен в его искусстве, выглядит естественным продолжением его моцартианства. С ранних лет тяготевший к новому классицизму, Бриттен, возможно, видел в Прокофьеве Моцарта XX века.

Примечательна своей направленностью заключительная статья I цикла «Бриттен и Шостакович», предвосхищающая международный ракурс и необычность названия новой книги. Впервые тема была заявлена в докладе, прочитанном 11 декабря 1989 года на международной конференции «Ars Britannica II: англо-русские художественные связи», текст опубликован в кн.: «Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения» (СПб., 1996. С. 306–323). Как и в статье «Бриттен и Прокофьев», по сравнению с первым изданием предпринята инверсия имен «действующих лиц».

По существу, здесь находит свое обоснование *методология* исследования выдающихся явлений (творческих личностей) в мировом музыкальном пространстве. Изучение творчества композиторов-репрезентантов разных национальных культур проводится на уровне *стилевого генезиса*, соприкасаясь с отдельными положениями мифологизации творческого процесса («мифотемы») и одновременно с возможным планом его исследования, ранее прошедшим в литературоведческих трудах (с. 164–165). Подобный подход основательно прослеживается на историко-социальном и политическом уровне (преимущественно в 1920-х и 1930-х годах), а также в тематике творчества на содержательном уровне и генетическом, языковом.

Подробное освещение и анализ самых значительных сочинений композиторов сопровождается подчас неожиданными, но неизменно обоснованными выводами. Один из основных (с. 170–171):

Очевидно, что творческое взаимодействие Шостаковича и Бриттена недостаточно представлять как взаимоотраженное, зеркальное. Оно было зеркально-призматическим. Влияние не столько отражено, сколько сложно преломлено. Грани множатся, ассоциации разветвляются. Обогащается семантика языка. Под поверхностным слоем значений проступают глубинные и более объемные смыслы. Текст становится внутренне многоголосным. Голоса узнаваемы. Их распознавание и поиск первоисточка как первоначания помогают раскрыть тайный смысл музыки.

«Шостаковичеведение» становится во главе исследовательских интересов Л. Г. Ковнацкой значительно позже, в изданиях посвященных ему сбор-

ников, с существенным пояснением-дополнением: «в меняющемся мире». Именно под таким названием прошел международный симпозиум «Шостакович в меняющемся мире» в мае 1994 года в Ленинградском союзе композиторов, а спустя два года издан сборник статей, посвященных 90-летию композитора. В нем впервые отчетливо выявилось существенное обновление методологии современной отечественной гуманитаристики под влиянием политических событий 1991 года, ускоривших пульс истории и развитие общественной мысли.

Содержание II цикла — «Шостакович в письмах, рукописях и документах» — свидетельствует о специфической направленности изучения наследия выдающегося мастера отечественной музыкальной культуры в новом тысячелетии. Его творческая биография рассматривается «в новонайденных рукописях и ревизованных биографических сюжетах, архивных материалах, связанных с ленинградским музыкальным авангардом 1920-х годов». Первостепенное значение приобретает изучение подлинных *документов*, «будь то ныне забытые заметки в старых изданиях, обнаруженные в архивах протоколы, документированные устные свидетельства, письма». Красноречивый пример научной мемуаристики — публикация корпуса писем Шостаковича к Богданову-Березовскому, охарактеризованного Л. Г. Ковнацкой как «один из самых ярких в биографии обоих и в истории отечественной музыкальной культуры 1920-х годов» (с. 177). На более широком фактологическом материале представлена следующая статья, «Шостакович в протоколах ЛАСМ», достаточно сенсационная по первому изданию в 1996 году. Известна разнозначность интерпретации биографических данных юного Шостаковича, еще в период обучения в консерватории входившего в различные композиторские общества и исполнительские собрания, в том числе в Ленинградскую ассоциацию современной музыки (ЛАСМ) и Кружок новой музыки. Архисложная проблематика, нередко представленная в разных изданиях в искаженном виде, корректировалась впервые восстановленными архивными документами. Методы «документированной мемуаристики», впервые провозглашенной М. С. Друскиным в публикации материалов о его профессиональном становлении, продолжают плодотворно развиваться, способствуя объективизации сложных психологических процессов, их идеологической трактовки.

Многолетний опыт работы над протоколами ЛАСМ (как части масштабного планового исследования Российского института истории искусств) оказался весьма перспективным на следующем этапе творческой деятельности Людмилы Григорьевны. В частности, в разработке темы «Шостакович и Хиндемит» (ранее — «Еще раз о Хиндемите Шостаковича»,

статья опубликована в 2012 году в 4-м выпуске сборника «Шостакович: Исследования и материалы» и в том же году — на немецком языке в Берне и Франкфурте). Помимо протоколов была тщательно изучена пресса 1920-х годов, когда музыка Хиндемита впервые прозвучала в концертных залах Ленинграда, оказав сильнейшее воздействие на формирование молодого поколения российских композиторов и едва ли не в наибольшей мере на Шостаковича. В. М. Беляев, в числе проницательных критиков, считал Хиндемита «музыкальной квинтэссенцией нашей современности» (с. 233), вспоминается также повышенный интерес к гастролем Квартета Амара — Хиндемита в 1927 и 1928/1929 годах (9 концертов в Большом зале Ленинградской филармонии!). Множество примеров, приведенных на страницах книги, подтверждают убежденность автора в том, что:

Хиндемит оказался чрезвычайно близок новой советской музыке в профессионально-художественной, эмоционально-психологической, социокультурной, и, в конечном итоге, даже культурно-идеологической сферах (с. 238).

Своеобразной «завязкой» увлекательного сюжета для серьезной источниковедческой работы с обилием информации послужила трехстраничная нотная рукопись Шостаковича для фортепиано в четыре руки, атрибутированная Л. Г. Ковнацкой в начале 2006 года в Российском национальном музее музыки. Загадочная история с наброском экспозиции Симфонии *in Es* Хиндемита в четырехручном переложении Шостаковича связана с выяснением даты его появления и сопоставлением с известными сочинениями Шостаковича в той же тональности. Высказанная вначале Людмилой Григорьевной гипотеза о том, что краткое «соавторство» с Хиндемитом в рукописном эскизе послужило импульсом для создания Девятой симфонии *in Es* Шостаковича, благодаря множеству фактов и проницательных комментариев к ним получает в заключение аргументированное обоснование (с. 246):

Шостакович, в гигантском напряжении творческих сил искавший свою Девятую, решает не тратить драгоценное время на переложение, а следовать властному зову другого вынашиваемого (и выношенного!) сочинения — своего собственного, независимого от близкой симфонии Хиндемита первоначальной идеи, но во всем ей противоположного: Девятой симфонии (ор. 70, 1945) в ее окончательной и завершенной версии.

(В той же тональности *Es-dur*, с начальными фанфарами волевой маршеобразной музыки.) Нелишне отметить, что Приложение к данной статье превосходит аналогичное к малеровской главе: 126 названий на русском языке. Полный текст статьи дважды переводился и опубликован на немецком языке, аналитически документированный труд с обилием архивных источников и музыкальных экскурсов положительно воспринимается мировым сообществом музыковедов.

С подзаголовком «из истории рукописи» публикуется научное эссе «„Финская сюита“ Шостаковича в ленинградском музыкальном контексте». Более полувека это сочинение находилось вне поля зрения музыковедов и исполнителей и, по словам автора, его открытие не производит «тектонического взрыва» в понимании творческого наследия композитора. Но обработками семи финских (карельских) мелодий расширяется «этногеографический диапазон зрелых сочинений Мастера на фольклорные темы», подтверждается тяготение в сочинениях подобного рода к ясности и простоте стиля» (с. 219). По контрасту с этой публикацией кажется насыщенной бурными страстями ситуация многочисленных дискуссий, связанных с обсуждением Десятой симфонии Шостаковича, премьеры которой еще многим памятна. Она состоялась 17 и 18 декабря 1953 года в исполнении Заслуженного коллектива Республики Симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского. Взымающиеся волны полемических выступлений продолжались в течение нескольких лет. Наиболее парадоксальной выглядит позиция известного музыковеда и критика Ю. А. Кремлева в документальных материалах, опубликованных в статье «Десятая симфония Шостаковича. Казус Кремлева». Ею динамично и концептуально убедительно завершается центральный раздел, посвященный Д. Д. Шостаковичу и открывающий широкие возможности по-новому понять и оценить историю его жизни, историю времени, историю творческого пути...

Цикл III: «Об учителях и коллегах». Значительная часть определяется проблематикой «приношение Учителю»: Михаилу Семеновичу Друскину, его обширнейшему наследию, важнейшим «пожизненным» научным темам, его ближнему кругу, ученикам, верным своей профессии и призванию, воспринятым от ученого-мэтра. Близится к завершению публикация Собрания сочинений М. С. Друскина в семи томах, инициатором и главным редактором этого уникального в отечественном музыковедении издания является Л. Г. Ковнацкая. И тем не менее, по ее признанию, открывающему третью часть книги: «Ни одна из опубликованных биографических статей о Друскине не исчерпывает форм его деятельности,

фактов его творческой жизни, полного корпуса его разножанровых и многоаспектных трудов» (с. 275). И мы не будем пытаться этого сделать, лишь благодарно прикоснемся к документальным материалам биографии, свидетельствам современников и воспоминаниям самого Михаила Семеновича, а также тех, кто был осенен его научными и педагогическими идеями.

P. S. Мне посчастливилось наблюдать, как Главные темы Людмилы Григорьевны Ковнацкой постепенно формировались по мере «взросления» исследовательского таланта младшей коллеги, ныне одного из авторитетнейших в мире музыкальных ученых. В 1988 году я была официальным оппонентом по докторской диссертации «Бенджамин Бриттен и английская музыка первой половины XX века», дважды выступала титульным рецензентом — в сборниках: «Д. Д. Шостакович: К 90-летию со дня рождения» (СПб., 1996) и «Д. Д. Шостакович: Между мгновением и вечностью» (СПб., 2002).

Магия Главных тем безгранична!

Лариса Данько

Сведения об авторах

Горячих, Владимир Владимирович — доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета, главный редактор Вестника Санкт-Петербургской консерватории «Musicus». Окончил историко-теоретический факультет (1997) и аспирантуру (1999) Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — профессор Е. А. Ручьевская). В 1999 году защитил кандидатскую диссертацию «„Золотой петушок“ Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля». С 2005 по 2013 год — заведующий кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской консерватории. Читает курсы лекций по музыкальному анализу, оперной драматургии, истории русской духовной музыки. Ответственный редактор научных трудов Е. А. Ручьевской (9 томов); научный редактор 25 и 26 томов Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского (подготовлены к печати), издания «Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским» (2004).

Данько, Лариса Георгиевна — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. В 1955 году окончила теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории; в 1960-м — аспирантуру Ленинградского НИИ театра и музыки. В 1964-м защитила кандидатскую диссертацию в Ленинградской консерватории; в 1984-м — докторскую диссертацию во ВНИИ искусствознания (Москва). С 1976 по 2013 год — заведующая кафедрой музыкальной критики Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Кор-

Contributors to this issue

Vladimir V. Goryachikh is an Associate Professor at the Music Theory Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor at the History of West-European and Russian Culture Department at the Institute of History at the St. Petersburg State University, Editor-in-Chief of the magazine *Musicus* (Quarterly of the St Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). From 1991 to 1999 he studied the history and theory of music and did postgraduate research at the St. Petersburg Conservatory (under Professor E. Ruchyevskaya's supervision). In 1999 he defended his PhD thesis on Rimsky-Korsakov's "The Golden Cockerel". From 2005 to 2013 V. Goryachikh was the head of the Department of the Theory and History of Music Forms and Genres at the St. Petersburg Conservatory. He lectures on the analysis of music, the opera drama, the history of Russian church music. As a scholarly editor he has prepared Prof. E. Ruchyevskaya works (9 volumes have been published so far). He edited volumes 25 and 26 of Mussorgsky's Complete Works (prepared for printing), the volume of N. Rimsky-Korsakov's correspondence with V. Yastrebtsev and V. Belsky (2004).

Larisa G. Dan'ko is a Doctor of Art History, a Professor and an Honored Art Worker of the Russian Federation. In 1955 she graduated from the Faculty of Theory and Composition at the Leningrad Conservatory and in 1960 finished her postgraduate studies at the Leningrad Research Institute for Theatre and Music. In 1964 she defended her PhD dissertation at the Leningrad Conservatory, and in 1984 received her senior doctorate at the Research Institute for Arts Studies (Moscow). From 1976 to 2013 Prof. Dan'ko was the head of the Music Criticism Department at the St. Petersburg Conservatory. She authored monographs

сакова. Автор монографий: «Комическая опера в XX веке» (1976; 2-я ред. 1982), «Театр С. С. Прокофьева в Петербурге» (2003), «Константы музыки» (2011), учебно-методических пособий, статей в научных сборниках и периодике. Член Диссертационного совета Петербургской консерватории, научный руководитель кандидатских и докторских диссертаций. Член Союза композиторов и Союза театральных деятелей России. Область научных интересов: музыка XX века, творчество петербургских композиторов, оперная драматургия, история музыкальной критики.

Крыловская, Изабелла Ильинична — музыковед, выпускница Дальневосточного педагогического института искусств. В 2004 году защитила кандидатскую диссертацию. Сфера научных интересов — вокальная музыка различных жанров и вокальное исполнительство. Концертирующий музыкант. Работала в качестве лектора-музыковеда, солиста-вокалиста с различными хоровыми и камерными коллективами Владивостока. С 2004 года преподаватель гуманитарных кафедр вузов города. С 2011 по 2018 год доцент кафедры культурологии и искусствоведения Дальневосточного федерального университета. С 2018 года доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского класса Дальневосточного государственного института искусств. В последнее время занимается исследованиями по истории музыкального театра Дальнего Востока.

Остапенко, Антон Геннадиевич — специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, сотрудник Научно-исследовательского института российской музыки Университета Линь (КНР), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Харбинской консерватории (КНР), регент

“Comic Opera in the 20th Century” (1976, 2nd ed. 1982), “Sergey Prokofiev’s Theatre in St. Petersburg” (2003), “Constants of Music” (2011) and others; textbooks and articles in scholarly collections and in press. Larisa Dan’ko is a member of the Dissertation Council of the St. Petersburg Conservatory, and supervises PhD and senior doctoral dissertations. She is also a member of the Composers’ Union and the Theatre Union of Russia. Her research interests include music of the 20th century, music of St. Petersburg composers, opera dramaturgy, and history of music criticism.

Izabella I. Krylovskaya is a musicologist, graduate of the Far Eastern Teacher Institute of Arts. In 2004 she defended the PhD thesis. The sphere of her scientific interests is vocal music of various genres and vocal performance. She is the concert-level musician. Izabella Krylovskaya worked as the lecturer-musicologist, the soloist-vocalist with various choral and chamber collectives of Vladivostok. Since 2004 she is the lecturer of humanitarian departments of higher education institutions of Vladivostok. From 2011 to 2018, Krylovskaya worked as the Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Art Criticism of Far Eastern Federal University. Since 2018 she is the Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and the Concertmaster Class of the Far Eastern State Institute of Arts. Since recently, Izabella Krylovskaya has been conducting researches on the history of musical theatre of the Far East.

Anton G. Ostapenko is a folklore specialist at the Centre for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, researcher at the Research Institute for Russian Music of Linyi University (China), solfeggio and harmony teacher at Harbin Conservatory of Music (China), church choir conductor at the Must Holy Mother of God temple (Harbin). Graduated from

храма Покрова Пресвятой Богородицы (Харбин). В 2007 году с отличием окончил Краснодарский музыкальный колледж, в 2012-м — музыковедческий факультет СПбГК. Преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Высшей школе музыки «Грациас» (Дэджон, Южная Корея, 2013–2014). Четырежды становился лауреатом конкурса Всероссийской / Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов «Отечественная этномузыкология: история, теория, практика» (СПб., 2012–2016). В составе Фольклорного ансамбля СПбГК принимал участие во всероссийских и международных фольклорных фестивалях. В настоящее время работает над кандидатской диссертацией «Записи норвежской народной музыки XIX века: исторический контекст, рукописи, обработки» (научный руководитель — доцент И. Б. Теплова).

Теплова, Ирина Борисовна — доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, редактор Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, музыковед, этномузыколог, текстолог. Окончила музыковедческое отделение теоретико-композиторского факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории. Участница и руководитель исследовательских групп более 60 фольклорно-этнографических экспедиций в Архангельскую, Вологодскую, Тверскую, Ленинградскую, Новгородскую, Псковскую, Смоленскую, Белгородскую, Костромскую, Кировскую области, а также в Северную Италию. Основные направления научных исследований: русский и европейский музыкальный фольклор, музыкальное источниковедение и текстология XIX века. Разработала ряд учебных программ по

Krasnodar Music College in 2007, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2012. Worked as solfeggio and harmony teacher at the Gracias Music Preparatory School (Daejeon, South Korea; 2013–2014). Laureate of international competitions of research papers in the field of ethnomusicology (St. Petersburg, 2012–2016). As an artist of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory Folklore Ensemble participated in all-Russian and international folklore festivals. Anton Ostapenko is currently working on his PhD thesis “Fieldwork Recordings of Norwegian Folk Music in 19th Century: Historical Context, Manuscripts and Arrangements” (his supervisor is Associate Professor at St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory Irina B. Teplova).

Irina B. Teplova is an Associate Professor at the Department of Ethnomusicology at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, editor in the Centre for Folklore and Ethnography named after A. M. Mekhnetsov of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, musicologist, ethnomusicologist, textologist. Teplova graduated from the Department of Musicology of the Faculty of the Theory of Composition at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She participated in and led the research groups of more than 60 folk-ethnographic expeditions to Arkhangelsk, Vologda, Tver, Leningrad, Novgorod, Pskov, Smolensk, Belgorod, Kostroma and Kirov regions, as well as to the Northern Italy. The main directions of her scientific research are: Russian and European musical folklore, source studies and textology of the 19th century. Teplova developed a series of ethnomusicological training programs and participated in several international conferences (in Lithuania, Macedonia, and Italy). She has written more than 50 scien-

направлению обучения «Этномузыкалогия». Участница международных конференций (Литва, Македония, Италия). Автор более 50 научных статей и исследований, посвященных проблемам этномузыкалогии, текстологии и истории фольклористики, коллективных монографий «Народная традиционная культура Псковской области» (2002), «Народная традиционная культура Вологодской области» (2005), «Русские фольклористы. Библиографический словарь. XVIII–XIX вв.» (2016, 2017). Подготовила к комментированной публикации издание: Ляпунов С. М. «Дневник путешествия в губернии Вологодскую, Вятскую, Костромскую и Ярославскую летом 1893 года с целью собирания русских народных песен с напевами» (2015).

Шабалина, Татьяна Васильевна — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. С 1998 года — член Международного Баховского общества Neue Bachgesellschaft и британского Института имени Джорджа Белла (ныне — Humanitas); с 2007 года — член общества Bach Network UK. Автор ряда книг о жизни и творчестве И. С. Баха, в том числе монографии «Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества» (1999); составитель «Хронографа жизни и творчества И. С. Баха» (1997; 4-я ред. 2016). С 1998 года регулярно работает с баховскими источниками в библиотеках и архивах Германии, Австрии, Франции, Англии, Польши, Чехии и других стран. Ею осуществлены новые научно-комментированные издания уртекстов баховских произведений: сонат для флейты и чембало BWV 1030–1035, *Clavierübung* (части I, II и IV), кантаты BWV 199 (реконструкция кётенской версии) и др. В последние годы сделан ряд открытий, связанных с российскими источниками, в их числе — первая публикация авто-

графических статей и исследований на проблемы этномузыкалогии, текстологии и истории фольклора. Ирина Теплова участвовала в написании коллективных монографий, таких как «Folk traditional culture of the Pskov region» (2002), «Folk Traditional Culture of the Vologda Region» (2005), «Russian Folklorists. Bibliographic Dictionary. 18th–19th Centuries» (2016, 2017). Она также подготовила к публикации и прокомментировала книгу: Ляпунов С. М. «Notes on the Travel to the Provinces of Vologda, Vyatka, Kostroma, and Yaroslavl in Summer 1893 to Collect Russian Folk Songs with Tunes» (2015).

Tatiana V. Shabalina is a Doctor of Art History and a Professor at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Since 1998 she has been a member of the Neue Bachgesellschaft and a fellow of the George Bell Institute (now *Humanitas*); since 2007 she has been a member of the Bach Network UK. Tatiana Shabalina has published a series of books on J. S. Bach's life and works, including a monograph about Bach's manuscripts (1999), and a Chronograph of J. S. Bach's life and works (1997; 4th ed., 2016). Since 1998 she has been regularly studying Bach sources in libraries and archives in Germany, Austria, France, the UK, Poland, the Czech Republic and other countries. Tatiana Shabalina has prepared new critical *Urtext* editions of Bach's works including the Flute Sonatas BWV 1030–1035, *Clavierübung* (Parts I, II, and IV), the Cantata BWV 199 (reconstruction of the Köthen version). Recently Tatiana Shabalina has made a number of internationally recognised discoveries in connection with Bach sources kept in Russian libraries and archives. Among them are the first publication of J. S. Bach's autograph kept at the Pushkin House (Institute

графа И. С. Баха из Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН), находки значительного количества оригинальных печатных текстов к кантатам и страстям немецких композиторов XVII–XVIII веков. С 2004 года — автор статей в ведущих баховедческих журналах Германии и Великобритании: ежегодниках Баховского общества *Bach-Jahrbuch* (2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2017), журнале *Understanding Bach* (2009, 2014, 2016); участник международных фестивалей, конференций и симпозиумов в Оксфорде, Кембридже, Лейпциге, Любеке, Зальцбурге, Лондоне, Белфасте, Риме, Кремоне, Варшаве и др. В настоящее время работает над подготовкой к изданию монографии «*Texte zur Music*» in Sankt Petersburg: *Gedruckte Quellen zu Werken von J. S. Bach und anderen deutschen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts*» (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung; Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2019/2020).

of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences) and discoveries of numerous original printed texts for cantatas and passions by German composers of the 17th and 18th centuries. In 2004 she started contributing articles to major Bach research journals of Germany and the UK: *Bach-Jahrbuch* (2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2017), *Understanding Bach* (2009, 2014, 2016). Tatiana Shabalina has participated in international festivals, conferences and symposia in Oxford, Cambridge, Leipzig, Lübeck, Salzburg, London, Belfast, Rome, Cremona, Warsaw, etc. She is currently preparing a book «*Texte zur Music*» in Sankt Petersburg: *Gedruckte Quellen zu Werken von J. S. Bach und anderen deutschen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts*» (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung; Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2019/2020).

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, — 0,5–0,75 а. л. (20 000–30 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (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 — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный** шрифт (для заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрации — в круглых скобках курсивом: (*ил. 3*). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, набранных в нотном редакторе Finale (расширение *.mus), или в виде картинок в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). Графические материалы должны быть в растровом формате TIFF с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15]. В конце статьи помещаются разделы «Литература» и «References». Подробнее о правилах оформления этих разделов см.: <http://www.conservatory.ru/science/zurnaly> (официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2019).

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.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены краткая аннотация (до 700 печатных знаков с пробелами) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК и ББК. Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Авторам рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (от 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов — до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 1 [39], 2019

Подписано в печать 15.04.2019. Формат 70×100 1/16.
Усл. печ. л. 7,125. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ 1149-19.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru