

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

*Учредитель и издатель:*

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

*Редакция:*

А. В. Денисов, главный редактор  
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)  
Т. И. Твердовская, заместитель главного  
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)  
М. А. Серебrenников, редактор  
(канд. иск., редактор РИО СПбГК)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов  
Е. М. Юпалайнен, секретарь

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент 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, вед. специалист исследовательской  
группы СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
В. О. Петров (доктор иск., доцент  
Астраханской консерватории)  
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)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
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 (приват-доцент Цюрихского  
университета)  
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)  
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)  
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской  
консерватории)  
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)  
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор  
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)  
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ  
им. Гнесиных)  
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,  
вед. науч. сотр. ГИИ)  
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)  
Т. Б. Сиднева (доктор иск., профессор  
Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)  
Т. В. Шабалина (доктор 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 включен в Перечень рецензируемых  
научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук  
(ВАК при Минобрнауки России).

*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.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

## Содержание

### Статьи

*Екатерина Окунева*

О ритме в творчестве Луиджи

Даллапикколы **6**

*Раиса Слонимская*

Дрезденские памятные встречи:

Владимир Щербачёв —

Николай Метнер **25**

*Анна Аревшатян*

К проблеме 16-ладовой системы,  
упоминаемой в музыкально-теоретических  
трактатах Григора Гапасакаляна **40**

*Рейн Лаул*

Приемы разработочного развития

(шестая лекция курса

«Основы анализа музыки») **53**

*Людмила Махова*

Песни и обряды Алтайского горного округа

из собрания С. И. Гуляева **70**

### Документы

*Степан Гуляев*

Об Иване Васильевиче Матчинском **102**

### Рецензии

*Тамара Твердовская*

Ещё немного о регламенте и прогрессе **118**

Сведения об авторах **124**

Информация для авторов **128**

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrew Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Maksim Serebrennikov, Editor (*PhD, Editor, SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor  
Olga Baranova, Editor of English texts  
Ekaterina Iupalainen, Secretary

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
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; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)  
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan 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*)

*Contacts:*

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: [opera\\_musicologica@conservatory.ru](mailto:opera_musicologica@conservatory.ru)  
Official site: [www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://www.conservatory.ru/opera_musicologica)

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)  
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*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
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 Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)  
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)  
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Doctor of Art History, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

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

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

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

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

## Contents

### Articles

*Ekaterina Okuneva*  
Rhythm in the Works of Luigi Dallapiccola 6

*Raisa Slonimskaya*  
Dresden Commemorative Meetings:  
Vladimir Scherbachev —  
Nikolay Medtner 25

*Anna Arevshatyan*  
On the Issue of the 16-Mode System  
in the Theoretical Treatises on Music  
by Grigor Gapasakalian 40

*Rein Laul*  
The Aspects of the Developmental  
Method (the sixth lecture from the Course  
“Fundamentals of Music Analysis”) 53

*Lyudmila Makhova*  
Songs and Rituals of the Altai Mounting  
District from the Stepan Gulyaev’s  
Collection 70

### Documents

*Stepan Gulyaev*  
On Ivan Vasilievitch Matchinsky 102

### Reviews

*Tamara Tverdovskaya*  
A Little More about Rules and Progress 118

Contributors to this issue 124

Directions to contributors 128

УДК 781.62

ББК 85.310,53

DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.001

## **О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы**

*Окунева, Екатерина Гурьевна*

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова  
185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

**Аннотация.** Творчество Луиджи Даллапикколы 1950–1960-х годов отмечено активными экспериментами в области метра и ритма. У композитора сложилась концепция так называемого «плавающего ритма» („schwebender Rhythmus“). В статье данное понятие интерпретируется как связанное со свободной метрикой, ритмической нерегулярностью, безакцентностью. К комплексу приемов, способствующих нарушению метроритмического равновесия, автор относит вуалирование сильных долей, использование внутритактовых и междутактовых синкоп, добавочной длительности, полиметрию.

Принципы композиторской работы с ритмом демонстрируются на примере отдельных сочинений 1950–1960-х годов: «Музыкальной тетради Анналиберы», вокальных циклов «Песни на стихи Гёте» и «Пять песен», концерта для виолончели с оркестром «Диалоги», оперы «Улисс».

Даллапиккола синтезирует достижения старых мастеров полифонии и композиторов новой венской школы. Он автономизирует звуковысотные и ритмические каноны, оперирует длительностями как конструктивными элементами, работает с ритмическими ячейками как синтаксическими единицами, ищет эквивалент звуковысотной инверсии в ритмическом параметре путем обращения долгих длительностей в короткие и наоборот. Автор проводит параллели между ритмическим мышлением Даллапикколы и ритмическими идеями Мессиана, Булеза, других композиторов-сериалистов.

Прослеживается тенденция к усложнению ритмических структур: Даллапиккола обращается к разнообразным способам числовой организации ритма и наделяет его образно-символическим смыслом.

**Ключевые слова:** *Луиджи Даллапиккола, Антон Веберн, Оливье Мессиаан, Пьер Булез, «плавающий ритм», серийная музыка, сериализм, музыка XX века.*

**Дата поступления:** 09.11.2019

**Дата публикации:** 15.04.2020

**Для цитирования:** *Окунева Е. Г. О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 6–24. DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.001.*

## О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы

Категории времени и ритма обрели особую значимость для музыкальной культуры XX века. Неустанный интерес к этим феноменам стимулировал возникновение различных концепций времени, затрагивавших как философско-эстетическую, так и чисто музыкальную проблематику. Новый взгляд на ритм сложился в сериальной музыке, которая возвестила об автономности ритмических структур от звуковысотности и попыталась распространить серийный принцип на самые разнообразные области музыкального языка. Влияние данных идей затронуло и композиторов, не принадлежавших непосредственно к дармштадскому кругу.

Луиджи Даллапиккола, как известно, оставался в стороне от рационального ригоризма сериальной музыки — его лирическому дарованию был чужд сугубо конструктивистский подход к сочинению. Если слышимая внутри музыка шла вразрез со строгой серийной последовательностью звуков, то композитор, руководствуясь музыкальным чутьем, предпочитал жертвовать серийным порядком. Размышляя над тем, что есть двенадцатитоновая система — язык или техника, Даллапиккола был убежден, что это «состояние души» [Даллапиккола 2009, 66].

В то же время в творчестве композитора 1950-х годов можно обнаружить тенденции, сближающие его поиски с находками сериалистов. Оказав значительное влияние на итальянских представителей послевоенного авангарда — Бруно Мадерну, Луиджи Ноно, Лучано Берио, — Даллапиккола, вероятно, также подвергся обратному воздействию.

Указанный период в его творчестве, наряду с явным тяготением к веберновскому типу серийности<sup>1</sup>, отмечен активными ритмическими и метрическими экспериментами. В это время у Даллапикколы сложилась концепция так называемого «плавающего ритма» („schwebender Rhythmus“).

---

<sup>1</sup> В начале 1950-х годов в статье «Шёнберг мертв» Булез фактически совершил переворот, провозгласив Веберна отцом сериализма. Ажиотаж, вызванный в Дармштадте вокруг фигуры последнего, был так велик, что некоторые зарубежные исследователи по отношению к данному периоду применяли подчас экспрессивные выражения, такие как «дармштадское безумие», «веберновский культ». Сам Булез чуть позже, характеризуя ситуацию вокруг имени композитора в статье “Incipit”, использовал словосочетание «богоявление Веберна». См.: [Boulez 1966, 273]. Перевод на русский язык статьи Булеза см. в работе Н. Ренёвой: [Ренёва, 101-103].

В беседах с Хансом Натаном<sup>2</sup> композитор подчеркивал симптоматичность данного понятия для музыки XX века [Nathan 1966, 298]. Он не пояснял сущность введенного термина, но совершенно очевидно, что речь шла о нерегулярном ритме и аметрической музыке.

Эффекта «плавающего ритма» в собственных сочинениях Даллапиккола достигал разнообразными приемами. Важную роль, прежде всего, играло преодоление метрических акцентов. Композитор пытался избежать какой бы то ни было мерности или регулярности: этому способствовали частые метрические смены. С другой стороны, несмотря на выписанные размеры, в ритмической системе композитора понятие метра если не исчезало вовсе, то становилось весьма иллюзорным. Сильные доли Даллапиккола вуалировал либо паузами, либо внутритактовыми и межтактовыми синкопами.

Его эксперименты по преодолению метрической регулярности оказываются порой близкими поискам Мессиаана<sup>3</sup>. Так, Даллапиккола довольно часто прибегает к принципу добавочной длительности<sup>4</sup>, ведущему к нарушению ритмического равновесия. Показательный пример — вокальная строка из № 2 „Goethe-Lieder“ (1953, *ил. 1*):

**Sostenuto; declamando**  
*f con molto accento*

Die Son - ne kommt! Ein Prach - ter - schei - nen!

*Ил. 1.* Л. Даллапиккола. «Песни на стихи Гёте» (1953). № 2, тт. 1–5

*Fig. 1.* Luigi Dallapiccola, *Goethe-Lieder* (1953). No. 2, meas. 1–5

Здесь добавление точек к четвертным и восьмым приводит к полной аметричности. Фактически в данной ситуации понятие доли замещается, как и у Мессиаана, ощущением короткой длительности (то есть наименьшей ритмической единицы). В то же время, в отличие от Мессиаана, Даллапиккола довольно часто прибегает к иррациональным ритмам.

<sup>2</sup> Ханс Натан (Nathan, Hans) — американский музыковед немецкого происхождения (1910–1989).

<sup>3</sup> Напомним, что многие сериальные композиторы (Булез, Штокхаузен, Гуйвартс) признавали воздействие ритмических новаций Мессиаана на свое творчество. Все они считали необходимым объединить идеи Мессиаана и шёнберговской школы, то есть двенадцатитоновой серийности (правда, в веберновской трактовке).

<sup>4</sup> Этот принцип сформулирован Мессиааном в книге «Техника моего музыкального языка», опубликованной в 1944 году в Париже. См.: [Мессиаан 1995, 11].



Трудно сказать, был ли композитор знаком с теоретическими идеями Мессиана, сформулированными в «Технике моего музыкального языка». Он, по всей видимости, знал о музыке французского мастера достаточно и высоко ее ценил. Во всяком случае, в беседах с венгерским критиком и музыковедом Петером Варнаем Даллапиккола упомянул Мессиана в числе первых и наиболее важных музыкантов Западной Европы<sup>5</sup> [Várnai 1977, 52].

Ритмические поиски обоих музыкантов, помимо тяготения к аметричности, имели и другие общие черты, а именно: обращение к ритмическим канонам и неточному увеличению или уменьшению ритмов. Впрочем, здесь источники вдохновения были различны. На Мессиана, как известно, влияние оказали античные метры, средневековые невмы и индийские ритмы Деши-тала<sup>6</sup>. Интерес Даллапикколы был сосредоточен на старинной полифонии, в то же время он многое почерпнул у нововенцев. Сочетание нового и старого, подчеркивание языковой преемственности составило своеобразие его художественного подхода.

Обратимся к № 3 (*Contrapunctus primus*) из фортепианного цикла «Музыкальная тетрадь Анналиберы» (1952)<sup>7</sup>. Миниатюра опирается на закономерности сложения «строгостильных» полифонических пьес, выстраиваясь по принципу мотетной формы. Она состоит из четырех звеньев (малых имитационных форм), в основе каждого из которых лежит двухголосный канон в приму. Развертывание голосов (пропосты и риспосты) соответствует линейным проведениям серийных рядов. В первом звене (тт. 1–5) композитор задействует прямые формы серии (Ph). Во втором звене (тт. 5–8) пропоста и риспоста проводятся в ракоходе (Rg). Третье звено усложнено не только за счет ракоходно-инверсионного изложения материала (Rc), но и благодаря подключению третьего голоса, выполняющего поначалу функцию дублировки (Rb, встречная микстура), а затем

---

<sup>5</sup> О каком-либо влиянии, впрочем, говорить можно лишь с большой осторожностью. Прямых творческих контактов, насколько известно, между музыкантами не было установлено. Общность в направлениях ритмических экспериментов вполне могла оказаться следствием веяний времени. Творческие поиски композиторов, кроме того, сходились в интересе к симметричным высотным структурам (внимание Даллапикколы к октатонике привлек его учитель Вито Фрацци). Эстетические позиции обоих близки также благодаря схожести их религиозных установок. В целом данный вопрос требует специального изучения, что выходит за рамки настоящей статьи.

<sup>6</sup> Более подробно об этом см. в обстоятельном труде Татьяны Цареградской о ритмической концепции Мессиана: [Цареградская 2002, 127–153].

<sup>7</sup> Сочинение посвящено дочери Даллапикколы; название апеллирует к баховской «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Цикл Даллапикколы также содержит ряд контрапунктических пьес. Многие миниатюры включают в себя мотив ВАСН как дань уважения великому композитору.

сопровождения. В четвертом разделе пропоста проводится в инверсии (Ib) и, кроме того, каждый голос канона дублируется встречной микстурой (Pd). Форма усложнена за счет того, что голоса встречной микстуры между собой также образуют двухголосный канон. Такое «наращивание» музыкальной ткани обуславливает феномен пролиферации канона.

На метроритмическом уровне композитор также обращается к канону. Риспоста при этом оказывается ненормативно уменьшенной: от каждой длительности по сравнению с исходной отнимается одна четвертая часть (иными словами, «пропацией» пропосты можно считать  $\frac{4}{4}$ , а риспосты —  $\frac{6}{8}$ ).

Ритм пропосты (и соответственно риспосты) в каждом разделе канона является палиндромным. Даллапиккола сегментирует серийный ряд на четыре трехзвучные группы, опирающиеся на единую ритмическую модель. Переведя длительности в числовое измерение, можно получить следующую схему ритмического движения пропосты: 112 112 211 211 (1 = половинной, 2 = целой ноте). В риспосте длительности каждой трехзвучной ячейки переставляются таким образом, что две короткие заменяются на долгую и наоборот (ил. 2).

Mosso; scorrevole

2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1

*molto p*

*mp*

(l'impiego del Pedale sia molto discreto)

1 1 2 1 1 2 2 1 1 2 1 1

Ил. 2. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы» (1952). № 3, тт. 1–4

Fig. 2. Luigi Dallapiccola, *Quaderno musicale di Annalibera* (1952). No. 3, meas. 1–4

Как известно, в сфере ритма контрапунктические преобразования по большей части ограничены двумя линейными формами — прямой и ракоходной. Инверсия, основанная в звуковысотной области на изменении направления движения интервалов, становится проблемой для ритмического параметра. Сериальные композиторы в большинстве случаев трактуют ритмическую инверсию в математическом смысле, то есть как перестановку. Даллапиккола же выстраивает канон с ненормативно уменьшенной риспостой, звучащей в ритмической инверсии, в котором к тому же каждый голос образует ритмический палиндром.

Канон в увеличении возникает в № 3 вокального цикла „Goethe-Lieder“. Здесь, в отличие от *Contrapunctus primus*, композитор прибегает к выписанной полиметрии<sup>8</sup>. Добавляя ремарку *senza accenti*, он добивается ощущения непрерывного мелодического потока, льющегося вне всякого метра и времени.

В № 5 из того же цикла Даллапиккола искусно сплетает звуковысотный и ритмический каноны, идущие словно бы параллельно друг другу. Песня „Der Spiegel sagt mir“ начинается как двухголосный звуковысотный канон в обращении. Его применение обусловлено образом зеркала, присутствующим в тексте гётевского стихотворения<sup>9</sup>. Ритмический канон оказывается иррегулярным: крупные длительности в пропосе заменяются краткими в респосе и наоборот (ил. 3).

**Estatico; contemplativo**

Canto *p dolce* *pp dolce* *dolciss.*

Der Spie - gel sagt mir: ich bin schön!

**Estatico; contemplativo**

Cl. (Si b) *p dolce* *pp dolce*

(in suoni reali)

Ил. 3. Л. Даллапиккола. «Песни на стихи Гёте» (1953). № 5, тт. 1–4

Fig. 3. Luigi Dallapiccola, *Goethe-Lieder* (1953). No. 5, meas. 1–4

Данный метод работы обнаруживает сходство с ритмической техникой в ранних сочинениях Булеза. В частности, в кантате «Брачный лик» (1947) имеется аналогичный образец параллельного течения двух канонов — ракоходного мелодического и иррегулярного ракоходного ритмического<sup>10</sup> (ил. 4).

<sup>8</sup> Наложение разных метров (хотя и не фиксируемое в партитуре при помощи разных размеров) обнаруживается уже в раннем творчестве Даллапикколы. Так, в последней части «Дивертисмента в четырех эскизах» (1934) — сочинения, принесшего композитору международную известность, — встречается сочетание ритмов на  $\frac{8}{8}$  и  $\frac{3}{4}$ .

<sup>9</sup> „Der Spiegel sagt mir: ich bin schön! / Ihr sagt: zu altern sei auch mein Geschick. / Vor Gott muss alles ewig stehn, / In mir liebt ihn für diesen Augenblick.“ (Зеркало говорит мне: я прекрасна! / Вы говорите: состариться тоже мой удел. / Перед Богом всё вечно предстает, / Во мне любите Его на это мгновение.) Перевод Е. Г. Окуневой.

<sup>10</sup> Напомним, что ритмические эксперименты Булеза были инспирированы мессианской музыкой.

Chant

Oudes Martenot

S'il res - pi - re il pense à

l'en - co - che Dans la tendre chaux con - fi - den - te

Où ses mains du soir é - ten - dent ton corps

Ил. 4а. П. Булез. «Брачный лик» (1947) [Boulez 1972, 17]

Fig. 4a. Pierre Boulez, *Le Visage Nuptial* (1947) [Boulez 1972, 17]

Ил. 4б. П. Булез. «Брачный лик» (1947). Фрагмент в редукции

Fig. 4b. Pierre Boulez, *Le Visage Nuptial* (1947). Fragment in reduction

Инверсионный канон складывается в первой части цикла Даллапикколы «Пять песен» (1956). Композитор работает преимущественно с трехзвучными ячейками. Ритмическая инверсия связана с найденным ранее принципом замены долгих и коротких длительностей. В то же время, в отличие от предыдущих случаев, здесь достигается определенное структурное соответствие между высотным и ритмическим параметрами. Так, *высотная* серия данного сочинения зеркально-симметрична, она состоит из двух шестерок, находящихся в отношениях P и RI. На *ритмическом* уровне сегменты рядов также оказываются взаимно обратимыми: первые две тройки пропосты инверсионны между собой (122 и 211), следующие две тройки образуют ритмическую инверсию в отношении первых двух<sup>11</sup>. Трехзвучные ячейки риспосты становятся зеркальным отражением сегментов пропосты как на звуковысотном, так и на ритмическом уровне (ил. 5).

Ил. 5. Л. Даллапиккола. «Пять песен» (1956). I часть, тт. 6–9 в редукции

Fig. 5. Luigi Dallapiccola, *Cinque canti* (1956). Part 1, meas. 6–9 in reduction

Влияние сериальных идей еще явственнее обнаруживается в поздних сочинениях Даллапикколы. Так, в концерте для виолончели с оркестром «Диалоги» (1959–1960) композитор пытается структурировать длительности числовым способом, что было свойственно многим композиторам-сериалистам.

<sup>11</sup> Сходным образом подчеркивает высотные и ритмические связи Милтон Бэббит в том же году “Semi-simple Variations”. Звуковысотная структура сочинения опирается на всеинтервальный 12-тоновый ряд, делящийся на две симметричные шестёрки, вторая из которых представляет собой ракоход первой. Аналогом всеинтервальности звуковысотного ряда служат 16 возможных разделений четвертной ноты. Кроме того, ряд ритмических ячеек, подобно двенадцатитоновому, также делится на две комплементарные половины: 8+8 четвертных единиц. Комплементарность связана с принципом замены звука тишиной и наоборот, то есть дополнением звучащей ноты (или группы нот) становится эквивалентная ей по длительности пауза (паузы). Более подробно см.: [Окунева 2014, 49–51].

Сочинение основывается на симметричной палиндромной серии, в которой вторая шестерка является транспонированной ракоходной инверсией первой половины<sup>12</sup> (ил. 6).



Ил. 6. Л. Даллапиккола. «Диалоги» (1960). Серия

Fig. 6. Luigi Dallapiccola, *Dialoghi* (1960). Basic row

Даллапиккола своеобразно воплощает принципы додекафонии в данном опусе. Так, в партии виолончели на всем протяжении концерта линейное разворачивание серийных рядов осуществляется в неполном виде: либо с пропуском отдельных звуков, либо в виде чередования гексахордов, принадлежащих разным высотным рядам. Лишь в самом завершении концерта ряд Ie звучит у виолончели целиком.

В подобном принципе репрезентации серии очевидна параллель с романом Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», по признанию самого Даллапикколы, в немалой степени способствовавшим его постижению додекафонного метода. В статье «О путях додекафонии» композитор, в частности, обращал внимание на необычность экспонирования главной героини романа Альбертины: сначала о ней упоминают другие персонажи, затем Пруст дает ее словесный портрет, но так, что читатель не догадывается, кто перед ним, и лишь в третьей книге («Под сенью девушек в цвету») вырисовывается ритмическая и мелодическая определенность героини [Даллапиккола 2009, 65].

В заключительных тактах концерта (тт. 301–312) Даллапиккола подчиняет течение ритма арифметической прогрессии чисел; происходит это следующим образом. В партии виолончели дважды разворачивается ряд Ie. В первом случае из него выпущен тон e, во втором он проводится целиком. Пропущенный звук (e) поручается попеременно духовым, ударным инструментам и арфе. Длительность его звучания у деревянных и медных всегда остается неизменной и равна в сумме девяти четвертными нотам. У остальных инструментов (ударные с определенной высотой звучания

<sup>12</sup> Серии аналогичного строения составляют фундамент и других сочинений композитора, например, уже упомянутого вокального цикла «Пять песен», пьесы “Requiescant” («Да упокоятся»), 1957–1958).

и арфа) продолжительность данного звука с каждым новым его появлением увеличивается в арифметической прогрессии от трех до десяти четвертных<sup>13</sup>, как показано на следующей схеме:

Trb.	Arpa	Fl.	Cel.	Vibr.	Fag.	Camp.	Cor.
9	3	9	4	5	9	6	9

Arpa	Cel.	Cl.b.	Vibr.	Cl.	Tr.	Camp.
7	8	9	9	9	9	10

Ил 7. Л. Даллапиккола. «Диалоги» (1960). Схема вступления инструментов со звуком *e* и его длительность в тт. 301–312

Fig. 7. Luigi Dallapiccola, *Dialoghi* (1960). Scheme of the introduction of instruments with *e* and its durations in meas. 301–312

Аналогичный ряд длительностей образуется и в начальном разделе концерта (тт. 33–43), где в партии виолончели проводятся ряды *Pe* и *Ie*, в которых соответственно выпущены первый и последний тоны.

В таком способе ритмической организации находит своеобразное воплощение диалогическая природа сочинения.

Иной способ структурирования ритма при помощи чисел обнаруживается во втором разделе «Диалогов». Он открывается повторяемым у виолончели тоном *fis*<sup>1</sup>, интенсивность звучания которого возрастает от *pp* до *sff*. Инструментальное «сопровождение» Даллапиккола делит на четыре группы по три инструмента, поручая каждой начальный трихорд одного из четырех серийных рядов: *Pc*, *Ph*, *Pgis*, *Pg*. Инструменты во всех группах вступают симультанно, однако продолжительность звучания одной и той же ноты оказывается различной. Соотношение длительностей определяется числовыми пропорциями 1:2:1 или 1:1:2. Схема на ил. 8 конкретизирует описанную процедуру<sup>14</sup>:

<sup>13</sup> На особенность такой ритмической организации впервые обратил внимание Дитрих Кемпер [Kämper 1984, 168]. См. об этом также в книге Брайана Алеганта [Alegant 2010, 78–79].

<sup>14</sup> Числа означают количество наименьших единиц в общей длительности. Наименьшая единица равна одной шестнадцатой. На схеме для наглядности указаны только длительности нот, в то время как в партитуре все звуки разделены паузами.

Трихорд P<sub>c</sub>

Musical notation for Triad P<sub>c</sub> showing three staves: Sax. C., Cor., and VI. II. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked with a quarter note equal to 1. Brackets below the notes indicate durations: Sax. C. (10, 20, 10), Cor. (20, 40, 20), and VI. II (5, 10, 5).

Трихорд P<sub>h</sub>

Musical notation for Triad P<sub>h</sub> showing three staves: Ob., Tr., and VI. I. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked with a quarter note equal to 1. Brackets below the notes indicate durations: Ob. (7, 14, 7), Tr. (14, 28, 14), and VI. I (3,5, 7, 3,5).

Трихорд P<sub>gis</sub>

Musical notation for Triad P<sub>gis</sub> showing three staves: Cf., Tuba, and Cb. Each staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked with a quarter note equal to 1. Brackets below the notes indicate durations: Cf. (7, 7, 14), Tuba (14, 14, 28), and Cb. (3,5, 3,5, 7).

Трихорд P<sub>g</sub>

Musical notation for Triad P<sub>g</sub> showing three staves: C.I., Trbn., and Vle. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked with a quarter note equal to 1. Brackets below the notes indicate durations: C.I. (9, 9, 18), Trbn. (18, 18, 36), and Vle (4,5, 4,5, 9).

Ил. 8. Л. Даллапиккола. «Диалоги» (1960). Соотношение длительностей в группах инструментов, тт. 57–60

Fig. 8. Luigi Dallapiccola, *Dialoghi* (1960). Correlation of durations in groups of instruments, meas. 57–60

Подобная организация напоминает о принципах ритмического структурирования в «Опусе 3» Карела Гуйвартса (1952). Бельгийский композитор контролирует ритм с помощью числовых рядов, которые, в отличие от пьесы Даллапикколы, разворачиваются в пяти различных временных полях, измеряемых тридцатьвторой длительностью, шестнадцатой, восьмой, четвертной и половинной нотами. Высотный ряд также сегментируется на тройки, определяющие высотное содержание ритмических ячеек. У каждого инструмента ритмическая структура связана с числовой



пропорцией 1:2:1<sup>15</sup> (ил. 9). Однако если у Даллапикколы значения длительностей в каждой группе инструментов оказываются одновременно увеличены и уменьшены вдвое, то у Гуйвартса процессом временного развертывания композиции управляет арифметическая прогрессия: временные значения нот в первом разделе композиции неуклонно увеличиваются, а во втором — вся ритмическая структура обращается назад, то есть длительности звуков постепенно уменьшаются, приходя к исходному показателю. Обоих композиторов сближает стремление к симметрии.

## Violin



## Viola



## Cello



Ил. 9. К. Гуйвартс. «Опус 3» (1952). Схема ритма у скрипки, альты и виолончели

Fig. 9. Karel Goeyvaerts. *Opus 3* (1952). Schema of rhythm in Violin, Viola and Cello

Сходство принципов ритмической организации в обеих пьесах очевидно. Однако вряд ли при этом можно говорить о каком-то влиянии: композиторы не были знакомы, пьеса Гуйвартса не исполнялась на международных фестивалях. Очевидно, оба музыканта пришли к подобной системе независимо друг от друга. Объяснить факт совпадения, с одной стороны, можно было бы свойствами сериального метода, достаточно гибкого в отношении числовых способов организации, а потому побуж-

<sup>15</sup> Пьеса предназначена для семи инструментов. На ил. 9 отражена ритмическая структура трех из них — скрипки, альты и виолончели. Для наглядности указаны только длительности нот. В партитуре, как и у Даллапикколы, между звуками помещаются паузы. Более подробно о сериальной организации «Опуса 3» Гуйвартса см.: [Окунева 2019].

дающего к поиску общелогических основ и определенных структурных закономерностей. С другой стороны, более вероятно иное — у композиторов имелся общий источник вдохновения, и источником этим была музыка Веберна, сыгравшая важную роль в становлении композиторской техники как Гуйвартса, так и Даллапикколы. Достаточно вспомнить начальный семитакт Вариаций ор. 27 с его трехзвучными микроструктурами, абсолютной высотной и ритмической симметрией, чтобы понять перспективы развития подобного композиционного метода.

Особую роль ритму Даллапиккола отвел и в своем *opus magnum* — опере «Улисс» (1960–1968). В лейтсистему сочинения, помимо интонационного материала, он включил лейтритм, который обозначил как *ritmo principale* («главный ритм», ил. 10):



Ил. 10. Л. Даллапиккола. «Улисс» (1968). Лейтритм

Fig. 10. Luigi Dallapiccola, *Ulisse* (1968). *Ritmo principale*

Впервые данная ритмическая структура появляется в первой сцене второго акта, на словах певца Демодока «Всё в крови вокруг» (тт. 91–93). На протяжении оперы лейтритм возникает неоднократно, неизменно связываясь с образами роковой неизбежности, страдания, смерти, поэтому закономерно, что наибольшая его концентрация приходится на сцену у киммерийцев (в царстве теней). Здесь ритм довольно часто предстает в разнообразных видах увеличения и уменьшения. Ритмические имитации образуют quasi-каноны, причем нередко мензуральные.

В завершении оперы лейтритм претерпевает существенную трансформацию: из звучащей сферы он переходит в незвучащую, по сути, структурируя тишину. Происходит это перед заключительным возгласом героя «Signore!» («Господь!»), когда инструменты оркестра соединяются в унисоне на звуке *gis* (см. ил. 11). Продолжительность звучания при этом у каждого из них различна. В рукописи в этом месте Даллапиккола делает соответствующую ремарку, требуя точного соблюдения ритмических величин.

Ил. 11. Л. Даллапиккола. «Улисс» (1968), тт. 1023–1025 в редукции

Fig. 11. Luigi Dallapiccola, *Ulisse* (1968), meas. 1023–1025 in reduction












Для того чтобы осуществить переключение ритма в незвучащую область, композитор прибегает к числовому измерению. Он просчитывает количество восьмых, содержащихся в каждой длительности лейтримта, суммируя паузу к предыдущей ноте. Так возникает следующий числовой ряд (ил. 12):

Ил. 12. Числовой ряд лейтримта

Fig. 12. Number series of *ritmo principale*

В оркестровом унисоне Эпилога, как уже отмечалось, продолжительность звучания у групп инструментов различна: одни выключаются раньше, другие — позже. Выписав длительности в порядке их «угасания» (от короткой к долгой), нетрудно заметить, что временные промежутки между отключением инструментов будут соответствовать числовым показателям лейтримта<sup>16</sup> (ил. 13).

<sup>16</sup> Это наблюдение принадлежит Юлии ван Хеес. См.: [Hees 1994, 163–164].

Инструменты	Длительность звучания	Числовое значение длительности (в восьмых)	Промежуток между длительностями (в восьмых)
Archi		4	
3 Tr. c. s.		7	3
3 Trb. c. s.		10	3
4 Cor.		12	2
3 Tr. Bassa		15	3
2 Sax.		19	4
2 Fg.		20	1
Cl. B		21 1/3	1 1/3
Cor. Ingl.		22 1/3	1 1/3
3 Fl., 2 Ob., II Cl		24	1 1/3
Cl. picc., I Cl.		25 1/3	1 1/3

Ил. 13. Числовая схема тт. 1023–1025

Fig. 13. Number schema in meas. 1023–1025

Прибегая к типично сериальному методу перевода длительностей в числа, Даллапиккола в то же время наделяет чисто технический прием символическим значением, обусловленным смысловым итогом оперы, — Улисс обретает вечный покой. Лейтрим, в своем звуковом облике ассоциирующийся с образами смерти, буквально переходит в сферу инобытия, становясь неслышимым пульсом уходящей жизни.

Предпринятый анализ избранных сочинений Даллапикколы 1950–1960-х годов показывает, что интерес композитора сосредоточен прежде всего на принципах ритмической нерегулярности, безакцентности, свободной метрики, создаваемых целым комплексом различных приемов. При этом с каждым новым произведением работа с ритмом усложняется.

Безусловно, многое было воспринято Даллапикколой от нововенцев, и в первую очередь от Веберна, для музыки которого характерна полихронность мотивов и фраз, контрапункт параметров, особое значение ритмических канонов. Ряд ритмических приемов, используемых Даллапикколой, — таких как добавочная длительность, неточное увеличение и уменьшение ритма, палиндромные структуры — соприкасается с ритмическими идеями Мессиана.

О влиянии собственно сериальной концепции на композиторское творчество можно говорить с известной долей условности. В музыке Даллапикколы не образуется рядов длительностей или каких-либо ритмических серий, характерных для классических образцов сериализма («Структуры 1а» Булеза, «Перекрестная игра» Штокхаузена, «Прерванная песнь» Ноно). Автономизация ритмического параметра протекает первоначально в условиях канонических форм, что обусловлено интересом как к старинной (изоритмия, вокальная полифония XVI-XVII веков), так и новейшей (каноны нововенцев) музыке. Однако в поздних сочинениях все больше проявляется склонность к числовой организации ритма. Способы структурирования при этом перекликаются с отдельными приемами сериальной организации, но происходит это не в силу каких-то влияний, а по причине универсальности упорядочивающей роли числа, для «гармонизирующей» природы которого характерны прогрессии и пропорции. Своеобразие композиторского метода Даллапикколы связано с тем, что ритм получает у него образно-символическую нагрузку. И именно это обуславливает оригинальность ритмического мышления композитора.

Идя по пути утверждения подлинных ценностей традиции и интегрируя их с новым музыкальным языком, Даллапиккола выступил необходимым связующим звеном между двенадцатитоновой серийностью нововенской школы и сериальной практикой авангарда 1950-х годов.

## Литература

- Даллапиккола 2009 — Даллапиккола Л. О путях додекафонии / пер. Е. Дубравской // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 50–69.
- Мессиаан 1995 — Мессиаан О. Техника моего музыкального языка / пер. с немецкого и комментарии М. Чебуркиной; научный редактор Ю. Холопова. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 124 с.
- Окунева 2014 — Окунева Е. Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2014. 124 с.

- Окунева 2019 — *Окунева Е.* Идея в зеркале техники — техника в зеркале идеи: Опус 3 Карела Гуйвартса // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: сборник статей по материалам II Международной научно-практической конференции 28–29 апреля 2018. Астрахань: Триада, 2019. С. 58–64.
- Ренёва 2014 — *Ренёва Н.* Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья»): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Т. 2: Приложения. Москва, 2014. 155 с.
- Цареградская 2002 — *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. Москва: Классика – XXI, 2002. 376 с.
- Alegant 2010 — *Alegant B.* The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola. New York: University Rochester Press, 2010. 336 p.
- Boulez 1966 — *Boulez P.* Relevés d'apprenti. Paris: Editions du Seuil, 1966. 385 p.
- Boulez 1972 — *Boulez P.* Werkstatt-texte / übersetzt aus dem Französischen von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen, 1972. 286 S.
- Hees 1984 — *Hees J. van* Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese. Kassel: Gustav Bosse, 1994. 317 S.
- Kämper 1984 — *Kämper D.* Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola. Köln: Gitarre und Laute, 1984. 210 S.
- Nathan 1966 — *Nathan H.* Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversations // The Music Review. 1966. Vol. 27. No. 4. P. 294–312.
- Várnai 1977 — *Várnai P.* Beszélgetések Luigi Dallapiccolával. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 58 p.

## Сведения об авторе

*Окунева, Екатерина Гурьевна*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

SPIN-код: 6284-0570

e-mail: okunevaeg@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной и творческой работе  
Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова  
185031 Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

## Rhythm in the Works of Luigi Dallapiccola

Okuneva, Ekaterina G.

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

16 Leningradskaya St., Petrozavodsk, Republic of Karelia 185031, Russia

**Abstract.** The work of Luigi Dallapiccola of the 1950–1960s is characterized by active experiments in the field of meter and rhythm. The composer has developed the concept of the so-called “floating rhythm” („schwebender Rhythmus“). In the article, this concept is interpreted as associated with a free metric, rhythmic irregularity, and lack of focus. The complex of techniques mentioned by the author as contributing to violation of the metro-rhythmic equilibrium, includes the veiling of accented beats, the use of in-bar and inter-bar syncopes, additional duration, polymetry.

The principles of composer’s work with rhythm are demonstrated by particular compositions of the 1950–1960s: *Quaderno musicale di Annalibera* [*Musical Notebook of Annalibera*], the vocal cycles *Goethe-Lieder* and *Cinque canti*, [*Five Songs*], the concert for cello and orchestra *Dialoghi* [*Dialogues*], and the opera *Ulisse*.

Dallapiccola synthesizes the achievements of ancient polyphony and composers of the new Viennese school. It autonomizes pitch and rhythmic rules, operates with durations as constructive elements, works with rhythmic cells as syntactic units, searches for the equivalent of pitch inversion in the rhythmic parameter by converting long durations into short ones and vice versa. The author draws parallels between the rhythmic thinking of Dallapiccola and the rhythmic ideas of Messian, Boulez and other composers-serialists.

There is a tendency toward complication of rhythmic structures: Dallapiccola refers to various methods of numerical organization of rhythm and gives it figurative and symbolic meaning.

**Keywords:** *Luigi Dallapiccola, Anton Webern, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, “floating rhythm” („schwebender Rhythmus“), serial music, integral serialism, music of the twentieth century.*

**Submitted on:** 09.11.2019

**Published on:** 15.04.2020

**For citation:** Okuneva, Ekaterina G. “Rhythm in the Works of Luigi Dallapiccola.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 6–24 (in Russian).

DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.001.

## Works Cited

Alegant, Brian (2010). *The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola*. New York: University Rochester Press, 336 p.

Boulez, Pierre (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris: Editions du Seuil, 385 p.

- Boulez, Pierre (1972). *Werkstatt-texte / übersetzt aus dem Französischen von Josef Häusler*. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen, 286 S.
- Dallapiccola, Luigi (2009). “O putyakh dodekafonii” [“Way of twelve-tone music”] In *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya [Composer about modern composition: chrestomathy]*. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, pp. 50–69 (in Russian).
- Hees van, Julia (1994). *Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese*. Kassel: Gustav Bosse, 317 S.
- Kämpfer, Dietrich (1984). *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*. Köln: Gitarre und Laute, 210 S.
- Messiaen, Olivier (1995). *Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka [Technique of my musical language]*, transl. and comm. by M. Cheburkina; ed. Ju. Holopov]. Moscow: Greko-latin'skiy kabinet Yu. A. Shichalina, 124 p. (in Russian).
- Nathan, Hans (1966). “Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversation”. In *The Music Review*, vol. 27, no. 4 (1966), pp. 294–312.
- Okuneva, Ekaterina G. (2014). *Printsipy organizatsii ritmicheskikh struktur v serial'noy muzyke [Principles of organization of rhythmic structures in integral serial music]*. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, 124 p. (in Russian).
- Okuneva, Ekaterina G. (2019). “Ideya v zerkale tekhniki — tekhnika v zerkale idei: Opus 3 Karela Guyvartsa” [“Idea in the mirror of technique — technique in the mirror of idea: Opus 3 by Karel Goeyvaerts”]. In *Muzykal'naya nauka i kompozitorskoe tvorchestvo v sovremennoy mire: sbornik statey po materialam II mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 28–29 aprelya 2018. [Music science and compositional creativity in the contemporary world: collection of articles based on the materials of the II International scientific and practical conference 28–29 April 2018]*. Astrahan': Triada, pp. 58–64 (in Russian).
- Revena, Nataliya S. (2014) *Muzykal'no-teoreticheskie vzglyady molodogo Pierre Boulez'a (na materiale knigi “Zapiski podmaster'ya”): dis. ... kand. isk.: 17.00.02. T. 2: Prilozheniya [Musical-theoretical views of the young Pierre Boulez (based on the book “Relevés d'apprenti”): PhD thesis: 17.00.02. Vol. 2. Applications]*. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 155 p. (in Russian).
- Tsaregradskaya, Tatiana V. (2002). *Vremya i ritm v tvorchestve Olivier Messiaen'a [Time and rhythm in the works of Olivier Messiaen]*. Moscow: Klassika – XXI, 376 p. (in Russian).
- Várnai, Péter (1977). *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*. Budapest: Zeneműkiadó, 58 p.

## About the author

*Okuneva, Ekaterina G.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

SPIN-код: 6284-0570

e-mail: okunevaeg@yandex.ru

PhD in Art History (2006), Associate Professor of Department of Music Theory and Composition, Vice-rector for Scientific and Creative Work at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

16 Leningradskaya St., Petrozavodsk, Republic of Karelia 185031, Russia



УДК 78.03(100) «1922/1923»  
ББК 85.313(0)6  
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.1.002

## **Дрезденские памятные встречи: Владимир Щербачёв — Николай Метнер**

*Слонимская, Раиса Николаевна*

Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
191186 Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 2

**Аннотация.** В статье рассматриваются взаимоотношения выдающихся музыкальных деятелей русской культуры Владимира Владимировича Щербачёва и Николая Карловича Метнера. Фактический материал анализируется на основе писем Щербачёва к жене, Марии Илларионовне, написанных в период командировки 1922–1923 годов в Пильниц под Дрезденом. В письмах раскрывается атмосфера музыкальной культуры Германии этого периода (в том числе — постановка в Дрезденской опере «Бориса Годунова» Модеста Петровича Мусоргского). Подробно описывается процесс работы Щербачёва над партитурой монументального симфонического полотна — Второй симфонии на стихи Александра Блока и приводится мнение Метнера о ней. Раскрываются музыкально-эстетические позиции Щербачёва и Метнера в отношении разных сторон техники сочинения, педагогики, исполнительского искусства. Одна из ключевых проблем — сохранение традиции и радикальное новаторство, вызывавшее у Метнера весьма сложную реакцию. В целом, письма музыкантов дают возможность воссоздать живой и органичный облик двух композиторов разных творческих ориентаций, но искренне переживающих за музыкальное искусство. В конце статьи представлена роль Щербачёва в становлении ленинградской школы композиции.

**Ключевые слова:** *В. В. Щербачёв, Н. К. Метнер, петербургская (ленинградская) композиторская школа, московская композиторская школа.*

**Дата поступления:** 12.11.2019

**Дата публикации:** 15.04.2020

**Для цитирования:** *Слонимская Р. Н. Дрезденские памятные встречи: Владимир Щербачёв — Николай Метнер // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 25–39. DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.1.002.*

## **Дрезденские памятные встречи: Владимир Щербачёв — Николай Метнер**

Владимир Владимирович Щербачёв (1887–1952) — крупнейший российский композитор, создатель новой ленинградской школы композиции, плодотворно реформировавший систему композиторского образования, сформированную Н. А. Римским-Корсаковым, — внес солидный вклад в обновление жанров, расширил трактовку симфонии, сблизив ее с оперой, балетом, театральной сюитой, киноэпопеей, ораторией. Характерные черты индивидуальности Щербачёва — оригинальность музыкальной драматургии, масштабность концепций, ясная архитектура симфонических полотен. Новаторство Щербачёва ярко выступает в сфере формы как процесса, в которой органично сочетаются традиции музыки барокко с постромантической экспрессивностью. Будучи человеком широко эрудированным, деятельным и эмоциональным в общении с людьми разных профессий, возрастов, интересов, он легко находил с ними общие темы. В выборе собеседников, друзей, знакомых был разборчив, а в беседах со многими — непосредственен, прям и откровенен.

Творческие устремления Щербачёва, композитора и педагога, предполагали большую роль длительного, интенсивного мелодического развития, расширения линейной протяженности («прорастания») мелодического материала. При этом возникали новые, индивидуально неповторимые формы, не обязательно укладывающиеся в традиционные формы-схемы (сонатная форма, рондо, и т. д.), хотя нередко корреспондирующие с этими установившимися формами частей симфонии. Непрерывное мелодическое развитие органично преодолеvalo квадратные симметричные построения, дробную структуру, если речь шла о композиции значительной временной протяженности.

Такова Вторая симфония Щербачёва с хором и солистами на стихи А. Блока. Это сочинение гигантского масштаба, наделенное интенсивным мелодико-полифоническим развитием тематизма<sup>1</sup>. Репризные повторы решительно избегаются. Темы-символы уподобляются лейтмотивам ваг-

---

<sup>1</sup> Анализ музыки Второй симфонии В. В. Щербачёва см.: [Слонимская 2012, 34-43, 60, 71-72, 80-88, 92-96, 109-117, 123-130, 136, 143-153, 171-173, 177-184, 186].

неровских опер, а форма частей — оперным сценам, близким к массовым сценам опер Мусоргского и некоторым вагнеровским произведениям.

Вместе с тем Щербачёв искал особую «русскую линейность» мелоса, опираясь на мелодику медленных частей симфоний и концертов горячо любимого им Сергея Васильевича Рахманинова. Отсюда обращение к русскому фольклору в более позднем творчестве (в сюитах «Гроза» и «Пётр Первый», в Пятой симфонии). А в мелосе Второй симфонии, этого философски углубленного полотна, финал которого основан на «Песни Ада» Александра Блока, русские интонационные, стилиевые черты подвергаются трансформации.

Над партитурой Второй симфонии Щербачёв интенсивно работал, живя в Дрездене с декабря 1922-го по ноябрь 1923 года. Здесь и произошло его знакомство с высоко ценимым им Николаем Карловичем Метнером. Наряду с Рахманиновым<sup>2</sup>, Метнер в глазах Щербачёва — недосягаемый по артистизму и гениальности композитор и пианист. Пианистическое мастерство Метнера вызывало у него предельное восхищение, а композиторское творчество — неподдельный интерес и глубокое уважение. Рассказывая жене, Марии Илларионовне Щербачёвой<sup>3</sup>, о встречах с Рахманиновым, который в 1920-е годы часто приезжал и давал концерты в Германии, Владимир Владимирович подробно описывает свои встречи с Николаем Карловичем<sup>4</sup> [Метнер 1973, 244]. Так в описаниях встреч возникает яркий, запоминающийся облик музыканта, пианиста и композитора.

В письмах к жене, опубликованных в книге «Чувство пути» [Слонимская 2006, 90–200], Владимир Владимирович предстает открытым к общению человеком. Он нередко делится сокровенными мыслями о предназначении художника и планами на будущее; подробно освещает свой творческий процесс работы над партитурой Второй симфонии, иллюстрируя его развернутыми оркестровыми примерами.

В первом из писем Щербачёв упоминает о жизни и творчестве Метнера в Германии:

---

<sup>2</sup> Как утверждает в монографии о Рахманинове Р. Мэтью-Уокер, сезон 1922/1923 года был самым напряженным в жизни музыканта: «За 20 недель он дал 71 концерт, проделав путь от Канады до Кубы» [Мэтью-Уокер 1999, 143].

<sup>3</sup> Мария Илларионовна Щербачёва (1888–1968), жена композитора В. В. Щербачёва, искусствовед, кандидат наук, историк, с 1920 года главный хранитель и научный сотрудник отдела западноевропейской живописи Эрмитажа, автор нескольких искусствоведческих книг [Щербачёва 1941; Щербачёва 1945].

<sup>4</sup> С середины марта по конец сентября 1923 года Н. К. и А. М. Метнеры жили в Пильнице под Дрезденом. В октябре Николай Карлович и Анна Михайловна поселились в Берлине по адресу: Berlin, Lichterfelde, Unter den Eichen, 112 [Метнер 1973, 261].

«Вчера сюда приехал Метнер. Он за всё время пребывания за границей теперь почти ничего не сочинил, в чайнии концертных ангажементов поддерживал свой пианизм и забросил композицию, с концертами у него ничего путного не вышло, и вот, наконец, он приехал сюда, будет жить в Pilnitz'e и до осени заниматься композицией» [Слонимская 2006, 125].

### Знакомство их состоялось на Пасху:

«В церкви познакомился я с Метнером, а затем вместе с ним разговлялся у рахманиновских тестей, где и проболтал с ними всю ночь, почти до 5-ти утра. Сразу же впечатление он произвел на меня самое лучшее, я почувствовал к нему нежность, и, по-видимому, с ним у меня будет дружба. Прежде всего, это и по описанию всех, кто его знает, и по произведенному на меня впечатлению совершенно святое существо. Кроме того, он очень культурен, хорошо образован, умен и достаточно тонкий человек, иногда твердоум, но умеет находить хорошие словечки, и говорит с большой убежденностью и увлечением.

В общем, это, конечно, очень определенная натура с ясно очерченным миросозерцанием (проистекающим от свойства его дарования). С ним очень интересно говорить об искусстве и музыке вообще, но когда дело касается „конкретностей“, то, конечно, сейчас всплывает его консервативность и узость. Тем не менее, мы в весьма многом с ним сходимся, для обоих искусство не „игра“, а нечто гораздо большее, но когда мы говорим, например, о Стравинском, что он писал „Весну священную“, потом „Соловья“, а потом „Мавру“ (в доглинкинском стиле), то я только удивляюсь, говорю, что мне близко что-то другое и что я так бы не мог, но вполне понимаю и Стравинского. Метнер же говорит, что всё это ложь и ложь, что Стравинскому вообще на всё „наплевать“ и потому он может говорить сегодня одно, а завтра другое.

Вообще, он отмечает как нечто характерное в теперешней жизни искусства полемический элемент, разнородность музыкального языка, „смены и переоценки ценностей“, то есть попросту вавилонское столпотворение, но в этом, конечно, его узость, но когда он говорит, что после исканий тембров или, вернее, „шумов“ ему хочется подлинного звукомыслия, и дальше устанавливает категории „напрасных“ талантов, напрасного образования и т. д., то тут начинается опять хороший, большой Метнер» [Слонимская 2006, 141–142].

В беседах Метнер, как тонко подметил Щербачёв, убежденно отвергал творчество композиторов первого авангарда, и подобная реакция органична для его индивидуальности, ведь он открыто не принимал их новации. Новое поколение русских композиторов, и Щербачёв в их числе, воспринимали с живым интересом линейные построения Хиндемита, стилевые находки Стравинского и Прокофьева. Однако, прочитав «Учение о гармонии» Шёнберга, Щербачёв был недоволен тем, что в книге не упомянуто ни одно русское имя, «даже Скрябин». Там же он пишет:

«Не удержался и купил Harmonielehre (учение о гармонии) и Modulationslehre [учение о модуляции] М. Регера. <...> Шёнберг же — прекрасная книга, я только оглавление просмотрел и сразу же поумнел на очень много (быть может, это не так уж трудно в моем положении). Книга эта заключает в себе кладезь премудрости, и в ней сочетаются гармоническая глубина и способность к детализации с широтой современных взглядов такого композитора, как Шёнберг. Есть замечательно интересные главы о „Richtlinien“ (ведущие линии) в гармонии, о кварттовых соединениях и о многом другом, но когда касается дела общих характеристик, то тут бывают смешные вещи <...> В книге этой, заключающей в себе 500 с лишним страниц, нет ни одного слова о русской музыке, хотя бы о Скрябине или Стравинском» [Слонимская 2006, 187–188].

Непосредственно и живо в письмах Щербачёва воссоздается обстановка его путешествий, увлекательно описываются отдельные штрихи облика Метнера:

«В воскресенье я был в Pílnitzè у Метнера, и остался очень доволен этим путешествием, ездил туда на пароходе, частью пешком шел, изумительная природа, а потом был очень долго у него, он такой хороший и ласковый, оказывается, уже 3 раза ходил меня встречать на трамвай и ждал там целый час. Живет он у знакомых немцев, у него громадная чудная комната с террасой, сад и концертный Бехштейн (который он еще 10 лет тому назад выбирал по своему вкусу для этих знакомых)» [Слонимская 2006, 158].

В тонком замечании о музыке Второй симфонии Владимира Владимировича Метнер выделил суть романтического духа произведения:

«Я ему играл симфонию, которую он весьма одобрил, подчеркнув особенности гармонического дарования, пластичность и мастерство, сказал, что даже I часть „оперна“, но это, вероятно, означало отсутствие в ней сонатной схемы, затем, я ему играл часть 2-й сонаты, он очень похвалил тематизм, сказал, что, прежде всего, эта музыка очень талантлива, но раскритиковал в формально-модуляционном отношении вступление, был конечно, совершенно прав, и я с ним вполне согласен, и сыграл, между прочим, для примера вступления фа-диез-минорное начало шумановской сонаты. Какой он прекрасный пианист и как с первых же нот почувствовалось, что он на 10 голов выше всех нынешних пианистов Петербурга <...>. Мы с ним очень много проговорили о музыке и остались, кажется, довольны друг другом, потом он меня проводил до трамвая, и часа в 2 ночи я приехал домой» [Слонимская 2006, 158].

Ярким событием в музыкальной жизни Дрездена стала постановка в 1923 году оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Щербачёв подробно рассказывает о премьерных спектаклях:

«Последнее время в Дрездене и Берлине только и разговору, что о дрезденской постановке „Бориса Годунова“, он на всех здесь произвел очень большое впечатление, поставлен был с большим старанием, и хотя есть кое-какие смешные мелочи и кое-что нехорошо, но, в общем, для немцев поставлено прекрасно. К моему большому удивлению, великолепно идет сцена в корчме, прекрасны Варлаам и Самозванец. Если же принять во внимание, что всё это вагнеровские певцы, привыкшие крепко держаться за копьё и стоять, таким образом 3–4 часа, то положительно удивительно, как у них выходит „Борис“, да и сам Борис тоже неплох, Марина — знаменитая по Байрейту вагнеровская певица Форти, Борис — Burg, Варлаам — Ermold, точно родился Варлаамом, а Самозванец — итальянец с немецкой культурой — Паспьера, Шуйский слаб, Пимен поет всё *ff* (ему кажется, что это *Wotans Abschied*<sup>5</sup>)» [Слонимская 2006, 125–126].

Язвительную усмешку Щербачёва вызывает невежественность немецких критиков:

---

<sup>5</sup> Прощание Вотана, имеется в виду заключительная сцена из оперы Р. Вагнера «Валькирия».

«Критические статьи в большинстве случаев восторженные, и есть поразительно безграмотные. В одной говорится, что опера написана по известному роману Пушкина, а в другой, что Мусоргский вместе с Пушкиным сочинили либретто (вот и культурные немцы!), слово „юродивый“ перевели *fantastischer Idiot* [фантастический идиот], и певец после премьеры отказался петь и заболел, так как обидно ему стало петь „идиота“, хуже чем самому быть идиотом» [Слонимская 2006, 126].

С уважением и доброжелательностью он высказывается о роли своего коллеги московского композитора и дирижера Исаия Александровича Добровейна:

«В постановке этой принимали очень большое участие московский композитор Добровейн, режиссировал, разучивал с певцами и на 3–4 спектаклях дирижировал. <...> О нем пишут как чуть ли не о первом русском композиторе, хотя произведений его не знают, и пригласили уже на постоянную службу в *Opernhaus* на будущий год»<sup>6</sup> [Слонимская 2006, 126].

Реакция Метнера на нашумевшую премьеру более спокойна. Из письма Метнера к Добровейну от 6 апреля 1923 года видны слова глубокой признательности:

«...за ту радость, которую я испытал, слушая здесь, на чужбине, „Бориса Годунова“ под Вашим управлением. Кроме радости я испытал и гордость за наше родное искусство. Как ни высоко стоит дрезденская опера, и в особенности её бесподобный оркестр, я всё же не мог ожидать от иностранцев, столь мало знакомых не только с русской оперой, но даже и историей, столь тщательно и верного подхода к „Борису“. Но неожиданность эта вполне объяснилась мне признанием Буша, что вся постановка, включая и режиссерскую часть, — дело Ваших рук<sup>7</sup>. Очень важно было бы

---

<sup>6</sup> О сотрудничестве Добровейна с Ф. Бушем см. в книге: [Буш 1983, 116–118]. В письме от 25 февраля, предвкусывая впечатления от генеральной репетиции «Бориса Годунова», Владимир Владимирович иронизирует: «Послезавтра генеральная репетиция „Бориса“, Борис, говоря о жене, называет ее „Frau Gemahlin“ [госпожа супруга] и русское грубое „чего“ превращено в „was gibt’s?“ Но за этими смешными вещами всё же остается хорошая немецкая, полная энтузиазма работа» [Слонимская 2006, 123].

<sup>7</sup> «Как утверждала вдова И. А. Добровейна — Мария Альфредовна, находясь в 1922 г. в Дрездене, Исай Александрович пришел как-то к Ф. Бушу с намерением попросить пропуск на посещение спектакля Дрезденской оперы и, увидев у него на роляе партитуру

поставить под Вашим руководством и Чайковского. Я уверен, что и „Пиковая дама“ при Вашем старании будет пользоваться таким же огромным успехом»<sup>8</sup> [Метнер 1973, 248].

Рассказывая Марии Илларионовне о музыке III части Второй симфонии, Владимир Владимирович ориентируется на мнение Николая Карловича:

«Есть музыка, при слушании которой, как говорил Метнер, на человека нисходит какая-то благодать, и вот мне кажется, что той благодати в III части много» [Слонимская 2006, 173].

Частые поездки в Пильниц становятся для Щербачёва необходимостью:

«Был опять в Pilmnitz'е у Метнера, провел очень хороший вечер. Он, то есть Метнер, положительно очарователен своей мягкостью и ласковостью, при прощании опять провожал, дал свое пальто и всячески заботливо кутал (была вечером большая сырость, и стало холодно), и всё это у него, так как-то, забавно по-детски и трогательно выходило. Очень он хороший и интересный человек, и в каждом его движении чувствуешь, что это музыкант с ног до головы» [Слонимская 2006, 163].

О творческой привязанности свидетельствует другая их встреча:

«В воскресенье из-за собачьего холода и дождя я не был у Метнера, поеду в это воскресенье и покажу ему партитуру III части <...> I и II части я ему показывал в эскизах, и, кажется, писал тебе, что они вызвали его одобрение. Он тут кое-кому рассказал, что я чуть ли не Бетховен» [Слонимская 2006, 180].

---

„Бориса Годунова“, стал играть ее и показывать различные мизансцены. Всё это заинтересовало Ф. Буша, и он пригласил И. А. Добровейна ставить „Бориса Годунова“ с условием, что первым спектаклем будет дирижировать сам, а вторым И. А. Добровейн. После первых спектаклей в прессе появились отклики на исполнение двух дирижеров, и предпочтение было отдано И. А. Добровейну. В Дрездене в 1923 г. Н. К. Метнер и услышал „Бориса Годунова“ под управлением И. А. Добровейна». — *Коммент. З. А. Апетян* [Метнер 1973, 248].

<sup>8</sup> См. также: РНММ. Ф. 132. Д. 3956.



К сожалению, неизвестно, показывал ли Щербачёв Метнеру III часть своей симфонии. Возможно, в устной беседе после знакомства с музыкой этой части Николай Карлович нашел в ней черты лирической оперной арии для сопрано и оркестра. Как известно, в поисках свободного мелодического развития Щербачёв опирался на инвенции Баха. Христофор Степанович Кушнарёв называл этот принцип инвенционным развитием. Возможно, эта сфера щербачёвского мелоса могла в некоторой степени импонировать Метнеру:

«Как это не удивительно, но всё-таки эта симфония даже в схематическом отношении, несмотря на всю ее „оперность“ (как сказал Метнер), сродни симфонии, всё-таки в III части что-то от обычного Andante, даже 1-я тема идет три раза, и какой-то намек на рондо в ней есть, так, пожалуй, IV окажется Scherzo, несмотря на весь свой озлобленный нрав» [Слонимская 2006, 182–183].

Из сохранившихся писем видно, что общению Метнера и Щербачёва посвящено тринадцать писем, начиная с упоминания о приезде Рахманинова, знакомства на Пасху и почти до самого конца пребывания Щербачёва. Он писал:

«Между прочим, Н. К. Метнер собирается в ноябре–декабре ехать в Россию, у него здесь ничего не выходит и это тем более удивительно, что ведь таких хороших пианистов в Германии сейчас нет, но он святая душа, на все те мерзости и шахермахерства, которые здесь нужны, чтобы подвизаться в концертах, он не способен и, как он сам говорит: „Не может ловить рыбку в мутной воде“, да наблюдать это надоело» [Слонимская 2006, 206].

С глубоким сожалением Щербачёв сообщает:

«Вчера уехал в Берлин Метнер, отъезд его отсюда был целым событием, у него много учениц всяких национальностей, есть даже американка и африканка (нет только немки), и вот они ему нашли квартиру в Берлине, укладывали вещи, устраивали в вагоне, сдавали багаж, словом, делали всё и наконец, увели и посадили в вагон. Он, окруженный этим цветником или птичником, был очень трогателен со своей милой улыбкой и отсутствующим

лицом. В Берлине его увижу, он придет слушать мою симфонию. С моим этим американским дирижером стало тише, я его уже 3 дня не видел и доволен, очень мне теперь жалко, когда берут у меня время, но, верно, завтра он прибежит» [Слонимская 2006, 214].

На исполнение своей Первой симфонии Щербачёв так и не поехал, несмотря на долгие переговоры и встречи с дирижером. Симфония прозвучала в Берлинской филармонии 11 октября 1923 года под управлением Эмануэля Балабана. В программу «Вечера русской музыки» наряду с Первой симфонией Щербачёва входили Четвертая симфония Петра Ильича Чайковского и Скрипичный концерт Александра Константиновича Глазунова (солист Й. Школьник) [Щербачёв 1985, 96–97].

В последних дрезденских письмах Щербачёва не покидает мысль о возвращении в Петроград, ведь еще до 18 сентября 1923 года он и не предполагал получить приглашение на работу в консерваторию. В одном из писем он сообщает Марии Илларионовне:

«Сегодня получил письмо из Питера от Оссовского, которое меня весьма обрадовало. Кроме всяких нежностей он мне пишет следующее: „Вы избраны теоретическим отделом консерватории в наш педагогический состав. Вам будут поручены и обязательные и специальные предметы. Оплачивается труд наш не богато, но всё же приглашение в консерваторию дает Вам надежную отправную точку для дальнейшего устройства Вашей судьбы. Все мы постараемся помочь Вам в этом и найдем для Вас работу. Очень рад и за консерваторию, и за нас, профессоров, и за себя лично, что Вы вступаете членом коллегии нашей *alma mater*. Ждем Вашего скорого приезда. Не задерживайтесь. Учебный год уже начинается“. Оссовский считается суховатым человеком, поэтому такие нежности особенно с его стороны ценны. Завтра ему буду писать, и благодарить консерваторию за избрание» [Слонимская 2013, 168].

Об этом знаменательном в его жизни событии композитор пишет жене:

«Вчера виделся с Метнером, и, когда я ему рассказал о консерватории, он очень трогательно за меня и за консерваторию радовался, говорил, что эти предметы, по его мнению, самые важные

и интересные, и убеждал меня, чтобы я непременно не отказывался от энциклопедии, так как в этом классе всякий музыкант получает просвещенное напутствие на всю свою художественную жизнь, и в нем должна быть поставлена центральная точка всего музыкального образования. В четверг, то есть через 3 дня, они уже уезжают отсюда в Берлин» [Слонимская 2006, 213].

После возвращения в Петроград Щербачёв приступил к обязанностям профессора композиции в консерватории. Он преподавал и другие дисциплины, в частности анализ музыкальных форм, ввел свободное сочинение с первого курса. Вскоре эта дисциплина стала обязательной и в техникуме (музыкальном училище), а в дальнейшем — и в начальных классах музыкальных школ<sup>9</sup>. Нововведение довольно быстро утвердилось и в Московской, и в других консерваториях, училищах, музыкальных школах нашей страны. При этом творческими союзниками Щербачёва, ведущими основные теоретические предметы, явились его соратники, замечательные музыканты. Среди них — Юрий Николаевич Тюлин, глубоко ценивший творчество Метнера. Он разработал «Учение о гармонии», существенно обновив гармонические средства, используемые в процессе обучения. Кушнарёв создал новую систему обучения полифонии, отвергнув знаменитую идею разрядов Й. Фукса, что вызвало восхищенное удивление Пауля Хиндемита). Пётр Борисович Рязанов ввел курс мелодики. К сожалению, конспекты его лекций не сохранились и не были изданы. Ученик Щербачёва Борис Александрович Арапов многие годы блистательно вел инструментовку, совмещая традиционные и современные приемы оркестровки.

Интересно, как отнесся бы к новой системе обучения Метнер? Напомним, что он не окончил курс контрапункта и приносил Сергею Ивановичу Танееву свои произведения, постоянно советуясь с ним, то есть фактически занимался у него «свободным сочинением». Танеев высоко ценил талант Метнера, отнюдь не сердясь за некоторое невнимание к курсу контрапункта. Как известно, Танеев написал меценату Митрофану Петровичу Беляеву рекомендательное письмо, где назвал композиторское дарование Метнера в «высшей степени замечательным» [Метнер 1973, 56].

Творчество Щербачёва и Николая Яковлевича Мясковского существенно сблизило стиль петербургской (ленинградской) и московской школ. Мясковский, переселившись в столицу, стал главой московской композиторской школы (1921–1951), а Щербачёв — лидером новой ленинградской

---

<sup>9</sup> О композиторской школе В. Щербачёва см.: [Слонимская 2006; Слонимская 2013].

школы композиции (1923–1952). В 1920-е годы Мясковский, а позднее Виссарион Яковлевич Шебалин, вплоть до 1948 года, вели в Московской консерватории свободное сочинение с первого курса. Нововведение Щербачёва органично привилось в педагогической практике композиторов. Известно, что в 1960-е годы молодые московские и ленинградские композиторы творчески дружили, часто и тесно общались, обменивались своими сочинениями. Их объединяли с одной стороны авангардный поиск нового и своеобразного, а с другой — неизменная привязанность к русскому фольклору, собственные поездки по деревням, запись старинных народных песен, стремление по-новому претворить склад и стиль русского песнетворчества, убедительно воплотить творческий дух родной земли.

Глубоко своеобразный, отвергающий общеупотребительную моду Метнер и открытый поискам нового на основе русских творческих традиций Щербачёв — это и «маяки», предостерегающие от необоснованного экспериментирования, и добрые наставники последующих поколений российских композиторов.

## Аббревиатуры

РНММ — Российский национальный музей музыки (г. Москва)

## Литература

- Буш 1983 — Буш Ф. Из жизни музыканта / пер. с нем., [предисл. и коммент.] Дж. Далгата. Ленинград: Музыка, 1983. 184 с.
- Метнер 1973 — Н. К. Метнер. Письма / сост. и ред., коммент. и вступ. ст. З. А. Апетян. Москва: Советский композитор, 1973. 616 с.
- Мэтью-Уокер 1998 — Мэтью-Уокер Р. Рахманинов / пер. с англ. С. М. Каюмова. Челябинск: Урал LTD, 1998. 199 с. (Иллюстрированные биографии великих музыкантов).
- Слонимская 2006 — Слонимская Р. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачёв. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 240 с.
- Слонимская 2012 — Слонимская Р. Симфоническое творчество Владимира Щербачёва в контексте культуры. Санкт-Петербург: Композитор, 2012. 208 с.
- Слонимская 2013 — Слонимская Р. Н. В. В. Щербачёв в Петербургской консерватории // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862–2012: сборник статей по материалам Международного симпозиума, посвященного 150-летию консерватории (20–22 сентября 2012 года) / ред.-сост.: Н. И. Дегтярева (отв. ред.), Н. А. Брагинская; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2013. С. 166–174.

- Щербачёв 1985 — В. В. Щербачёв. Статьи. Материалы. Письма / сост. Р. Н. Слонимская; ред. А. Н. Крюков. Ленинград: Советский композитор, 1985. 360 с.
- Щербачёва 1941 — *Щербачёва М. И.* Картины Тьеполо из дворца Дольфино в Эрмитаже / Гос. Эрмитаж. Ленинград: Б. и., 1941. 48, 18 с.
- Щербачёва 1945 — *Щербачёва М. И.* Натюрморт в голландской живописи / Гос. Эрмитаж. Ленинград: типо-литогр. Изд-ва Акад. наук СССР тип. им. Ив. Фёдорова, 1945. 73 с.

## Сведения об авторе

*Слонимская, Раиса Николаевна*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0988-1006>

SPIN-код: 9115-7058

e-mail: [raisa1970@mail.ru](mailto:raisa1970@mail.ru)

Доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры  
191186 Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 2

## Dresden Commemorative Meetings: Vladimir Scherbachev — Nikolay Medtner

*Slonimskaya, Raisa N.*

Saint Petersburg State Institute of Culture  
2 Dvortsovaya Naberezhnaya, St. Petersburg 191186, Russia

**Abstract.** The article considers the relationship of outstanding music figures of the Russian culture Vladimir V. Scherbachev and Nikolay K. Medtner. The analyzed factual material is based on Scherbachev's letters to his wife Maria Illarionovna, written during a one-year trip to Pillnitz on the Elbe near Dresden 1922–1923. The letters reveal the atmosphere of musical culture of Germany of this period (including the production of “Boris Godunov” by Mussorgsky in the Dresden opera house). The author gives a detailed description of the process of Scherbachev's work on the score of the monumental symphonic canvas — the Second Symphony on the poems by A. Blok, — and Medtner's opinion about it. In general, the letters of the two musicians give us an opportunity to recreate living and organic image of the two composers possessing different creative bearings, but sincerely worried about the music art.

**Keywords:** *Vladimir V. Scherbachev, Nikolay K. Medtner (Metner), St. Petersburg (Leningrad) Composer School, Moscow Composer School.*

**Submitted on:** 12.11.2019

**Published on:** 15.04.2020

**For citation:** Slonimskaya, Raisa N. “Dresden Commemorative Meetings: Vladimir Scherbachev — Nikolay Medtner.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 25–39 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.002.

### Works cited

- Bush, Fritz (1983). *Iz zhizni muzykanta [Aus dem Leben eines Musikers]*, translated from German, and with a preface and commentaries by Dzh. Dalgat. Leningrad: Muzyka, 184 p. (in Russian).
- Medtner, Nikolai K. (1973). *N. K. Medtner. Pis'ma [N. K. Medtner. Correspondence]*, compiled and edited, and with a preface and commentaries by Z. A. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 616 p. (in Russian).
- Matthew-Walker, Robert (1998). *Rachmaninoff*, translated from English by S. M. Kayumov. Chelyabinsk: Ural LTD, 1998. 199 p. (in Russian).
- Slonimskaya, Raisa N. (2006). *Chuvstvo puti. Kompozitor Vladimir Scherbachev [Sense of path. Composer Vladimir Scherbachev]*. St. Petersburg: Kompozitor, 240 p. (in Russian).

- Slonimskaya, Raisa N. (2012). "Poetika A. Bloka v simfonicheskom tvorchestve V. Sherbacheva" ["Poetics of Alexander Blok in symphonic works by V. Scherbachev"]. In *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: dialog vremen: sbornik statey po materialam IV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (2–3 dekabrya 2011 goda)* [Music education in the modern world: Dialogue between times: Proceedings of the 4th International research and practice conference (December 2–3, 2011)], compiled and edited by M. V. Vorotnoy, R. G. Shitikova. Part 2. St. Petersburg: Herzen Univ. Publishing House, pp. 149–161 (in Russian).
- Slonimskaya, Raisa N. (2013). "V. V. Sherbachev v Peterburgskoy konservatorii" ["V. V. Scherbachev at the St. Petersburg Conservatory"]. In *Sankt-Peterburgskaya konservatoriya v mirovom muzykal'nom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitel'skie, nauchnye shkoly. 1862–2012: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnogo simpoziuma, posvyashchennogo 150-letiyu konservatorii (20–22 sentyabrya 2012 goda)* [The St. Petersburg Conservatory in the world music space: composing, performing, scientific schools. 1862–2012: collection of articles based on the materials of The international Symposium dedicated to the 150th anniversary of the Conservatory (September 20–22, 2012)], compiled and edited by N. I. Degtyareva, N. A. Braginskaya. St. Peterburg: Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, pp. 166–174 (in Russian).
- Scherbachev, Vladimir V. (1985). *V. V. Scherbachev. Stat'i. Materialy. Pis'ma* [V. V. Scherbachev. Articles. Materials. Correspondence], compiled by Raisa N. Slonimskaya; edited by Andrey N. Kryukov. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 360 p. (in Russian).
- Scherbacheva, Mariya I. (1941). *Kartiny Tiepolo iz dvortsa Dol'fino v Ermitazhe* [Paintings by Tiepolo from the Dolfino palace in the Hermitage]. Leningrad: S. n., 1941. 48, 18 p. (in Russian).
- Scherbacheva, Mariya I. (1945). *Natyurmort v gollandskoy zhivopisi* [Still-life in Dutch painting]. Leningrad: USSR Academy of Sciences Publishing House named after Ivan Fedorov. 73 p. (in Russian).

## About the author

*Slonimskaya, Raisa N.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0988-1006>

SPIN-код: 9115-7058

e-mail: [raisa1970@mail.ru](mailto:raisa1970@mail.ru)

Doctor of Pedagogical Sciences, Grand Doctor of Philosophy in Musicology and Cultural Science, Professor of Department of Music Theory and History of the Saint Petersburg State Institute of Culture

2 Dvortsovaya Naberezhnaya, St. Petersburg 191186, Russia

УДК 781.7

ББК 85,313 (3)

DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.003

## **К проблеме 16-ладовой системы, упоминаемой в музыкально-теоретических трактатах Григора Гапасакаляна**

*Аревшатян, Анна Сеновна*

Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения

374019 Республика Армения, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24г

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

374010 Республика Армения, Ереван, ул. Саят-Новы, 1а

**Аннотация.** На протяжении своей истории церковная певческая практика и песнетворчество постоянно выходили за рамки, установленные церковным канонем Восьмигласия. Это отчетливо прослеживается при анализе мелодических образцов самых различных гимнографических национальных традиций. Статья посвящена 16-ладовой системе, упоминаемой в музыкально-теоретических трактатах видного константинопольского армянского музыканта-теоретика Григора Гапасакаляна (1740–1808) «Книжка, называемая Музыкальное собрание», «Книга о музыке» и «Книга Восьмигласия». Изучение этих трудов показало, что речь идет о некоем «расширенном каноне», включающем 4 основных, 4 плагальных, 4 медиальных и 4 фторальных лада, что соответствует 16-ти ладам «асмы» в теории византийской церковной музыки. Прояняется сущность и назначение 16-ладовой системы, существовавшей и у греков, и армян, что свидетельствует о ней как о сложной, разветвленной и многоярусной оригинальной модальной системе, не исчерпывающей тем не менее ладового многообразия живого певческого искусства.

**Ключевые слова:** *Армянский Октоих, 16-ладовая система, Григор Гапасакалян.*

**Дата поступления:** 15.08.2019

**Дата публикации:** 15.04.2020

**Для цитирования:** *Аревшатян А. С. К проблеме 16-ладовой системы, упоминаемой в музыкально-теоретических трактатах Григора Гапасакаляна // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 40–52. DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.003.*



## К проблеме 16-ладовой системы, упоминаемой в музыкально-теоретических трактатах Григора Гапасакаляна

В известном музыкально-теоретическом трактате XII века «Агиополитес» («Святоградец») излагается строение системы из 10 ладов (4 основных, 4 плагальных и 2 медиальных — 2-го и 4-го гласов, так называемых *vevava* и *vava*)<sup>1</sup>, что полностью соответствует структуре церковных армянских гласов. Автор статьи «Агиополит» в «Православной энциклопедии» Б. Шартау пишет, что система, состоящая из 10 ладов, противопоставляется 16 ладам в «асме»<sup>2</sup> (4 основных, 4 плагальных, 4 медиальных и 4 фторальных), высказывая предположение о том, что вышеупомянутая 16-гласовая система, вероятно, принадлежала палестинской, а не константинопольской (студийской) традиции, для которой характерна 8-ладовая система<sup>3</sup>. Аналогичная система гласов, состоящая из 16-ти ладов, неоднократно упоминается в трактатах «Книжка, называемая Музыкальное собрание» (1794), «Книга о музыке» (1803)<sup>4</sup> и «Книга Восьмигласия» (1805)<sup>5</sup> видного армянского музыканта-теоретика Григора Гапасакаляна (1740–1808), жившего в Константинополе во второй половине XVIII – начале XIX века [Аревшатян 2013а].

До последнего времени оставалось непонятным, что за система из 16 ладов имеется в виду и что означают примененные Гапасакаляном некоторые термины и выражения. Например, примечателен следующий параграф из «Книги Восьмигласия»: «[Существует] четыре основных гласа согласно ступеням Платоновой лиры, которых шестнадцать ( $16 = 4 \times 4$ )

---

<sup>1</sup> См.: [Raasted 1983].

<sup>2</sup> См.: [Шартау 2008].

<sup>3</sup> Асма — *ασμα*, стиль мелизматического, каллофонического пения в греческой (византийской) традиции. Песнопения, принадлежащие к этой традиции, содержатся в певческом сборнике «Асмастикон».

<sup>4</sup> См.: [Гапасакалян 2017, 74–75].

<sup>5</sup> К сожалению, автограф этого сочинения, являющегося частью хранилища рукописей армянского монастыря св. Даниила в Кесарии, был утрачен или уничтожен вместе со всеми остальными рукописями монастыря в годы Первой мировой войны, во время геноцида армян в Османской империи. О «Книге Восьмигласия» Григора Гапасакаляна см.: [Аревшатян 2014].

совершенных ступеней и [которые] имеют Побочные, Побочные побочных и Отвечающие им [гласы]»<sup>6</sup>.

В трактате «Книга о музыке»<sup>7</sup>, задуманном как катехизис (в форме вопросов и ответов), в главе «О том, почему гласов восемь», Гапасакалян пишет: «Основных гласов четыре: глас Первый, глас Второй, глас Третий, глас Четвертый. Вопрос: Сколько у них побочных? Ответ: Четыре: Первый побочный, Второй побочный, Третий побочный, Четвертый побочный. В.: Сколько есть побочных у побочных? О.: Четыре, как повествует об этом толкователь Нергинаци» [Гапасакалян 2017, 75]<sup>8</sup>. Далее приводится толкование о происхождении этих гласов: «В.: Откуда происходят побочные побочных? О.: От голосов зверей и птиц» [Гапасакалян 2017, 75]. Здесь Гапасакалян цитирует одно из наиболее древних армянских толкований на гласы, которое фигурирует в сочинениях учебного содержания на протяжении всего армянского Средневековья<sup>9</sup>.

«В.: Откуда происходят восемь гласов?

О.: Первый глас — от плотничного ремесла. Второй — от кузнечного. Третий — от рек. Четвертый — от шума мельничных жерновов. Первый побочный — отковки железа. Второй побочный — от волн морских. Третий побочный — от шума прибора. Четвертый побочный — от криков животных» [Гапасакалян 2017, 75].

Совершенно очевидно, что автор трактата приводит толкование, в основе которого лежит античная эстетическая концепция мифо-поэтического мировосприятия, связывающая происхождение музыки и музыкаль-

<sup>6</sup> Цит. по: [Аревшатян 2013а, 64].

<sup>7</sup> Полное заглавие трактата, опубликованного в оригинале на древнеармянском языке, в переводе на русский звучит следующим образом: «Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках» (Константинополь, типография Погоса Ованнисяна, 1803). Одним из ранних примечательных памятников музыкально-теоретической мысли, также изложенных в форме вопросов и ответов является «Вопросо-ответник Псевдо-Иоанна Дамаскина о церковном пении» [Wolfram; Hannick 1997].

<sup>8</sup> Под именем «Нергинаци» имеется в виду выдающийся философ неоплатоник второй половины V — начала VI века Давид Анахт (Непобедимый), который часто упоминается также как Давид Нергинаци, по месту своего рождения (селение Нергин Таронской области исторической Армении). Под «толкователем» Нергинаци в данном случае подразумевается выдающийся философ, ректор Татевского университета Григор Татеваци (1346–1409), причисленный к лику святых, автор комментариев к трудам Давида Анахта (Непобедимого), а также дидактических трактатов «Книга вопрошений» и «Златочрев», которые содержат разделы, посвященные гимнологии, теории восьмигласия и музыкальной эстетике. В данной главе Гапасакалян пересказывает, а временами буквально цитирует главу 43 «Вопрошение о гласах» из «Книги вопрошений» Григора Татеваци.

<sup>9</sup> Подробнее об этих толкованиях см.: [Аревшатян 2013б, 43–182].

ных гласов с природными явлениями, ремеслами и звуками животного мира. В том же духе продолжается изложение цитируемого толкования:

«В.: Кто разделил побочные [гласы]?

О.: Киносфенес, который был музыкантом, сведущим в голосах зверей и птиц, отделил Первый побочный. Ахиллес — Второй и Третий побочные. Позже, Номинес выделил Четвертый побочный. Так рассказывает в „Книге вопрошений“ святой Григор [Татеваци], и другие — в иных книгах» [Гапасакалян 2017, 75].

В следующей главе — «О древних гласах: какие они и откуда?» — он продолжает развивать теорию о происхождении гласов:

«В.: Что такое древние гласы и кто их изобрел?

О.: Это те, от которых якобы произошли новые гласы. Как рассказывает Отец риторики<sup>10</sup> с Нергинаци, певец Сенек нашел *Лидиос* от звучания ударов плотника о [кусок] дерева, который и есть первый глас. Брат его Фокилид<sup>11</sup> от кузнечного ремесла и ковки железа изобрел *Деотерон*<sup>12</sup>, то есть Второй глас. Их брат Орфик, подражая шуму рек и течениям потоков, изобрел *Таритон*<sup>13</sup>, то есть Третий глас. Также племянник их Пифан от вращения жерновов изобрел *Гусостос*<sup>14</sup>, то есть Четвертый глас» [Гапасакалян 2017, 75–76].

Далее речь идет о следующем этапе систематизации гласов:

«В.: Кто упорядочил их?

О.: Музыкант по имени Аргел познал их все согласно порядку чистоты ступеней и установил их в определенной последовательности, согласно святому Григору<sup>15</sup> и Давиду Анахту» [Гапасакалян 2017, 76].

<sup>10</sup> Имеется в виду выдающийся историк и гимнограф V века Мовсес Хоренаци, которого называли также отцом историографии и риторики (*patmahayr, kertolohayr*). Здесь и далее армянские слова транскрибируются по классической системе Гюбшмана — Мейе (1913).

<sup>11</sup> Возможно, имеется в виду поэт Фокилид из Милета (VI в. до н.э.), автор гном назидательного характера, написанных в форме элегических двустушии. До наших дней дошла лишь незначительная часть его творчества.

<sup>12</sup> Искаженное «Деутерос» (греч.).

<sup>13</sup> Искаженное «Тритос» (греч.).

<sup>14</sup> Название сильно искажено, должно быть «Тетардос».

<sup>15</sup> Неясно, кто имеется в виду: святой Григорий Нисский или святой Григор Татеваци. Данное древнее толкование на гласы присутствует у обоих авторов.

Теперь мы подходим к интересующей нас цифре 16. Посмотрим, как же ее интерпретирует Григор Гапасакалян. В главе, посвященной армянским письмам, читаем:

«В.: Почему у нас 36 букв?

О.: Потому что согласно математической науке всё сводится к числу 36. Ибо некоторые числа соответствуют прямоугольнику, некоторые — треугольнику и т. д. Так как, если говорится, что 1, 2, 3, 4, 5, 6, вот шесть это совершенное число, а шесть умноженное на шесть равняется 36, то остальное легче познать. И буквы эти соответствуют количеству струн на лире афинянина Аристокла<sup>16</sup>, (которая имеет *шестнадцать ступеней*)» [Гапасакалян 2017, 80–81].

Далее следует весьма примечательное объяснение:

«Поскольку настоящих ступеней шестнадцать, они состоят из четырех основных, исконных ступеней и четырех побочных, четырех тихих мягких или слабых и четырех отвечающих, то есть их вершины, что и дает число 36. А если начать с *ayb*<sup>17</sup>, знаменующей начало алфавита и первую ступень лиры, то получается *egyah*<sup>18</sup>, то есть первый размер, который является началом всех гласов и дверью всех песен. И другие [гласы] следуют этому порядку снизу вверх. Ибо как человек состоит из души и тела, так и форма письма это их тело, а толкование — их душа. И поскольку буква означает стихию<sup>19</sup>, то некоторые из них мужские, как воздух и огонь, а другие — женские по рождению, подобно воде и земле. Также и гласные буквы мужского рода, ибо от них происходят все слова и всяческие напевы и мелодии. И как вода и воздух производят различные звучания, так и гласные среди букв» [Гапасакалян 2017, 81].

Таким образом, в «Книге о музыке» Григор Гапасакалян цитирует или пересказывает средневековые толкования, в которых переплетаются и накладываются друг на друга тексты музыкального эстетико-теоретического

<sup>16</sup> Согласно Диогену Лаэртскому, настоящее имя Платона — Аристокл (Ἀριστόκλες). По преданию, именно под этим именем он и был похоронен в афинской Академии. См.: [Диоген Лаэртский 1979, 151].

<sup>17</sup> Первая буква армянского алфавита.

<sup>18</sup> Первый лад в теории макамата или мугамата.

<sup>19</sup> В армянском языке слова «буква» (*tar*) и «стихия» (*tarr*) созвучны.

содержания, имеющие в своей основе натурфилософские представления о четырех стихиях, их связи с четырьмя основными струнами лиры, четырьмя темпераментами, жидкостями, определяющими жизнедеятельность человеческого организма (как то: черная желчь, желтая желчь, кровь и моча)<sup>20</sup>, основными ладами и т. д. Струны же лиры, упоминаемые в тексте Гапасакаляна, подразумевают определенные звукоряды, которые строились соответственно на этих струнах, настроенных согласно так называемому «Орфеевому строю», иначе называемому «остовом гармонии»<sup>21</sup>. На каждой струне, от самой низкой до самой высокой (*bamb*, *t'av*, *sosk*, *zil*), от одного и того же основного звука строились лады четырех наклонений — ионийский, эолийский, фригийский и лидийский. Об этом писал Комитас в своей последней опубликованной при жизни статье «Врачевание музыкой», основываясь на некоторых разделах «Толкования грамматики» выдающегося ученого-энциклопедиста XIII века Иованнеса Плуза Ерзынкаци<sup>22</sup>.

Мыслитель и гимнограф Иованнес Ерзынкаци, не без влияния персидских и арабоязычных медицинских трактатов своей эпохи<sup>23</sup>, пишет о терапевтическом действии при помощи пения и игры на той или иной струне лиры (надо понимать: в том или ином ладу) в случае определенных недугов: «Поют и для больных, ибо это полезно и нужно для выздоровления» [Ерзынкаци 1967, 363], или же:

«В случае болезни инструментальной музыкой надо пользоваться следующим образом. Прежде всего, надобно знать, что обратное крови — это флегма: отсюда, когда, скажем, больной страдает обилием крови, ему надо играть на четвертой [*бамб* — тяжелой] струне, это очень полезно, так как она по природе своей холодна и влажна, как флегма, слизь.

А флегматику надобно играть на первой струне — *сур*, или *зил*, которая тепла, влажна, как кровь. Когда больной страдает обилием желтой желчи, которая теплая и сухая, надо играть на четвертой [струне], которая холодна и влажна.

Четыре струны соответствуют и четырем стихиям природы. Так, *зил* — теплая и сухая, как огонь, вторая — *дута* — теплая и влажная, как воздух, третья — *сета* — холодная и сухая, как земля, четвертая — *бамб* — холодна и влажна, как вода.

<sup>20</sup> Они ассоциируются с черным, желтым, красным и белым цветами.

<sup>21</sup> Подробнее об остовах гармонии см.: [Тагмизян 1977, 126–134].

<sup>22</sup> См.: [Комитас 2007; Komitas 2001b].

<sup>23</sup> Это влияние проявляется, в частности, в приводимых (наряду с армянскими) персидских названиях струн лиры: *zil*, *duta*, *seta*, *bamb* (от высокой к низкой).

А если одновременно играть на *зиле* и *бамбе*, или, иными словами, на *зил* и тяжелой, получится звук средний, по тембру сухой и прохладный: это звучание называется мудрецами естественным.

И тот, который владеет искусством музыкальным, сможет помочь больному своим пением и игрой. А в случае, если больной тоже хорошо понимает музыку, то он от этого получит еще больше пользы» [Ерзынкаци 1967, 364–365].

Именно эти идеи, изложенные Иованнесом Ерзынкаци в «Толковании грамматики», привлекли внимание Комитаса, который и опубликовал данные фрагменты впервые [Комитас 2007, 204–207], сделав их достоянием научной общественности.

Разумеется, эти представления и теории формировались в разные эпохи и в разных странах, развиваясь на протяжении длительного времени — от античности до позднего Средневековья, заимствуя и перенимая друг у друга определенные концепции и переосмысливая их. Но, говоря словами Иованнеса Плуза Ерзынкаци из вышеупомянутого труда, «я мог бы дать и другие сведения о музыкальном искусстве, если бы не предвидел справедливого упрека читателей в явном отклонении от основной темы...» [Комитас 2007, 365].

Исходя из таблицы армянских церковных гласов, опубликованной в известной монографии Р. А. Атаяна [Атаян 1959, 163–164], при проведении некоторых расчетов получаем следующую картину:

Основные гласы: I, II, III, IV — (всего 4).

Побочные гласы<sup>24</sup>: I поб., II поб., III поб., IV поб. — (4).

Так называемые «дарцвацки»<sup>25</sup>: дарц. I гласа, дарц. I поб. гласа, дарц.

II поб. гласа, дарц. III гласа, дарц. III поб. гласа — (5).

Один только IV глас имеет 4 «дарцвацка»: дарц. IV гласа 1-й, дарц.

IV гласа 2-й, дарц. IV гласа 3-й, дарц. IV гласа 4-й, а также дарц.

IV поб. гласа — (5). Как видно, только II глас не имеет «дарцвацка».

Далее следуют так называемые гласы «стеги»<sup>26</sup>, то есть дополнительные, фторальные (модулирующие) лады IV поб. гласа: I «стеги» IV поб. гласа, II «стеги» IV поб. гласа, III «стеги» IV поб. гласа — (3).

<sup>24</sup> Далее в тексте обозначаются сокращением «поб.».

<sup>25</sup> Буквально — обращения (darjvac'k'). Далее в тексте условно обозначены сокращением «дарц.».

<sup>26</sup> Буквально — «ветвистые, разветвленные» (stehi).

Таким образом, общее количество армянских церковных гласов, применяемых в Гимнарии-Шаракноце равно 20 (у Гапасакаляна — 21), что отмечал еще Комитас, указывая на основные, наиболее часто встречающиеся в армянском Гимнарии гласы [Комитас 2005, 63; Komitas 2001a, 152]. «Это число не должно нас удивлять, — писал он, — мы принадлежим к восточным народам и наши гласы относятся к разветвленным восточным ладам, имея с ними большое сходство» [Комитас 2005, 75; Komitas 2001a, 152].

Следует отметить, что в армянской системе церковных гласов многие гласы (побочные, «дарцвацки» и т. д.) по своей мелодической структуре, состоящей из определенных интонационных формул, вполне независимы от закрепленных за ними формально основных.

Известно, что церковная певческая практика и живое песнетворчество постоянно выходили за рамки, установленные церковным каноном Восьмигласия. Это отчетливо прослеживается при анализе мелодических образцов самых различных гимнографических национальных традиций. И число 16, возможно, служило своего рода неким «расширенным канонном», в какой-то мере регламентирующим допустимые пределы применения тех или иных гласов, не укладывающихся в «прокрустово ложе» традиционного Восьмигласия «строгаго стиля»<sup>27</sup>.

Всё вышеизложенное в определенной степени проясняет сущность и назначение 16-ладовой системы, существовавшей и у греков, и армян, и свидетельствует о ней, как довольно сложной, разветвленной и многоярусной оригинальной модальной системе, которая тем не менее не исчерпывала ладового многообразия живой певческой практики<sup>28</sup>. Ее эстетико-теоретическому осмыслению были посвящены многие средневековые армянские и грекоязычные толкования и трактаты, часть из которых сохранилась в рукописях до настоящего времени.

## Литература

Акопян 2005 — Հակոբյան Ա. Շարակնոցի երգերի ձայնեղանակները և նրանց ստորաբաժանումները // Մանրուսում: Հոգևոր երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտության հարցեր: Միջազգային երաժշտագիտական տա-  
րեգիրք. Հ. Բ. [Акопян А. Гласы песнопений Шаракноца и их подвиды // Манрусум:

<sup>27</sup> В этой связи см.: [Акопян 2005].

<sup>28</sup> В данной статье я не затронула искусство и певческие книги Манрусума, отражающие в армянской монастырской практике традиции пападического пения мелизматического стиля, так как это выходит за рамки поставленной в данной статье проблемы.

- Вопросы истории, теории и эстетики духовной музыки: Международный музыкально-ведческий сборник. Т. 2]. Ереван: Асогик, 2005. С. 109–139 (на арм. яз.).
- Аревшатыан 2013a — *Արևշատյան Ա. Գրիգոր Գապասաքալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը* [Аревшатыан А. Музыкаведческое наследие Григора Гапасакаляна]. Ереван: Гитутюн, 2013. 107 с. (на арм. яз.).
- Аревшатыан 2013b — *Արևշատյան Ա. Չայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում* [Аревшатыан А. Учение о гласах в средневековой Армении]. Ереван: Гитутюн, 2013. 338 с. (на арм. яз.).
- Аревшатыан 2014 — *Аревшатыан А. «Книга Восьмигласия» Григора Гапасакаляна как обобщение музыкально-теоретической мысли средневековой Армении // История и теория монодии. Т. 7/1: Доклады международной конференции. Вена, 2012 / под ред. М. Чернина и М. Пишлэггер. Брно: Tribun EU, 2014. С. 49–59.*
- Атаян 1959 — *Աթայան Ռ. Ա. Հայկական խազային նոտագրությունը (ուսումնասիրության և վերծանության հարցեր)* [Атаян Р. А. Армянская хазовая нотопись: вопросы изучения и расшифровки]. Ереван: изд. АН Арм. ССР, 1959. 285 с. (на арм. яз.).
- Гапасакалян 2017 — *Гапасакалян Г. Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидских языках / пер. с грабара и введение А. С. Аревшатыан; примеч. А. С. Аревшатыан и Л. О. Акопяна. Ереван: Гитутюн, 2017. 142 с.*
- Диоген Лаэртский 1979 — *Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / общ. ред. и вступ. статья А. Ф. Лосева; пер. М. Л. Гаспарова. Москва: Мысль, 1979. 620 с. (Философское наследие).*
- Ерзынкаци 1967 — *Ерзынкаци Иоанн. Толкование грамматики [пер. с древнеармянского С. С. Аревшатыан] // Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1967. С. 361–367.*
- Комитас 2005 — *Կոմիտաս. Հայոց եկեղեցական եղանակները // Կոմիտաս վարդապետ: Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ: երկու գրքով / Հրատարակութեան պատրաստեցին Գ. Գասպարեան և Մ. Մուշեղեան. Գիրք Ա. [Комитас. Армянские церковные гласы // Архимандрит Комитас. Исследования и статьи: в 2 кн. / подг. к изд. Г. Гаспарян и М. Мушегян. Кн. 1]. Ереван: Саргис Хаченц, 2005. С. 55–75 (на арм. яз.).*
- Комитас 2007 — *Կոմիտաս. Բժշկություն երաժշտութեամբ (մեկ էջ Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի 2359 ձեռագրից) // Կոմիտաս վարդապետ. Ուսումնասիրություններ և յօդուածներ երկու գրքով / Հրատարակութեան պատրաստեցին Գ. Գասպարեան և Մ. Մուշեղեան. Գիրք Բ. [Комитас. Врачевание музыкой (страница из рук. 2359 Первопрестольного св. Эчмиадзина) // Архимандрит Комитас. Исследования и статьи: в 2 кн. / подг. к изд. Г. Гаспарян и М. Мушегян. Кн. 2]. Ереван: Саргис Хаченц, 2007. С. 200–204 (на арм. яз.).*
- Тагмизян 1977 — *Тагмизян Н. К. Теория музыки в древней Армении. Ереван: изд-во АН Арм. ССР, 1977. 319 с.*
- Шартау 2008 — *Шартау Б. Агиополит // Православная энциклопедия. Т. 1. М.: Церковно-изд. центр «Православная энциклопедия», 2008. С. 253.*
- Комитас 2001a — *Komitas. Armenian Ecclesiastical Melodies // Komitas: Essays and Articles: The Musicological Treatises of Komitas Vardapet / English transl. by Vatsche Barsoumian. Pasadena, Ca.: Drazark Press, 2001. P. 135–152.*



- Komitas 2001b — *Komitas. Healing through Music* (an extract from manuscript No. 2359 of Holy Ejmiatzin) // *Komitas: Essays and Articles: The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* / English transl. by Vatsche Barsoumian. Pasadena, Ca.: Drazark Press, 2001. P. 171–174.
- Raasted 1983 — *The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory* / preliminary ed. by Jørgen Raasted. Copenhagen: Paludan in Komm., 1983. 99 p. (Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin; 45).
- Wolfram; Hannick 1997 — *Die Erotapokriseis des Pseudo-Damaskenos zum Kirchengesang* / hrsg. von Gerda Wolfram und Christian Hannick. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997. 199 S. (Monumenta Musica Byzantinae, Corpus Scriptorum de re Musica; Bd. 5).

## Сведения об авторе

*Аревшатян, Анна Сеновна*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7578-8275>

SPIN-код: 2178–3744

e-mail: [anna\\_arevshatyan@hotmail.com](mailto:anna_arevshatyan@hotmail.com)

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств Национальной академии наук Республики Армения  
374019 Республика Армения, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24г

Профессор кафедры армянской музыкальной фольклористики Ереванской государственной консерватории имени Комитаса  
374010 Республика Армения, Ереван, ул. Саят-Новы, 1а

## On the Issue of the 16-Mode System in the Theoretical Treatises on Music by Grigor Gapasakalian

Arevshatyan, Anna S.

Institute of Arts, National Academy of Sciences of Republic of Armenia  
24g Marshal Baghramyan Ave., Yerevan 374019, Republic of Armenia  
Yerevan State Conservatory Komitas  
1a Sayat-Nova St., Yerevan 374010, Republic of Armenia

**Abstract.** Throughout its history, the church chanting practice and chant writing has constantly gone beyond the framework established by the ecclesiastical canon of the Octoechos. This can be clearly seen in the analysis of melodic samples of the most diverse hymnographic national traditions. The article is dedicated to the 16-mode system mentioned in the theoretical treatises on music by the prominent Armenian music theorist from Constantinople Grigor Gapasakalian (1740–1808) — the *Small Book Called Music Collection*, the *Book on Music* and the *Book of Octoechos*. The study of these writings points out to an “extended canon” that included 4 essential, 4 plagal, 4 medial and 4 phtoral modes, these corresponding to the 16-mode system of the “asma” in the byzantine theory of church music. This clarifies the essence and purpose of the 16-mode system, which existed both among the Greeks and Armenians. This testifies to the fact that it is a complex, ramified and multi-tiered original modal system, which nonetheless does not exhaust the modal variety of live chanting art.

**Keywords:** *Armenian Octoechos, 16-Mode System, Grigor Gapasakalian.*

**Submitted on:** 15.08.2019

**Published on:** 15.04.2020

**For citation:** Arevshatyan, Anna S. “On the Issue of the 16-Mode System in the Theoretical Treatises on Music by Grigor Gapasakalian.” In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 40–52 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.003.

### Works Cited

- Arevshatyan, Anna (2013b). *Dayneghanakneri owsmownqy' mijnadaryan Hayastanowm* [The doctrine of modes in medieval Armenia]. Yerevan: Gitutyun, 338 p. (in Armenian).
- Arevshatyan, Anna (2014). „Das Buch Acht-Echoi-Systems von Grigor Gapasakalian als Zusammenfassung des musiktheoretischen Gedankenguts des Mittelalterlichen Armenien.“ In *Theorie und Geschichte der Monodie*. Bd. 7/1: Bericht der Internationalen Tagung. Wien, 2012, hrsg. von Martin Czernin und Maria Pischlöger. Brno: Tribun EU, S. 37–47.
- Arevshatyan, Anna (2013a). *Grigor Gapasaqalyani erajhshtagitakan jhar'angowt'yowny'* [The musicological heritage of Grigor Gapasakalian]. Yerevan: Gitutyun, 107 p. (in Armenian).

- At'ayan, Robert A. (1959). *Haykakan hazayin notagrowt'yowny': owsowmnasirowt'yan & vercanowt'yan harcer* [Armenian neumatic notation: Issues of study and transcribing]. Yerevan: Publishing house of Armenian SSR Academy of Sciences, 285 p. (in Armenian).
- Diogenes Laertios (1979). *O zhizni, ucheniyakh i izrecheniyakh znamenitykh filosofov* [On life, theories and dictions of eminent philosophers], edited with a preface by A. F. Losev; translated by L. M. Gasparov. Moscow: Misl', 620 p. (in Russian).
- Erzynkatsi, Ioann (1967) "Tolkovanie grammatiki" ["The Grammar Interpretation"], translated from Classical Armenian by S. S. Arevshatyan. In *Muzykal'naya estetika stran Vostoka* [The Musical Aesthetics of Eastern Countries], edited and with a preface by V. P. Shestakov. Moscow: Muzyka, pp. 361–367 (in Russian).
- Gapasakalyan, Grigor (2017). *Kniga o muzyke, gde sodержatsya kratkie voprosy i otvety na armyanskom, grecheskom i persidskikh yazykakh* [Book on Music, which contains brief questions and answers in Armenian, Greek and Persian languages], translated from classical Armenian and with a preface by Anna Arevshatyan; with commentaries by Anna Arevshatyan and Levon Hakobian. Yerevan: Gitutyun, 142 p. (in Russian).
- Hakobian, Levon O. (2005). "Sharaknoci ergeri d'ayneghanaknery' & nranc storabajhanowmnery' " ["The Šarakan Hymns Tunes and their Subdivisions"]. In *Manrusum: Hogevor yerazhshtut'yan patmut'yan, tesut'yan yev geghagitut'yan harts'er: Mijazgayin yerazhshtagitakan taregirk'* [Manrusum: Issues of history, theory and aesthetics of sacred music: International musicological review], vol. 2, edited and compiled by A. Arevshatyan. Yerevan: Asoghik, pp. 109–139 (in Armenian).
- Komitas (2001a). "Armenian ecclesiastical melodies." In *Komitas: Essays and articles: The musicological treatises of Komitas Vardapet*, English translation by Vatsche Barsoumian. Pasadena, Ca.: Drazark Press, pp. 135–152.
- Komitas (2001b). "Healing through music (an extract from manuscript No. 2359 of Holy Ejmiatzin)." In *Komitas: Essays and articles: The musicological treatises of Komitas Vardapet*, English translation by Vatsche Barsoumian. Pasadena, Ca.: Drazark Press, pp. 171–174.
- Komitas (2005). "Hayoc ekeghecakan eghanaknery' " ["Armenian Ecclesiastical Modes"]. In *Komitas vardapet: Owsowmnasirowt'iwnner ew yo'dowac'ner: erkow grqov* [Reverend Komitas: Essays and articles: in 2 vols], edited by G. Gasparean and M. Musheghian. Vol. 1. Yerevan: Sargis Khachentz, pp. 55–75 (in Armenian).
- Komitas (2007). "Bjhshkowl'iwn erajshstow'famb (mek e') Mayr A'or' S. E'jmiac'ni 2359 der'agric)" ["Healing through music (an extract from the manuscript no. 2359 of Holy Ejmiatzin)"]. In *Komitas vardapet: Owsowmnasirowt'iwnner ew yo'dowac'ner: erkow grqov* [Reverend Komitas: Essays and articles: in 2 vols], edited by G. Gasparean and M. Musheghian. Vol. 2. Yerevan: Sargis Khachentz, pp. 200–204 (in Armenian).
- Raasted, Jørgen (1983). *The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory*, preliminary edited by Jørgen Raasted. Copenhagen: Paludan in Komm, 99 p. (Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin: 45).
- Shartau, Bjarne (2008). "Agiopolit" ["The Hagiopolites"]. In *Pravoslav'naya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 1. Moscow: Church and Publishing Center "Orthodox Encyclopedia," p. 253 (in Russian).
- Tagmizyan, Nikoghos K. (1977). *Teoriya muzyki v drevney Armenii* [The theory of music in Ancient Armenia]. Yerevan: Publishing house of Armenian SSR Academy of Sciences, 319 p. (in Russian).

Wolfram, Gerda; Hannick, Christian (1997). *Die Erotapokriseis des Pseudo-Damaskenos zum Kirchengesang*, hrsg. von Gerda Wolfram und Christian Hannick. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 199 S. (Monumenta Musica Byzantinae, Corpus Scriptorum de re Musica; Bd. 5).

### **About the author**

*Arevshatyan, Anna S.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7578-8275>

SPIN-код: 2178-3744

e-mail: [anna\\_arevshatyan@hotmail.com](mailto:anna_arevshatyan@hotmail.com)

Doctor of Art History, Lead Researcher of Music Department of Institute of Arts, National Academy of Sciences of Republic of Armenia

24g Marshal Baghramyan Ave., Yerevan 374019, Republic of Armenia

Professor of Department of Armenian Musical Folkloristics of Yerevan State Conservatory Komitas

1a Sayat-Nova St., Yerevan 374010, Republic of Armenia

УДК 781.2  
ББК 85.310  
DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.1.004

## **Приемы разработочного развития (шестая лекция курса «Основы анализа музыки»)**

*Лаул, Рейн Хейнрихович*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова  
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

**Аннотация.** Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Рейна Лаула по анализу музыки в Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории. Шестая лекция завершает обзор приемов разработочного развития музыкального материала. В нее вошли шесть из двадцати пяти приемов в авторской классификации (эпизодическая тема, производная тема, варьирование, полифонические варианты, приемы подвижного контрапункта, полифонические структуры), способствующей систематизации разработочных процессов.

В поле зрения автора включены неспецифически сонатные способы преобразования музыкального материала, благодаря чему сонатность предстает в гибком и взаимодополняющем взаимодействии с иными принципами формообразования.

Особое внимание уделено специфике применения полифонических средств развития музыкального материала в контексте сонатного формообразования. В ходе детального рассмотрения финала симфонии В. А. Моцарта «Юпитер» оказываются тесно связанными технологический, композиционно-драматургический и стилевые аспекты становления музыкальной формы.

Заключительный раздел, обобщающий содержание лекции в целом, содержит пример практического применения предлагаемой автором методологии. Тем самым доказывается ее целесообразность и высокая эффективность как в аспекте анализа интонационной драматургии музыкального произведения, так и в достижении главной аналитической цели — в формировании объективного представления о содержательной сути каждого этапа в развёртывании музыкальной композиции.

**Ключевые слова:** *анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, эпизодическая тема, производная тема, варьирование, полифонические варианты, приёмы подвижного контрапункта, полифонические структуры.*

**Дата поступления:** 15.12.2019

**Дата публикации:** 15.04.2020

**Для цитирования:** *Лаул Р. Х.* Приемы разработочного развития (шестая лекция курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 53–69. DOI: 10.26156/ОМ.2020.12.1.004.

Рейн Лаул

## Приемы разработочного развития (шестая лекция курса «Основы анализа музыки»)

*(окончание лекции о приёмах разработочного развития)*

*Начало см.:* Opera musicologica. 2018. № 1 (35). С. 34–50;

Opera musicologica. 2018. № 2 (36). С. 6–25;

Opera musicologica. 2018. № 4 (38). С. 66–84

Продолжая обзор приемов разработочного развития, выделим следующие два, связанные с образованием новых тем.

**19. Эпизодическая тема.** Образование эпизодических тем может рассматриваться в качестве одного из сложных функциональных проявлений разработочного развития. Разработочность выражается здесь не в преобразовании тематического материала экспозиционных разделов, как обычно, а в формировании в ходе развития нового тематического материала, как правило, достаточно рельефного, но иначе представленного. В отличие от большинства тем, появляющихся в экспозиционных разделах формы, темы, возникшие в ходе разработочного развития, разомкнуты, в их мотивной структуре отсутствует завершающее звено, в силу чего они, выделившись в потоке развития, вновь в нем растворяются.

Как известно, такие темы называются эпизодическими только в сонатных разработках; в других разработочных разделах сонатной формы, а также в аналогичных разделах других форм (например, в середине простой формы) они считаются промежуточными темами. В сонатной форме промежуточные темы образуются в связующих частях (см. первую часть Пятой фортепианной сонаты Л. Бетховена, почти целиком основанную на развитии промежуточной темы, в том числе и на предыкте связующей части, а также первую часть «Аппassionаты»), реже в кодах (см. первую часть Первой симфонии Р. Шумана), еще реже — в зоне проекции разработки на репризу (см. данную зону в первой части Третьей фортепианной сонаты Бетховена, а также проекцию в конце вводной части побочной партии в первой части его же «Героической» симфонии) и в сдвиге побочной партии (см. первую часть Девятой симфонии Бетховена).

**20. Производная тема.** Производный тематизм встречается в сонатной форме (и не только в ней) на каждом шагу.

Производная тема извлекается тем или иным способом из другой, ранее представленной темы. Она может строиться из мотивов тематического первоисточника, но в другой комбинации интонационных элементов (таковы побочные темы многих сонатных форм Й. Гайдна, сконструированные из мотивов их главных тем). Связь с источником может существовать и в более завуалированном виде — например, в общности мелодических контуров. В таких случаях разные мотивы в разных темах опираются на один общий тип интонации. Таковы побочные темы многих сонатных форм Бетховена, мотивы которых не совпадают с мотивами главных тем, однако в них по-разному воплощена одна и та же интонационная первооснова — сравним, например, нисходящее поступенное движение в пределах квинты в третьем мотиве главной темы и в начальной фразе побочной темы в первой части Двадцать первой фортепианной сонаты.

Связь может быть еще более неявной, проступая в общности некоторых характерных деталей звучания (см. параллельные терции  $f-d$  и  $d-b$  в главной и побочной темах первой части Одиннадцатой фортепианной сонаты Бетховена), или производная тема оказывается выведенной из основной по определенному логическому методу. Так, например, интереснейшим образом сконструированная промежуточная тема в начале связующей части финала Третьей симфонии И. Брамса представляет собой последовательность звуков, образуемую мелодическими вершинами всех четырех полутактовых мотивов главной темы финала (*ил. 1*).

В целом способы формирования производных тем настолько разнообразны, что их исследование может быть не менее объемным, чем наше исследование приемов разработочного развития.

В сонатной форме производный тематизм, как можно было убедиться, — весьма распространенное явление. Часто темы экспозиции выводятся из темы вступления, о производности многих побочных тем от главных ранее уже шла речь. В контексте же средств разработочного развития о производной теме речь может идти лишь в связи с такими эпизодическими или промежуточными темами, которые выведены тем или иным способом из основных тем экспозиции.

Последние четыре приема разработочного развития являются ведущими в рамках других форм, поэтому специфику сонатной формы и сонатной разработки они напрямую не репрезентируют, хотя там и встречаются. Остановимся на них вкратце.

[Allegro, ♩]

**B**

30

Fl

Ob.

Cl.  
(B)

Fg.

Cfg.

(C)  
Cor.  
(F)

Tr.  
(F)

Trb.)

Timp.

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

30

Ил. 1. И. Брамс. Симфония № 3. Часть IV. Начало связующей части, промежуточная тема, тт. 30–31

Fig. 1. Johannes Brahms, *Symphony No. 3*. Part IV. The beginning of the connecting part, the intermediate topic, meas. 30–31



## 21. Варьирование:

**а) орнаментальное варьирование.** Представляет собой преобразование проводимого полностью тематического построения (или мотива) на всём протяжении и по определенному принципу. Варьированная структура, в отличие от построений, подвергнутых другим разработочным преобразованиям (за исключением вычлененных мотивов), узнаваема и вне контекста — ее безусловная производность ощущается в этюдообразной фактуре, в показе разнообразных возможностей единого принципа изложения материала. Как один из самых древних и универсальных методов развития встречается в контексте любой музыкальной формы, в том числе — сонатной. При этом вариационное преобразование темы может наблюдаться как непосредственно после ее экспонирования, так и на любом расстоянии от нее. Например, в начале связующей части экспозиции первой части Первой симфонии Бетховена первая фраза сразу подвергается варьированию (*ил. 2*).

**б) варьирование на основе выдержанного баса (*basso ostinato*).** В контексте сонатной формы встречается очень редко (см. миниатюрный цикл вариаций *basso ostinato* в коде первой части Девятой симфонии Бетховена).

**в) свободное варьирование.** К нему относятся фактически все уже рассмотренные приемы разработочного преобразования материала. Отметим, что сама разработка находится с экспозицией в соотношении свободной вариации и темы. Ведь общеизвестный критерий свободной вариации — сохранение связи с темой в любой форме. Очевидно, что сонатная разработка по отношению к экспозиции удовлетворяет этому требованию.

**г) варьирование на основе выдержанной мелодии (*soprano ostinato*).** Тоже встречается редко (см. эпизод нашествия в первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича). Но в ряде случаев неоднократная перегармонизация мотива образует рассредоточенный вариационный цикл типа *soprano ostinato* (см. финал симфонии «Юпитер» В. А. Моцарта, где головной мотив второй темы главной партии в ходе трех позиционных сдвигов образует три мини-вариации *soprano ostinato* на свою первоначальную гармоническую структуру).

**22. Полифонические варианты.** Это мелодические варианты тем и мотивов, встречающиеся в полифонических жанрах:

- а) инверсия или обращение;
- б) ракоход;
- в) инверсия ракохода;

[Allegro con brio, ♩]

40

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (C)

Tr. (C)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc. e B.

zu 2

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

Ил. 2. Л. Бетховен. Симфония № 1. Часть I. Связующая часть, тт. 37–40  
 Fig. 2. Ludwig van Beethoven, *Symphony No. 1*. Part I. The connecting part, meas. 37–40

- г) уменьшение или диминуция;
- д) увеличение или аугментация.

Все эти приемы имеют отношение к уже рассмотренным приемам переинтонирования и переакцентировки, ибо и здесь, и там идет речь о преобразовании мелодического контура либо ритмического рисунка тематического элемента. Но при полифонических вариантах подразумевается не свободное изменение, но преобразование на основе строго заданного математического принципа (точное отражение всех мелодических интервалов элемента по горизонтальной оси, увеличение или уменьшение длительностей всех звуков в два или четыре раза и т. п.) В этом и заключается их отличие от выразительной природы свободного переинтонирования либо свободной переакцентировки.

Первые три из указанных полифонических вариантов являются, как известно, одной из основ додекафонного метода сочинения, но только в области звуковысотности — ритмика преобразованных таким образом элементов свободна, в силу чего вариантные связи элементов на слух трудно улавливаются.

Отметим, что диминуция, аугментация, так же, как и инверсия, часто наблюдаются в разработочных разделах сонатных форм А. Брукнера.

### **23. Приёмы подвижного контрапункта.**

- а) вертикально-подвижной контрапункт;
- б) горизонтально-подвижной контрапункт.

**24. Полифонические структуры.** Могут стать способом развития тематизма в разработочных разделах сонатной формы. Речь идет прежде всего об имитациях (встречаются очень часто), канонах (известный пример — двойной канон темы вступления и побочной темы в заключительном разделе разработки первой части Пятой симфонии Шостаковича), о фуге, обычно представленной в сонатной разработке в виде фугато — незавершенной фуги, плавно модулирующей в конце экспозиции или в начале свободной части в обычную разработку.

О последнем случае надо сказать особо. В качестве приема разработочного развития фугато со временем превратилось в штамп. Для некоторых композиторов он стал своеобразной «палочкой-выручалочкой», освобождающей их от необходимости искать и находить иные средства преобразования тематического материала, наиболее подходящие в той или иной конкретной ситуации; фугу умеют писать все, ее структура, по крайней мере, в начальной фазе, хорошо запрограммирована. В итоге

примененное без настоящей необходимости фугато легко может переходить ту грань, которая отделяет обобщенную экспрессию полифонической музыки от абстрактности и умозрительности: далеко не каждое фугато выступает столь убедительно в качестве единственно возможного воплощения этапа в движении музыкальной формы, как фугато в начале первой волны разработки Шестой симфонии П. И. Чайковского.

Но самым ярким примером полифонических структур в сонатной форме служит четвертая часть симфонии «Юпитер» Моцарта. Этот финал является одним из непревзойденных чудес композиторской техники — и, как принято думать, прежде всего полифонической, которая действительно отличается в нем исключительной виртуозностью. Об этом свидетельствует прославленный в веках пятиголосный контрапункт в коде части, без упоминания о котором не обходится ни один из серьезных трудов в области полифонии. Совершенно очевидно, что этот контрапункт не мог возникнуть на пустом месте — он образовался как кульминация сонатной формы, до того отличавшейся необычайной полифонической интенсивностью развития. На это указывает уже эпизод фугато, который в финале появляется беспрецедентно рано, уже в самом начале связующей части, что в ретроспекции оказывается глубоко закономерным. В сонатной форме, в коде которой соединяются все ее важнейшие темы и мотивы, фугато и «не пристало» появляться позже, чем уже в начале связующей части экспозиции. К тому же фугато весьма необычно изложено: ответ в нем начинается на такт раньше завершения его темы (основного элемента главной темы финала), фугато стретное, что тем более указывает на необычную полифоническую интенсивность формы. Данное качество ярко сказывается в дальнейшем развитии связующей части, в побочной партии и, конечно, в коде (*ил. 3*).

Всё это рождает искушение трактовать форму финала как смешанную форму первого рода, основанную на параллельном развертывании двух разных структур, т. е. финал написан в сонатной форме, но вместе с тем и в форме фуги. Думается, что искушению этому поддаваться не следует — в принципе сведение индивидуально-неповторяемой структуры формы к типовой возможно скорее в случаях, когда в последней будет чего-то не хватать, чем если в ней окажется нечто лишнее; вряд ли возможно представить в рамках фуги хотя бы главную партию финала. Правильнее было бы говорить о смешанной форме второго рода, т. е. о сонатной форме, на развитие которой оказывают сильное влияние принципы развития другой формы — фуги. Такое объяснение формы финала лишь немногим менее интересно, чем только что отвергнутое, но зато оно

[Molto Allegro, ♩]

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

p

p Violoncelli

Ил. 3. В. А. Моцарт. Симфония № 41. Часть IV. Начало связующей части, тт. 36–47

Fig. 3. Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphony No. 41*. Part IV. Beginning of the binding part, meas. 36–47

ближе к истине<sup>1</sup>. Но мы допускаем, что из финала почти можно «собрать фугу» с самыми необходимыми для нее элементами структуры.

В финале симфонии «Юпитер» имеет место синтез высших форм: сонатной формы — для гомофонной музыки и фуги — для полифонической, т. е. речь идет о синтезе гомофонии и полифонии по вертикали. Отметим, что основой структуры все же оказывается высшая форма гомофонной музыки — сонатная, техническая виртуозность финала проявляется не только в полифоническом аспекте. Действие названного принципа в финале происходит на разных уровнях.

О синтезе полифонии и гомофонии по вертикали только что было сказано: он осуществляется на уровне общего формообразования, на высшем уровне формы. Однако на том же уровне можно наблюдать и синтез данных категорий по горизонтали — в финале действует закономерность, согласно которой изначально гомофонное изложение неизменно модули-

<sup>1</sup> Такой точки зрения придерживался Г. Аберт [Аберт 1990, 149], ее разделяла и Е. А. Ручьевская. Заметим, что в принципе параллельное развертывание сонатной формы и формы фуги возможно — примером может служить финал Струнного квартета Моцарта соль мажор KV 387.

рует в полифоническую стихию, так происходит при переходе главной партии в связующую часть, внутри побочной партии и разработки. В них же имеют место и обратные переходы.

Таким образом, синтез полифонии и гомофонии наблюдается на самом высоком уровне как по вертикали, так и по горизонтали. Но он присутствует и на самом низком уровне формообразования — тематического построения, точнее — на синтаксическом уровне. Может быть, именно в этом одно из наиболее удивительных *художественных открытий* финала «Юпитера», если употребить это выражение по примеру Л. А. Мазелья в качестве термина, обозначающего «нечто такое, что раньше в искусстве (или в данном его виде) сказано не было, во всяком случае не было так сказано» [Мазель 1991, 138].

Дело в том, что в основе как главной, так и побочной тем лежат традиционные формулы полифонического тематизма, восходящие к григорианскому хоралу (ср. главную тему с темой фуги *E-dur* из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, побочную — с темами фуг *As-dur* и *a-moll* отсюда же, с темой фуги *Kyrie eleison* из Реквиема Моцарта), но никому до Моцарта не пришла в голову мысль сопровождать их типично гомофонным аккомпанементом. Оказалось, что сделать это очень легко, сопротивления материала не будет — формулы выразительны и в совершенно новой для себя звуковой среде, хотя и по-новому (*ил. 4*).

a) [Molto Allegro, ♩]

b)

Ил. 4. В. А. Моцарт. Симфония № 41. Часть IV: а) тт. 1–4 (начало главной темы); б) тт. 74–75 (начало побочной темы)

Fig. 4. Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphony No. 41*. Part IV: a) meas. 1–4 (beginning of the main theme); b) meas. 74–75 (beginning of a side theme)

Отметим, что здесь речь идет о синтезе полифонии и гомофонии по вертикали и на самом низком уровне, но тут же наблюдается и синтез по горизонтали — в обоих случаях мелодическими продолжениями формул является материал, никакого отношения к полифонической стилистике не имеющий. В главной теме это разнообразно артикулированная фраза, живость и изящество которой позволяют ее представлять в какой-нибудь арии или ансамбле из моцартовской оперы, в побочной теме — головной мотив дополнения к главной теме, переместившийся на позицию развивающегося мотива (ил. 5).

a) [Molto Allegro, ♩]

b)

Ил. 5. В. А. Моцарт. Симфония № 41. Часть IV: а) тт. 5–8 (продолжение главной темы); б) тт. 76–80 (продолжение побочной темы)

Fig. 5. Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphony No. 41*. Part IV: a) meas. 5–8 (continuation of the main theme); b) meas. 76–80 (continuation of the side theme)

Как в сфере полифонии, так и в сфере гармонии в финале многое приближается к пределам возможного в музыке того времени. Речь прежде всего идет о разработочных новых тематических образованиях при пере-

растании главной темы в связующую часть в репризе: в них заключено пророчество гармонического стиля вагнеровского «Тристана» — не той его области, что связана с аккордом, а той, которая определяется характерными проходящими звуками на сильном времени на фоне доминантовой гармонии. Таким образом, синтез полифонии и гомофонии проявляется в финале симфонии «Юпитер» по вертикали и по горизонтали на самом высоком и низком уровнях, и в обеих сферах развитие доходит до пределов возможного. Это еще более умножает число симметричных соотношений в структуре магического квадрата, который напоминает финал симфонии «Юпитер» и воплощенный в нем синтез полифонии и гармонии. Данный символ правомерно трактовать как отражение бесконечно богатого и бесконечно разнообразного мироздания музыки, все без исключения грани которого сверкают необычайно яркими красками. Поэтому и можно оценивать финал симфонии «Юпитер» как венец симфонического творчества Моцарта.

## Заключение

Таковы, на наш взгляд, логические модели большинства приемов, применяемых в ходе разработочного развития. Мы старались говорить обо всем, что может «приключиться» с тематическим материалом в разработочных разделах формы.

На практике эти средства не всегда выступают в чистом виде, чаще они сочетаются между собой. Точное знание их логических моделей позволяет нам в разнообразнейших трансформациях тематизма узнавать его основные элементы, а также оценивать многообразие способов преобразования.

Так, например, тема заключительного хора в коде первой части Шестой симфонии Чайковского кажется совершенно новой, но она является результатом по крайней мере девяти операций с тематическим первоисточником, решающее значение из которых имеют пять. Если отсечь первый аккорд, в теме хора проявляется очевидное сходство с основным мотивом главной темы, который и оказывается ее тематическим первоисточником. Следовательно, в качестве важнейшего средства преобразования здесь выступает прибавление к началу (*ил. 6*).

Но по сравнению с тематическим первоисточником в теме произошли и другие изменения, сообщающие ей просветленную успокоенность, главное из которых заключается в том, что теперь ее последний звук оказывается не на устремленной вперед доминантовой гармонии, как в начале, а на устойчивой тонической. Следовательно, здесь в качестве



[Allegro non troppo, Andante mosso, C]

Flauto I. *cantabile*  
*p* *mf*

Flauto II. *cantabile*  
*p* *mf*

Flauto III.  
(Piccolo.) *cantabile*  
*p* *mf*

Oboi. *cantabile*  
*p* *mf*

Clarineti in A. I. *cantabile*  
*p* *mf*

II. *cantabile*  
*p* *mf*

Fagotti. *cantabile*  
*p* *mf*

Violini I

Violini II.

Viole.

Violoncelli.

Contrabassi.

Ил. 6. П. И. Чайковский. Симфония № 6. Часть IV. Начало коды, тт. 336–337

Fig. 6. Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Symphony No. 6*. Part IV. The beginning of the codes, meas. 336–337

существенного средства преобразования можно говорить о частичной ладовой переориентации мотива, охватывающей два его последних звука. К тому же тема теперь образует миниатюрный цикл вариаций *basso ostinato* по нисходящей мажорной гамме, что еще более подчеркивает ее устойчивость и итоговый характер. Поэтому в данном качестве выступает и варьирование.

Аналогичную роль играют смена тембра и жанровая трансформация (хор струнных — хор деревянных духовых инструментов), являющиеся

результатом многих преобразований. В то же время переинтонирование мотива (вследствие опевания тонической терции в нем образовался разрыв между вторым и третьим звуками), его перегармонизацию, переакцентировку, а также артикуляционные изменения можно рассматривать в качестве приемов, автоматически сопутствующих основным средствам преобразования и являющихся их следствием. Среди них не оказалось только перерегистровки и смены динамической градации.

Таким образом, понимание всего комплекса возможных разработочных средств преобразования позволило нам узнать тематический первоисточник в его далеком варианте, а затем и по достоинству оценить разнообразие примененных здесь разработочных приемов, говорящее о неистощимой композиторской фантазии.

Разумеется, одного выявления тех или иных приемов развития мало (хотя это и значительно больше, чем формальное определение тем и мотивов экспозиции в разработочных коллизиях), но умение разбираться в механизме их действия дает возможность определить их роль в реализации индивидуально неповторимой общей концепции развития формы. Разработочные средства преобразования материала должны в ходе анализа не только отмечаться, но и оцениваться. В анализе исследуемых примеров мы старались придерживаться именно такого подхода. Только тогда технологический анализ способен выйти на уровень содержания произведения, на уровень его образной структуры, суждения о которой в контексте выясненной технологии процесса развития приобретают гораздо бóльшую познавательную ценность, чем простое описание предполагаемой эмоциональной реакции слушателей на то или иное музыкальное произведение (что наблюдается, к примеру, в аннотационном жанре). Только в неразрывном единстве технологического и образного аспектов анализа, в постоянных переходах от одного к другому произведение предстает перед нами во всем богатстве своих внутренних и контекстуальных связей, оказываясь не менее интересным, чем при непосредственном эмоциональном восприятии в процессе исполнения.

Самое изощренное музыкальное восприятие профессионала не в состоянии моментально осознать все функциональные зависимости звучащей музыкальной конструкции — для этого попросту не хватает времени. Таким образом может быть упущено нечто очень важное и показательное для музыкального произведения, обогащающее и конкретизирующее наши представления о его духовном содержании<sup>2</sup>. В том, чтобы по мере возможности избегать подобных потерь, и заключается

---

<sup>2</sup> См. об этом также: [Лаул 2015, 22].

одна из важнейших миссий музыкального анализа, в ходе которого музыкальное произведение воспринимается и исследуется вне поступательного движения времени.

## Литература

- Аберт 1990 — *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. Москва : Музыка, 1990. 560 с.  
Лаул 2015 — *Лаул Р. Г.* Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // *Opera musicologica*. 2015. № 1 (23). С. 17–25.  
Мазель 1991 — *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. Москва : Советский композитор, 1991. 375 с.

## Сведения об авторе

*Лаул, Рейн Хейнрихович*

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-код: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор, ведущий специалист по жанрам творчества исследовательской группы Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

## The Aspects of the Developmental Method (the sixth lecture from the Course “Fundamentals of Music Analysis”)

Laul, Rein H.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory  
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

**Abstract.** This material continues the series of publications of R. H. Laul’s lectures on music analysis at the Leningrad (Saint Petersburg) Rimsky-Korsakov State Conservatory. The sixth lecture concludes the review of techniques for developing musical material. It discusses six of the twenty-five techniques in the author’s classification (episodic theme, derived theme, variation, polyphonic variants, mobile counterpoint techniques, polyphonic structures), which contributes to systematization of the development processes.

The author’s field of view includes non-specific Sonata methods of transforming the musical material, so that sonateness appears in a flexible and complementary interaction with other principles of formation.

Special attention is paid to the specifics of using polyphonic means of developing musical material in the context of Sonata formation. The detailed examination of the finale of Mozart’s Symphony *Jupiter*, shows that technological, compositional, dramatic, and stylistic aspects of the formation of a musical form appear to be closely related.

The final section summarizing the content of the lecture as a whole contains an example of practical application of the methodology proposed by the author, proving its expediency and high efficiency not only in the aspect of analyzing the intonation drama of a musical work, but also of achieving the main analytical goal to form a reasoned judgment about the content of each stage in the deployment of a musical composition.

**Keywords:** *analysis of musical compositions, musical form, episodic theme, derivative theme, variation, polyphonic variants, techniques of mobile counterpoint, polyphonic structures.*

**Submitted on:** 15.12.2019

**Published on:** 15.04.2020

**For citation:** Laul, Rein H. The Aspects of the Developmental Method (the sixth lecture from the Course “Fundamentals of Music Analysis”). In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 53–69 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.004.

### Works Cited

- Abert, Hermann (1990). *W. A. Mozart*. Pt. 2. Iss. 2. Moscow: Muzyka. 560 p. (in Russian).
- Laul, Rein H. (2015). *Ob analize muzykal'nykh proizvedeniy (vvodnaya lektsiya kursa “Osnovnyy analiza muzyki”)* [On the analysis of musical works (introductory lecture of the course “Fundamentals of music analysis”)]. In *Opera musicologica*, 2015, no. 1 [23], pp. 17–25 (in Russian).

Mazel', Lev A. (1991). *Voprosy analiza muzyki*. [Questions of the analysis of music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 375 p. (in Russian).

### **About the author**

*Laul, Rein H.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2615-4342>

SPIN-code: 3268-5093

e-mail: [itf@conservatory.ru](mailto:itf@conservatory.ru)

Doctor of Art History, Professor, Leading specialist in creativity genres of the Research group of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory  
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

УДК 392.51; 398.83; 784

ББК 82.3(2=411.2)-6; 85.335.41

DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.005

## **Песни и обряды Алтайского горного округа из собрания С. И. Гуляева**

*Махова, Людмила Петровна*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова  
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

**Аннотация.** В Институте русской литературы Российской академии наук (г. Санкт-Петербург) хранится рукопись С. И. Гуляева, которая состоит из пяти тетрадей: «Песни обрядные», «Свадебные обряды», «Песни круговые», «Песни девичьи, женские и юнацкие», «Знахарство». В совокупности они составляют самый ранний сборник народной поэзии Алтайского горного округа. Частично материалы сборника были опубликованы в 1848 году в статье «Этнографические очерки Южной Сибири». Затем до 1881 года автор вносил в рукопись дополнения: новые записи текстов песен и заговоров, этнографические описания свадебного обряда. В тетрадь «Песни круговые» он вложил черновик статьи о выпускнике Санкт-Петербургской консерватории, оперном и камерном певце Иване Васильевиче Матчинском, выступившем летом 1875 года с концертом в Барнауле. К статье Гуляев приклеил титульный лист тетради круговых песен, после чего в письме сообщил М. И. Писареву об окончании работы над сборником народной поэзии. Позднее в тетрадь «Свадебные обряды» собиратель внес описание умыкания невест у крещенской Иордани, случившегося в Барнауле в 1881 году. Тогда же он написал письмо С. Н. Шубинскому с вопросом о возможной публикации своего собрания в журнале «Исторический вестник». Не считая заговоров, в четырех тетрадях рукописи содержится 291 текст хороводных (98), свадебных (84), лирических (72), плясовых (16) песен, причитаний (3 свадебных и 2 похоронных), духовных стихов (15) и «рацейки» (1), из них 156 не были опубликованы при жизни автора. В приложении к статье приводится содержание этих тетрадей сборника с отсылками к публикациям.

**Ключевые слова:** *С. И. Гуляев, сборник народной поэзии, Алтайский горный округ.*

**Дата поступления:** 16.10.2019

**Дата публикации:** 15.04.2020

**Для цитирования:** *Махова Л. П. Песни и обряды Алтайского горного округа из собрания С. И. Гуляева // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 70–100.*

DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.005.

Людмила Махова

## Песни и обряды Алтайского горного округа из собрания С. И. Гуляева

Степан Иванович Гуляев (1806–1888) — русский историк, этнограф, фольклорист, естествоиспытатель и изобретатель; исследователь Алтая.

Первые впечатления о народной традиции он получил в доме родителей в деревне Ново-Алейской возле Локтевского<sup>1</sup> сереброплавильного завода Колывано-Воскресенского (с 1834 — Алтайского) горного округа Томской губернии, на котором его отец, Иван Петрович Гуляев, служил унтер-шихтмейстером<sup>2</sup>. Его мать, Дарья Степановна Гуляева (урожд. Бурнашова), «дочь офицера из донских казаков»<sup>3</sup>, «имела отличный голос, и пела много народных и обрядовых песен»<sup>4</sup>. В родительском доме Степан Гуляев наблюдал, как участники «помочей»<sup>5</sup>, организуемых в его семье для выполнения срочных работ, мужчины и женщины, плясали под скрипку и водили хороводы после угощения за выполненную работу. О своих детских и юношеских впечатлениях он писал:

«Проведя юность в Западной Сибири, моей родине, я сохранил в памяти те явления ее жизни, которым, по времени собственной жизни, способнее был сочувствовать. Как помню, так и передаю их вам, но помню верно» [Гуляев 1839, 54].

Гуляев обращал внимание на знатоков народной традиции:

«Из сказочников я знал одного, многим известного инвалида в Локтевском Заводе, Семена Иванова<sup>6</sup> Божина, человека негра-

---

<sup>1</sup> В настоящее время село Локоть Локтевского района Алтайского края.

<sup>2</sup> Унтер-шихтмейстер — младший сменный мастер, нижний горный чин.

<sup>3</sup> [Троицкий 1988, 6].

<sup>4</sup> Воспоминания Гуляева о матери процитировал Ю. Л. Троицкий без ссылки на источник [Троицкий 1988, 6].

<sup>5</sup> Ю. Л. Троицкий приводит цитату из воспоминаний С. И. Гуляева: «Так как при нашем хозяйстве требовалось немало рук, то матушка устраивала помочи — женские и мужские: женские для пряжи шерсти со своих овец и пряденья льну, приготовленья впрок капусты; мужские для сенокосения и жатвы. Помочане и помочанки, по окончании работы, возвращались домой, одевались в цветное платье и собирались у хозяйки, угощались за приготовленными уже столами... после ужина начиналась пляска под скрипку... пляска сменялась круговыми (хороводными) или обрядовыми песнями, и так продолжалось до утра...». Цит. по: [Троицкий 1988, 7], пунктуация источника сохранена.

<sup>6</sup> Вероятно, Семёна Иванов[ич]а Божина.

мотного, но обладавшего необычайной памятью и даром слова» [Гуляев 1839, 56].

«Из дружек пользовался известностью крестьянин д. Алейской, слившейся с селением Локтевского завода Кирсанов; знаменитость своего рода; без него редко обходились тамошние свадьбы»<sup>7</sup>  
[РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2).  
Гуляев С. И. Свадебные обряды. Л. 66об].

«В 1819 году Степан в возрасте 14 лет вместе со своим братом Иваном»<sup>8</sup> был отправлен на обучение в Барнаульское горное училище. «Проживали братья в Барнауле у своей тетки Степаниды Степановны, вдовы купца Ефтина»<sup>9</sup>. Зять Гуляева и первый его биограф И. Я. Словцов<sup>10</sup> упоминал о записных книжках, которые начинающий фольклорист вел в Барнауле и куда «он заносил наблюдения об этнографической стороне городского и сельского быта»<sup>11</sup>. Степан Гуляев, отмечал Словцов, «делается ревностным собирателем народных былин, песен, сказок; подмечает варианты русских напевов, варианты в тексте; начинает разбираться — какие песни и напевы откуда занесены. Все это вносит он в свои записные книжки» [Троицкий 1988, 10].

По окончании Барнаульского горного училища (9 июля 1827 года) Гуляев «вместе с братом был направлен на службу в Петербург старшим писцом горного отделения Кабинета его императорского величества» [Иванова 2016, 926]. Его интерес к фольклору сохранился и вдалеке от родины, о чем свидетельствует переписка Гуляева с матерью. В марте 1839 года из Санкт-Петербурга он писал<sup>12</sup> ей:

*«Теперь, любезная маменька, прошу Вас покорнейше об исполнении моего давнего желания: “ста́рины”. Самое верное и лучшее средство попросить об этих песнях, заклинаниях и проч. Василия Степановича Трубачева и Ивана Степановича Лушикова, моих старых товарищей, также и Александра Михайловича Мангазеева, я с ним об этом уже говорил“.*

<sup>7</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2). Гуляев С. И. Свадебные обряды. Л. 66об.

<sup>8</sup> [Троицкий 1988, 10].

<sup>9</sup> [Троицкий 1988, 10].

<sup>10</sup> Словцов Иван Яковлевич (1844–1907) — исследователь Сибири; создатель и многолетний директор Александровского реального училища в Тюмени, а также Тюменского краеведческого музея.

<sup>11</sup> [Троицкий 1988, 10].

<sup>12</sup> Фрагменты из писем Гуляева выделены курсивом.



С этих пор слово „старина“ в переписке Гуляева обозначает разнообразные жанры фольклора и этнографический материал. Но дело с присылкой „старины“ налаживалось медленно, и спустя несколько месяцев Степан Иванович напоминает:

„Вы, любезная маменька, не исполнили просьбы моей о песнях, а я уже напечатал в “Отечественных записках” и статью о сибирских песнях“» [Троицкий 1988, 7–8].

В сборнике «Былины и исторические песни из Южной Сибири» (1939) М. К. Азадовский<sup>13</sup> опубликовал текст песни «Про кулика-травника» по полевой<sup>14</sup> записи, сделанной рукой Гуляева и комментарии собирателя к ней: «Это сатирическое произведение мы слышали от двух лиц в разных местах»<sup>15</sup>. Песню «Кто травника не видал» Гуляев слышал и записал от Ивана Максимов<sup>16</sup> Калистратова в Барнауле, о чем упомянул в своей статье «О сибирских круговых песнях» [Гуляев 1839, 56], а также отметил, что

«Калистратов, сверх того, был *знахарь* и дружка свадебный, скрипач и лекарь деревенский» [Гуляев 1839, 56].

Предположительно, от Кирсанова в деревне Ново-Алейской, где Гуляев провел детство и юность, и от Калистратова в Барнауле, в период обучения в Горном училище, он записывал свадебные наговоры дружки, служащие магическим средством в ритуалах, защищающих молодоженов и других участников свадебного обряда от сглаза или порчи, насылаемых другими знахарями, а также заговоры, используемые с целью избавления от болезней.

---

<sup>13</sup> Азадовский Марк Константинович (1888–1954) — фольклорист, литературовед и этнограф.

<sup>14</sup> Характеристику рукописи песни «Про кулика-травника», хранящейся в Государственном архиве Алтайского края (Ф. 163. Д. 214. Л. 354–355), дал Ю. Л. Троицкий: «Рукопись полевая рукой Гуляева. Правлена собирателем» [Гуляев, Троицкий 1988, 382, 356].

<sup>15</sup> Азадовский в комментариях к этому тексту пишет следующее: «Напечатано Вс. Миллером („Ист. Песни...“, стр. 74–76). Записано С. Гуляевым в Барнауле. В рукописи сборника было снабжено примечаниями собирателя: „Это сатирическое произведение мы слышали от двух лиц в разных местах. По содержанию оно одинаково с песнею в “Древних Российских стихотворениях” (т. е. со сборником Кирши Данилова — М. А.), но ни к песням, ни к былинам его отнести нельзя, оно поется или вернее рассказывается речитативом, далеко непохожим на тот напев, который помещен в “Древних Российских стихотворениях”» [Гуляев, Азадовский 1939, 167].

<sup>16</sup> Вероятно, Ивана Максимов[ич]а Калистратова.

Еще одним аргументом в пользу того, что Гуляев наблюдал «во всем горном округе <...> Колывано-Воскресенских Заводов»<sup>17</sup> живую народную традицию, является описание хоровода, который водили в виде подковы, вращающейся по кругу<sup>18</sup>. Через 159 лет (в 1998 году) единственную экспедиционную видеозапись<sup>19</sup> такого хоровода выполнил профессор Московской консерватории Вячеслав Михайлович Щуров в с. Плоском Третьяковского района Алтайского края. Это село находится в относительной близости от Локтевского завода.

Подробные комментарии об исполнении круговых хороводных песен<sup>20</sup>, полевая запись песни «Про кулика-травника», а также публикация статьи «О сибирских круговых песнях» (1839) в «Отечественных записках» до того, как собиратель стал получать с Алтая корреспонденцию с записями «старинны», говорят о том, что некоторые тексты песен, заговоров и описания свадебных обрядов Гуляев сам записал в Колывано-Воскресенском (Алтайском) горном округе Томской губернии в 1820-е годы до своего отъезда в Санкт-Петербург. За некоторым исключением<sup>21</sup> эти тексты вошли в рукопись 1848 года.

## Рукопись С. И. Гуляева в Рукописном отделе ИРЛИ

Автор статьи о С. И. Гуляеве в биобиблиграфическом словаре «Русские фольклористы», Т. Г. Иванова отмечает: «В 1870-е Г[уляев] подготовил к печати сборник народной поэзии Южной Сибири, оставшийся неопубликованным. Об этом сборнике он сообщал в письмах к М. И. Пи-

<sup>17</sup> [Гуляев 1839, 57].

<sup>18</sup> См.: [Гуляев 1839, 58].

<sup>19</sup> Материалы экспедиции хранятся в Научном центре народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Видеозапись [НЦНМ МГК. Video 069-28] опубликована на YouTube: <https://youtu.be/P3kJl2VEis4> (28 апреля 2018). Описание хоровода, графическую схему, нотацию и расшифровку текста см.: [Махова 2019, 198–203].

<sup>20</sup> «Круговыми песнями потому так называются они, что играющие девушки и молодые мужчины, берут друг друга за руки, становятся в круг, и потом, запевая *круговую*, начинают ходить в одну которую-нибудь сторону, скоро или медленно, смотря по такту песни. Начиная с первого дня святой недели до Троицы, они поются на улицах, от вечера до поздней ночи; но с Троицына дня и далее, с наступлением постов и *страды*, т. е. времени сенокоса, жатвы, уборки льна и других сельских работ, редко слышны *круговые* песни, и то разве в одних помочах. С половины же сентября месяца, или с наступлением *супраток*, *капусток* и вечера, круговые песни входят опять в права свои <...>. Прекращаясь Филипповым постом, они поются с Рождества до окончания Масляницы, на *супратках*, *вечёрках* и *свадьбах*» [Гуляев 1839, 58; курсив автора].

<sup>21</sup> См. Приложение 2, №№ 1, 2, 25.

сареву<sup>22</sup> (1875) и С. Н. Шубинскому<sup>23</sup> (1881); у последнего, издателя „Исторического вестника“, собиратель интересовался возможностями публикации сборника на страницах журнала» [Иванова 2016, 931].

В Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук в фонде Е. А. Ляцкого<sup>24</sup> хранится рукопись С. И. Гуляева, состоящая из 5 тетрадей:

- Ед. хр. 59(1). Песни обрядные. 46 л.
  - Ед. хр. 59(2). Свадебные обряды. 81 л.
  - Ед. хр. 59(3). Песни круговые. 39 л.
  - Ед. хр. 59(4). Песни девичьи, женские и юнацкие<sup>25</sup>. 81 л.
    - Песни проголосьные. Девичьи и женские (л. 2–29об)
    - Песни юнацкие (л. 30–49об)
    - Песни плясовые (л. 51–55об)
    - Прочитания женщин (л. 57–59)
    - Стихи духовные (л. 61–76об)
    - Рацейки<sup>26</sup> (л. 77–77об)
  - Ед. хр. 59(5). Знахарство. 101 л.
- [РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1].

В совокупности эти тетради представляют собой сборник народной поэзии Алтайского горного округа, не имеющий общего заголовка. В предисловии к собранию<sup>27</sup>, автор отметил, что частично «свадебные, обряд-

<sup>22</sup> Писарев Модест Иванович (1844–1905) — актер, педагог, критик.

<sup>23</sup> Шубинский Сергей Николаевич (1834–1913) — историк, журналист, основатель и многолетний редактор журналов «Древняя и Новая Россия», «Исторический вестник», библиофил, генерал-майор.

<sup>24</sup> Ляцкий Евгений Александрович (1868–1942) — литературовед, литературный критик и историк литературы, этнограф, фольклорист и писатель.

<sup>25</sup> Листы 42об, 45об, 50, 50об, 56, 56об, 59об–60об, 67об, 72, 72об, 78–81об без записей. Всего в рукописи 104 текста, в статье 1848 года опубликованы только 19 из них (см. Приложение 4). Три текста включены составителями в сборники XX века: № 23 из раздела «Песни проголосьные» — «Уж как нынешние люди / Они смолоду лукавы» [Красноштанов 1997, № 228], и два текста из раздела «Песни плясовые»: № 6 «Ах ты, зимушка, зима / Зима ёзливая» [Красноштанов 1997, № 328] и № 10 «Красна девица ходила во саду» [Болонев, Мельников 1985, № 33].

<sup>26</sup> «„Рацейками“ называются коротенькие речи, произносимые христовлавщиками после того, как они пропойт тропарь „Рождество Твое, Христе Боже“ и кондак „Дева днесь Пресущественнаго раждает“. Христовлавщики, мальчишки ходят по знакомым домам, по одному, по два и по три человека, взрослые и старики, большею частию по одному. После славления один из „славельщиков“, который побойчее говорит „рацейку“ и затем поздравляет хозяев с праздником» [РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(4). Гуляев С. И. Песни девичьи, женские и юнацкие Л. 77].

<sup>27</sup> Общее предисловие написано в тетради «Свадебные обряды». РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2). Л. 2–5.

ные, круговые, проголосьные и плясовые песни, *записанные в разных местах Ю[жной] С[ибири] и со слов приезжавших в Петерб[ург] жителей тамошнего края*<sup>28</sup> (курсив мой. — Л. М.), были опубликованы в 1848 году в виде статьи под заглавием «Этнографические очерки Южной Сибири» [Гуляев 1848].

Упомянутая Гуляевым статья состоит из следующих разделов:

- Свадебные обряды (с. 1–47);
  - Заклинания и наговоры знахарей (с. 47–58);
  - Песни<sup>29</sup> (с. 59–112):
    - Песни круговые, обрядные (с. 59–89)
    - Песни круговые (с. 89–100)
    - Песни проголосьные (с. 100–112);
  - Словарь к статье: Этнографические очерки Южной Сибири (с. 113–142)
- [Гуляев 1848].

В рукописи, хранящейся в ИРЛИ, «Словарь к статье» отсутствует.

Согласно описи фонда Ляцкого, над созданием своей рукописи Гуляев работал в «1840-е – 50-е годы»<sup>30</sup>. Составители тома «Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока», опубликовавшие несколько текстов хороводных песен из гуляевского собрания, указали период более широкий, чем в архивной описи: «1830-е – 1860-е годы»<sup>31</sup>. Основная часть листов рукописи была написана Гуляевым к изданию 1848 года.

Описание свадебных обрядов вместе с текстами свадебных песен, заговоров и приговоров дружки — та часть рукописи, которая полнее всего представлена в печатном виде. Но при подготовке к публикации исходный авторский текст Гуляева подвергся редактированию, после которого из него исчезло, например, такое характерное название обрядов свадебного дня, как «браньё»<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2). Л. 4об.

<sup>29</sup> Текст песни «Как сказали про мою жену: неряха!» (с. 109) опубликован без комментариев о пляске (в рукописи Гуляева помещен раздел «Песни плясовые» — см. Приложение 4, № 79).

<sup>30</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Л. 7.

<sup>31</sup> [Красноштанов 1997, 505].

<sup>32</sup> Под «браньём» на Алтае подразумевают некоторые этапы свадебного обряда, в результате которых жених в день свадьбы забирает невесту из дома родителей, а она переходит из своего рода в новую семью. «Браньё» составляют: отправление свадебного поезда жениха в дом невесты, встреча поезжан, выходы невесты из кути, посад, выкуп невесты, благословение молодых и проводы свадебного поезда к венцу (если есть) или

В рукописи:

«Девичник — последний вечер перед „браньём“ (свадьбой)»<sup>33</sup>.

В статье «Этнографические очерки Южной Сибири» то же предложение опубликовано таким образом:

«Девичник — последний вечер перед свадьбой» [Гуляев 1848, 7].

В тетради «Знахарство» первые шестнадцать заговоров пронумерованы. До 45-го листа тексты имеют указание на места записи: *Локтевский завод* (№№ 1, 2, 6, 11 и др.), *дер. Глубокая* в 30 км от Усть-Каменогорска (№ 5), *Сузунский завод* (№ 16 и др.) *Гурьевский завод* (№ 4), *Барнаул* (л. 36, № 15), *Салаирский рудник* (№№ 3, 7, 10, 12).

В 1859 году Гуляев вернулся в Барнаул<sup>34</sup> и продолжил собирание на Алтае песен «лично и через других лиц». Он также предпринял попытки «положить на ноты» былины и круговые (хороводные) песни:

«Две былины, помещенные в „Образцах великорусского наречия“ были положены на музыку, при участии Е. А. Дерфельдт (супруги известного в музыкальном мире, капельмейстера при гвардейском корпусе А. А. Дерфельдта<sup>35</sup>). Находясь теперь снова в Барнауле, и пользуясь поездками отсюда в Томск, в заводские и крестьянские селения, мы собрали лично и через других лиц народные песни, большею частью неизвестные в музыкальной литературе. Напевы некоторых круговых песен и былин положены, насколько было возможно, на ноты моею женою, при участии любителя пения, управляющего певческими хорами, крестьянина Спасской волости Томского уезда, А. Е. Большанина»

[РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1.

Ед. хр. 59(2). Гуляев С. И. Свадебные обряды. Л. 406].

---

в дом жениха (без венчания у некоторых согласий старообрядцев). Материалы экспедиций автора статьи 2004, 2011–2013 и 2016 годов.

<sup>33</sup> Этот фрагмент описания свадебного обряда в рукописи имеет две копии [РО ИРЛИ. Ф. 163. Ед. хр. 59(2). Гуляев С. И. Свадебные обряды. Л. 170б, 750б]. На листе 750б слово «браньё» написано между строк с буквой «ё» и вставлено в основной текст. На листе 170б тот же фрагмент начисто переписан, но в слове «браньё» отсутствует буква «ё». На листе 18 встречается еще один вариант произношения слова — с ударением на первом слоге: «На девичник и „брáньё“ приглашаются, кроме родственников и знакомых, дружка, полудружье или поддружье, тысяцкий и поезжане» [Ед. хр. 59(2). Л. 18].

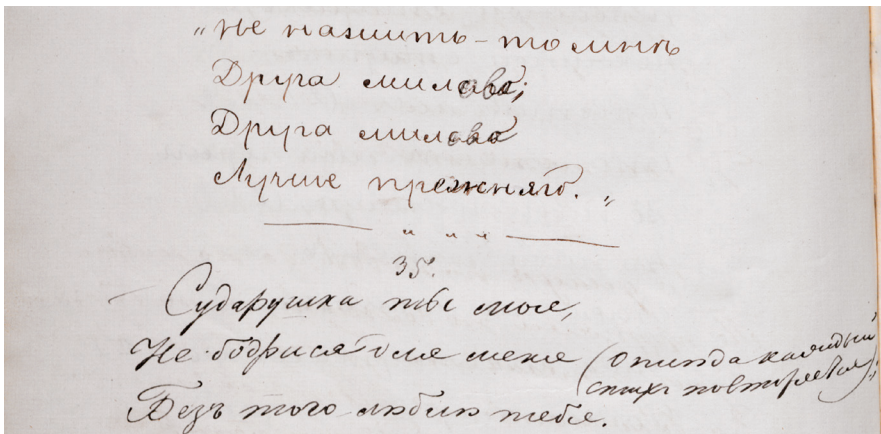
<sup>34</sup> «28 фев. 1859 он принял назначение на должность советника частных золотых промыслов Алтайского горного округа и вскоре переехал в Барнаул» [Иванова 2016, 926].

<sup>35</sup> Дерфельдт (Dörfeldt) Антон Антонович (1810–1869) — русский военный дирижер и композитор.

Где в настоящее время находятся указанные нотации — неизвестно.

В каждой тетради рукописи, хранящейся в Институте русской литературы, имеются материалы, подготовленные к изданию 1848 года, — тексты набело переписаны коричневыми чернилами крупным круглым почерком<sup>36</sup> (высота букв 3–4 мм, *ил. 1*). На некоторых листах имеется авторская правка чернилами серо-черного цвета, учтенная в публикации. В тетради «Свадебные обряды» *основным крупным почерком*<sup>37</sup> написаны листы 13–16об, 23–38об, 44–60об; в части «Песни обрядные» — листы 5–34об, «Песни круговые» — листы 12–36об (см. Приложение).

Как уже говорилось, рукопись 1848 года была опубликована лишь частично. Например, в тетради «Песни круговые»<sup>38</sup> смена основного почерка на скоропись произошла после № 34 (*ил. 1*). Однако из тридцати пяти текстов<sup>39</sup>, подготовленных к изданию 1848 года, в статье напечатаны только восемнадцать<sup>40</sup>. После 1848 года Гуляев дописал в тетрадь шесть новых песен: № 18 на вклейке и №№ 35–39.



*Ил. 1.* С. И. Гуляев. «Песни круговые». РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3). Л. 36об (фрагмент, смена почерка с № 35)

*Fig. 1.* Stepan I. Gulyaev, *Round dance songs*. Manuscript Department of the Russian Literature Institute (Pushkin's House). Col. 163. Inv. 1. No. 59(3). Sheet 36v (fragment, handwriting changing beginning from no. 35)

<sup>36</sup> Возможно, Гуляев сам переписал тексты аккуратным крупным почерком, т. к. некоторое время служил в Санкт-Петербурге писцом (см. выше).

<sup>37</sup> Почерк № 1.

<sup>38</sup> Содержание тетради «Песни круговые» см. в Приложении 3.

<sup>39</sup> №№ 1–17, 19–34, в том числе два текста без номеров — «Во кузнице» и «Молодые-то ребята».

<sup>40</sup> См. Приложение 3, №№ 1–12, 17, 19–23 [Гуляев 1848, 89–100].

В период 1848–1881 годов в первых четырех тетрадах рукописи появились различные дополнения, записанные скорописью чернилами более темного цвета, чем основной текст. К ним относятся: новые строки к уже известным текстам, комментарии к отдельным словам или указания на приуроченность хороводов<sup>41</sup>, вклейки<sup>42</sup> листов с новыми песнями, новые тексты и новые разделы (предисловие, окончание), написанные на бумаге другого размера и цвета.

Тетрадь «Песни обрядные» (см. Приложение 2) содержит шестьдесят один текст (в ней отсутствуют три песни<sup>43</sup>, опубликованные в статье 1839 года). Тридцать четыре текста написаны крупным легко читаемым почерком<sup>44</sup>, опубликованы из них только двадцать шесть [Гуляев 1848, 63–89]. Остальные двадцать семь текстов дописаны позднее чернилами серого цвета и почерком с большим наклоном вправо<sup>45</sup>.

К сожалению, в рукописи отсутствуют данные о том, в какие годы Гуляев вносил дополнения. Датировать окончание работы над тетрадью «Песни круговые» позволяет *черновик* статьи 1875 года «Об Иване Васильевиче Матчинском», вложенный в тетрадь. В свадебных обрядах описано умыкание невест у крещенской Иордани, которое Гуляев наблюдал в Барнауле в 1881 году.

Тетрадь «Свадебные обряды» состоит из нескольких фрагментов<sup>46</sup>, созданных в разное время. Основной почерк (№ 1), знакомый по другим тетрадам, читается на листах 13–16об, 23–38об и 44–60об. Эти листы рукописи могут быть датированы 1848 годом. В статье не опубликованы

---

<sup>41</sup> В тетради «Песни обрядные» чернилами серого цвета к хороводным песням вписаны комментарии, отсутствующие в публикации 1848 года: «святочная», «то же» или «летняя».

<sup>42</sup> В тетради «Песни круговые» [РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3)] лист 24а с текстом песни «Невеличка птичка ласточка» (№ 18) приклеен к листу 24, на котором написано окончание текста песни «Я, младёшенька, по бережку хожу» (№ 17) и начало текста «Ты пчела ли, моя пчёлонька» (№ 19). Тексты №№ 17 и 19 опубликованы: [Гуляев 1848, 97–98], текст № 18 — нет. Нумерация текстов выполнена после вклейки № 18.

<sup>43</sup> См. Приложение 2, №№ 1, 2 и 25.

<sup>44</sup> 34 текста: №№ 1–21, без номера «Сидит, сидит ящер», №№ 22–26, без номера «Сладка ягодка изюминная», №№ 27–28, без номера «Молодец, молодец, / Молодец хорошенькой» и №№ 29–31. См.: [РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(1). Гуляев С. И. Песни обрядные. Л. 5–34об].

<sup>45</sup> 27 текстов: №№ 32–57 [Ед. хр. 59(1). Л. 35–44]. Листы 44об–46об без записей.

<sup>46</sup> В рукописи можно насчитать более пяти видов почерка. Почерком № 3 написаны листы 67–70об. Этот фрагмент дополняет описание свадебных обрядов двумя рассказами о том, как «„волхиты“»-знахари творят разные хитки (шутки) над свадебными поездами и обморачивают в тех случаях, когда дружка не обладает достаточными для борьбы с волхитом знаниями» [Ед. хр. 59(2). Гуляев С. И. Свадебные обряды. Л. 67–67об]. Установить год, в который были написаны эти листы рукописи, к сожалению, невозможно.

(пропущены) тексты: «Перехожий ты, добрый молодец»<sup>47</sup> и «Ты заря моя, подвосточная»<sup>48</sup> (см. Приложение 1, №№ 1–10). Песня «Ты выхоже ли, красно солнышко»<sup>49</sup> в рукописи представлена в двух вариантах записи. Но текст «Ты восхожое ли, красное солнышко»<sup>50</sup>, помеченный словами «*другой вариант*», также не вошел в статью.

Наличие в рукописи Гуляева вариантов текстов песен<sup>51</sup> говорит о внимании собирателя к каждой конкретной записи, что отмечал Словцов (см. выше).

Почерком № 2 написаны листы: 17–22об, 65об–66об и 72–73об. Фрагмент рассказа о свадебном обряде с текстами песен с листов 17–22об повторно переписан на листах 75–80 (см. Приложение 1, №№ 11–18), в него включено пять новых текстов свадебных песен<sup>52</sup>.

На листах 73–73об Гуляев описал «воровство невест», в результате которого девушки вышли замуж за своих избранников «убегом», без согласия родителей<sup>53</sup>: «В 1881 г. в праздник крещения, когда духовенство вышло с крестами из соборной Петропавловской церкви<sup>54</sup> на ердань<sup>55</sup>, устраиваемую на заводском пруду, украли приехавших в город со своими родителями, двух крестьянских девушек, конечно с их согласия, и ускакали в ближайшие села, где было уже все устроено» [Ед. хр. 59(2). Л. 73–73об].

Следовательно, дополнения, внесенные автором на листах 17–22об, 65об–66об и 72–73об, можно отнести к 1881 году. Рассказ о «беглых свадьбах» расположен ближе к концу рукописи<sup>56</sup>. Год событий совпадает с датой письма редактору и издателю журнала «Исторический вестник»

<sup>47</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2). Л. 15–15об.

<sup>48</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2). Л. 15об.

<sup>49</sup> См.: [Гуляев 1848, 5–6].

<sup>50</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2). Л. 15.

<sup>51</sup> Варианты: Приложение 1, №№ 10 и 11, 17 и 18; Приложение 2, №№ 8 и 36; Приложение 3, № 36; Приложение 4, №№ 2 и 17, 20 и 33, 61, 65 и 66, 70 и 71 и другие.

<sup>52</sup> Приложение 1, №№ 11, 12, 14, 16, 18: «На улице, улице», «На лугу-лугу зеленом», «Утица, утица, ты сера перепелица», «Горит, горит сырой бор») и «Во поле лебедушка кыкнула» [Ед. хр. 59(2). Л. 17–22об, 75–80].

<sup>53</sup> «В другой деревне крестьянин, имевший одну дочь, не хотел почему-то выдать её за присватовавшегося парня из хорошего дому; но дочь решительно сказала, что если не выдадут добром, то уйдет убегом» [Ед. хр. 59(2). Л. 69–68об].

<sup>54</sup> Собор св. Петра и Павла в Барнауле был построен на средства Барнаульского сереброплавильного завода, освящен в 1774 году, полностью разрушен в 1935 году.

<sup>55</sup> Иордань — название места (или проруби) в водоёме, где производится освящение воды.

<sup>56</sup> В тетради «Свадебные обряды» лист 80 перечеркнут зигзагом в форме буквы «Z», листы 81 и 81об без записей [Ед. хр. 59(2). Л. 80–81об].



Шубинскому, в котором Гуляев спрашивал о возможности публикации своего сборника [Иванова 2016, 931].

Чтобы установить время окончания работы Гуляева с рукописью, были проанализированы и другие материалы, даты появления которых можно установить. Например, в тетрадь «Знахарство» вложены два листа газеты «Сибирь» (№ 18 от 20 апреля 1883 года) со статьей *Малышева* «Кое-что о суевериях и предрассудках простого народа» (с. 9–10, автор указан без инициалов). Предположительно, Гуляев сравнивал заговоры из своего собрания с теми, что опубликовал Малышев.

В тетради «Песни круговые» содержится еще один интересный самостоятельный документ — *черновик не опубликованной ранее статьи*, не имеющей заглавия. Статья посвящена певцу Ивану Васильевичу Матчинскому, выпускнику Санкт-Петербургской консерватории. Текст Гуляев написал на отдельных больших листах<sup>57</sup>. Возможно, завершая работу над тетрадью хороводных песен, он принял черновик статьи о Матчинском за новый вариант предисловия к части своего собрания с текстами круговых песен и, приклеив к нему титульный лист с заглавием<sup>58</sup>, вложил в шитую тетрадь (ил. 2).

В рукописи также имеется авторская вклейка. В нижней трети листа 24, на котором написаны окончание текста песни «Я, младёшенька, по бережку хожу» (№ 17) и начало песни «Ты пчела ли моя пчёлонька» (№ 19), Гуляев добавил новый лист с хороводной песней «Невеличка птичка ласточка» (№ 18). И только после этого дополнения<sup>59</sup> пронумеровал все тексты в этой тетради.

Оформление титульного листа с названием рукописи — завершающий этап работы над тетрадью круговых хороводных песен. Статья Гуляева о концерте, данном Матчинским в год окончания им консерватории, позволяет отнести рукопись к 1875 году. В том же году Гуляев написал письмо Писареву<sup>60</sup>, в котором сообщал, что подготовил к печати сборник народной поэзии Южной Сибири.

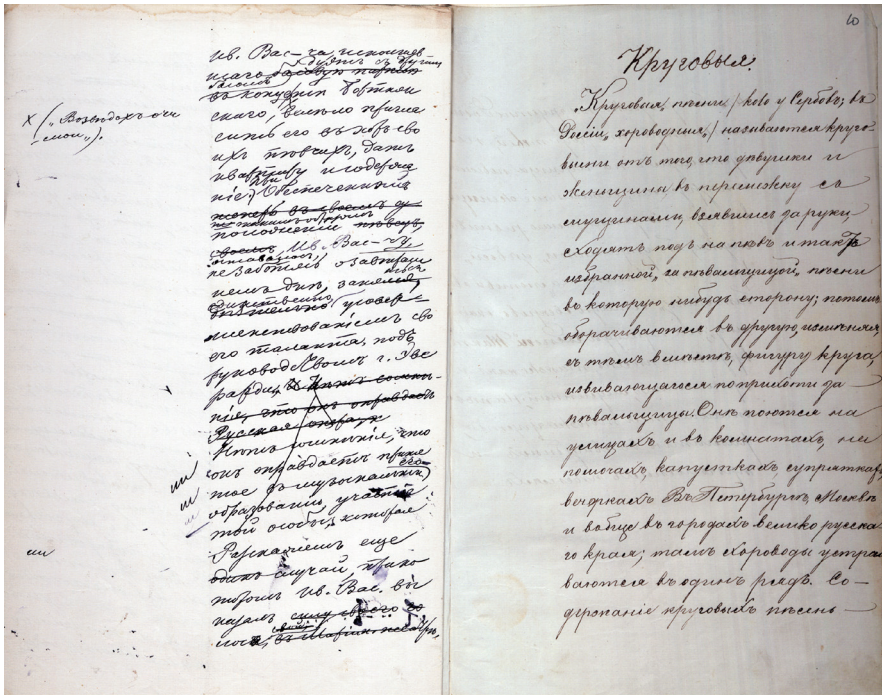
В четырех тетрадях рукописи находится 291 текст, из них опубликовано меньше половины — 135. В Приложениях 1–4 воспроизведены первые строки 156 ранее неизвестных текстов (табл. 1).

<sup>57</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3). Гуляев С. И. [Об Иване Васильевиче Матчинском]. Л. 2–9об. См.: [Гуляев 2020, ил. 2].

<sup>58</sup> [Гуляев 2020, ил. 3].

<sup>59</sup> Тексты №№ 17 и 19 опубликованы: [Гуляев 1848, 97–98], текст № 18 — нет.

<sup>60</sup> Подробнее см.: [Иванова 2016, 931].



Ил. 2. РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3). Л. 9об–10.  
 Л. 9об: С. И. Гуляев. «Об Иване Васильевиче Матчинском»<sup>61</sup>  
 Л. 10: С. И. Гуляев. «Песни круговые» (предисловие)\*

Fig. 2. Manuscript Department of the Russian Literature Institute (Pushkin’s House).  
 Col. 163. Inv. 1. No. 59(3). Sheet 9v.–10.  
 Sheet 9v. Stepan I. Gulyaev, *On Ivan Vasilievitch Matchinsky*.  
 Sheet 10. Stepan I. Gulyaev, *Round dance Songs* (Preface)

\* «Круговые. „Круговые“ песни (kolo у Сербов; в России „хороводные“) называются круговыми от того, что девушки и женщины попеременно с мужчинами, взявшись за руки, ходят под напев и такт избранной „запевальщицей“ песни в которую-нибудь сторону; потом оборачиваются в другую, изменяя, с тем вместе, фигуру круга, извивающегося по прихоти запевальщицы. Они поются на улицах и в комнатах, на помочах, капустках, супрятках, вечерках [. ] В Петербурге, Москве и во[о]бще в городах великорусского края; там хороводы устраиваются в один ряд. <...>»

[РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3).  
 Гуляев. С. И. Песни круговые (предисловие). Л. 10].

<sup>61</sup> См.: [Гуляев 2020, 108].

Табл. 1. Соотношение общего количества и неопубликованных текстов

		Общее количество текстов	Не опубликовано
1.	Свадебные обряды	85	12
2.	Песни обрядные	61 (+ 3) <sup>62</sup>	36
3.	Песни круговые	41	23 (9)
4.	Песни девичьи, женские и юнацкие	104	85 (3)
			<b>156</b>

Из 84 текстов свадебных песен не напечатаны 12 и 1 свадебное причитание. Из песен «обрядных» и «круговых» опубликовано менее половины. Из 104 текстов тетради «Песни девичьи, женские и юнацкие» в статью 1848 года вошли только 19. Собрание заговоров требует самостоятельного исследования, так как раздел «Заклинания и наговоры знахарей» в статье занимает всего 12 страниц<sup>63</sup>, а объем тетради «Знахарство» (101 лист) в несколько раз его превышает.

В последней трети XX века наиболее востребованными среди исследователей оказались записи хороводных песен и заговоров. В листе выдачи рукописи «Знахарство» отмечено, что «полная съемка для издания» была осуществлена дважды: в 1973 году для Института истории (г. Новосибирск) и 26 июля 1988 года. Однако издание рукописи в полном объеме до сих пор не осуществлено. Три хороводные и одна плясовая песни в 1985 году вошли в сборник «Хороводные и игровые песни Сибири»<sup>64</sup>. Тексты плясовой, лирической и шести хороводных песен в 1997 году напечатаны в 14-м томе серии «Памятники фольклора Сибири и Дальнего Востока»<sup>65</sup>.

В 1966–2016 годах некоторые песни из собрания Гуляева удалось записать с напевами<sup>66</sup> участникам экспедиций<sup>67</sup> Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Экспедиционные аудио- и видеозаписи хранятся в Научном центре народной музыки имени К. В. Квитки (НЦНМ). В частных коллекциях звукозаписей сибирских собирателей фольклора порой встречаются песни, известные Гуляеву. Например,

<sup>62</sup> Тексты №№ 1, 2 и 25 (Приложение 2) были опубликованы в статье 1839 года, но отсутствуют в рукописи 1848 года.

<sup>63</sup> [Гуляев 1848, 47–58].

<sup>64</sup> См.: [Болонев, Мельников 1985, №№ 33, 90, 245, 246].

<sup>65</sup> См.: [Красноштанов 1997, №№ 147, 225, 228, 233, 258, 276, 328, 350].

<sup>66</sup> Перечень сюжетов опубликованных Гуляевым хороводных песен, записанных с напевами, см.: [Махова 2019, 193–194, 199].

<sup>67</sup> Список алтайских экспедиций Московской консерватории см.: [Махова 2018, 99–110].

в 1980-е годы летний хоровод «*Ты не стой, не стой, колодец*»<sup>68</sup> Н. Д. Карпову<sup>69</sup> спела Анисья Ивановна Казакова (1906 г. р.) — казачка станицы Чарышской Бийской оборонительной линии (ныне Чарышский район Алтайского края). В 1989 году сначала В. И. Бодрова<sup>70</sup>, а затем В. В. Асанов<sup>71</sup> в с. Первокаменке Третьяковского района Алтайского края от потомков старообрядцев-«поляков» записали лирическую песню «*Ах, ты поляша, наша полянка*»<sup>72</sup>. Автору настоящей статьи в 2004 году от старообрядки-«полячки» Надежды Филипповны Черепановой (1932 г. р.) удалось выполнить единственные аудиозаписи хоровода «*Лучина, лучина берёзовая*»<sup>73</sup> и лирической песни «*Сосенка-[сосна] во сыром бору росла*»<sup>74</sup> (с. Сибирячиха Солонешенского района Алтайского края). В статье «„Я люта была по горам ходить“: круговой хоровод старообрядцев-„поляков“ из собрания С. И. Гуляева» [Махова 2020] опубликованы нотации песен, записанных в 1976–2016 годы в пяти селах Алтайского края, Республики Алтай и Восточно-Казахстанской области Республики Казахстан.

Сборник народной поэзии Колывано-Воскресенского (Алтайского) горного округа Томской губернии стал результатом собирательской деятельности Гуляева на протяжении 1820–1880-х годов. Это — самое раннее комплексное собрание текстов разных жанров (кроме былин и исторических песен) данного региона. Рукопись содержит песни нескольких этнографических групп старожилов Сибири — сибиряков, казаков и старообрядцев-«поляков», в том числе причитания и жанры, которые в течение нескольких десятилетий XX века были запрещены к публикации, — духовные стихи и заговоры. Издание сборника в полном объеме и введение его в научный оборот существенно дополнило бы знания фольклористов по данному региону.

<sup>68</sup> См.: [LMCD 005, № 31], [Гуляев 1848, 87–88].

<sup>69</sup> Карпов Николай Дмитриевич — краевед, музыкальный педагог, собиратель фольклора Алтайского края, руководитель Чарышского казачьего народного хора.

<sup>70</sup> Бодрова Вероника Игоревна — музыковед, фольклорист; старший научный сотрудник сектора традиционной русской культуры Государственного художественного музея Алтайского края (г. Барнаул).

<sup>71</sup> Асанов Вячеслав Владимирович — композитор, фольклорист, собиратель и исполнитель народных песен; руководитель Фольклорного ансамбля сибирской народной песни Новосибирского научно-методического центра народного творчества (см.: LP C90 29495 000. Молодёжные фольклорные ансамбли / Аннотация С. Заградской. Москва: Мелодия, 1990).

<sup>72</sup> Бодрова опубликовала аудиозапись на компакт-диске: [2 Audio CD, 2013. Диск 2, № 5]. Варианты текста: «Ах, полянка, ты, полянка» (Приложение 3, № 14) и «Ты, кровать ли моя, кроваточка» (Приложение 4, № 31).

<sup>73</sup> [Гуляев 1848, 100], [НЦНМ. И5209-13].

<sup>74</sup> См.: Приложение 4, № 28; [НЦНМ. И5209-10].

## Приложение 1

Тексты свадебных песен в тетради «Свадебные обряды»  
с указанием опубликованных

	Рукопись Ед. хр. 59(2). №, л.	1848 №, с.
1. Как у Аннушки матушка <i>(на выборе невестою жениха)</i>	1, л. 13–13об	1, с. 3–4
2. Перекатное, красно солнышко <i>(невесте)</i>	2, л. 13об–14	2, с. 4
3. Не лежи ты, бобер, у крутых берегов <i>(невестину отцу)</i>	3, л. 14	3, с. 5
4. Ты восхоже ли, красно солнышко <i>(ему же и матери)</i>	4, л. 14–14об	4, с. 5–6
5. <b>Ты выхоже ли, красное солнышко</b>	другой вариант, л. 15	—
6. <b>Перехожий ты, добрый молодец</b> <i>(припевают жениха и тысяцкого)</i>	без номера, л. 15–15об	—
7. <b>Ты заря моя, подвосточная</b> <i>[матери невесты]</i>	без номера, л. 15об	—
8. Кругом солнце обошло <i>[отцу и матери невесты]</i>	6, л. 15	5, с. 6
9. Вы, голубушки мои сизыя <i>(невеста подружкам)</i>	7, л. 15об–16об	6, с. 6–7
10. Как на улице, улице <sup>75</sup> <i>(невесте)</i>	8, л. 16об	7, с. 7
11. <b>На улице, улице</b> / На широкой на площади <sup>76</sup>	9, л. 17, 75	—
12. <b>На лугу-лугу зеленом</b> <sup>77</sup> / Во кругу-кругу золотом	10, л. 19об–20, 77об–78	—
13. Тебе Бог судья, рódной батюшка!	11, л. 20–20об, 78–78об	[8], с. 9
14. <b>Утица, утица, ты сера перепелица</b>	12, л. 20об–21,78об	—
15. На горе-то, на высокоя	13, л. 21, 21об, 79	[9], с. 9
16. <b>Горит, горит сырой бор</b>	14, л. 21об–22, 79об	—
17. Во поле лебедушка кикала	15, л. 22, 79об–80	[10], с. 10
18. <b>Во поле лебедушка кыкнула</b>	16, л. 22–22об, 80	—
19. Сободем Наташинька <i>леса прошла (bis)</i>	17, л. 23	[11], с. 10
20. Агафон господин ходит по двору	18, л. 23об	[12], с. 10–11
21. Ты река ли, моя реченька	19, л. 23об–24	[13], с. 11
22. Как сидела я во тереме	20, л. 24–24об	[14], с. 11–12
23. <b>Уж как по морю корабль бежит</b>	21, л. 24об–25	—
24. По городу, по городу звону пошли <i>(песня на подарки)</i>	22, л. 25об	[15], с. 12
25. Ах ты, тысяцкой <i>воевода! (bis) (песня тысяцкому)</i>	23, л. 26	[16], с. 12–13
26. Что княжна-то наша свашенька <i>богата (bis)</i> <i>(жениховой свахе)</i>	24, л. 26–26об	[17], с. 13
+ Ах, ты, слышишь ли княжая свашинька? <sup>78</sup>		
27. Что княжна-то <b>наша</b> свашенька <i>беляна</i> <i>(свахе невестиной)</i>	25, л. 26об–27	[18], с. 13–14
+ Ах, ты, слышишь ли княжина свашинька?		

<sup>75</sup> К тексту, по сравнению с публикацией 1848 года, другим почерком дописаны две строки.

<sup>76</sup> Текст написан почерком, отличающимся от основного.

<sup>77</sup> Текст написан позднее заново. По сравнению с опубликованным в 1848 году вариантом имеет дополнительные строки, написанные без вставок набело.

<sup>78</sup> Комм.: исполняется на другой напев, нежели текст до этого момента.

28. На луге, луге / Стояли три роты ( <i>женатым</i> ) с припевом «Уряди, дид ладо, уряди!»	26, л. 27	[19], с. 14
29. Во поле деревцо / во чистом кипарс-древцо! ( <i>холостым</i> )	27, л. 27об	[20], с. 14–15 (холостым № 1)
30. Исполать тебе, удал молодец + Ах, ты слышишь ли, мы те песню поем + Ах, ты, сам шестом / Голова пестом	28, л. 27об–28	[21], с. 15 (холостым, № 2)
31. То Михаиле песенка ( <i>вообще мужчинам</i> ) «Чтобы побудить к щедрости, поют еще следующие припевки» <sup>79</sup> :	29, л. 28об	[22], с. 15–16
32. Ты удалый, добрый молодец ( <i>тысяцкому</i> )	30, л. 28об–29	[23], с. 15
33. Агафон господин, не скупися, [не скупися] ( <i>другим мужчинам</i> )	31, л. 29	[24], с. 16
34. Ах! Мы песенки перепели, [перепели] «Если подарком довольны, то поют» <sup>80</sup> :	без номера, л. 29	без номера, с. 16
35. Бьем челом, покланяемся	без номера, л. 29об	без номера, с. 17
36. Спасибо, Варлам господин «В противном же случае» <sup>81</sup> :	без номера, л. 29об	без номера, с. 17
37. У Варлама в гостях не бывали ( <i>bis</i> ) «Кроме приведенных выше песен, поют холостым еще следующую» <sup>82</sup> :	без номера, л. 29об	без номера, с. 17
38. У ворот вились веревушки ( <i>холостым</i> )	32, л. 29об–30	[25], с. 17
39. Ах ты, воля, ты воля батюшкина <sup>83</sup> «Из песен главнейшие и общеупотребительные, и общеизвестные следующие» <sup>84</sup> :	33, л. 30–30об	[26], с. 17–18
40. Как ночесь-то мне, матушка	34, л. 30об–31об	1 [27], с. 18–19
41. По горам я ходила / Полынь траву сеяла	35, л. 31об–32	2 [28], с. 19
42. Под горой, горой высокою	36, л. 32	3 [29], с. 20
43. Полелей, полелей, мати Волга-река	37, л. 32–32об	4 [30], с. 20
44. Не бушуйте буйны ветры	38, л. 32об	5 [31], с. 20–21
45. Перелетная ласточка / Сизокрылая косаточка	39, л. 33	6 [32], с. 21
46. Ты река ли, моя реченька	43, л. 36–36об	7 [33], с. 21–22
47. Взвевали ветры по полю	40, л. 34	8 [34], с. 22
48. На заре-то, заре утренней	41, л. 34об–35	[35], с. 23
49. В горнице гусли лежали	42, л. 35–35об	[36], с. 23
50. Севастьян, господин, <i>воротися!</i> ( <i>bis</i> )	без номера, л. 35об	без номера, с. 24
51. <b>А ты реченька, ах ты быстрая!</b> «При приезде на могилу невеста причитает» <sup>85</sup> :	44, л. 36об–37	—
52. <b>Со восточныя сторонушки</b>	45, л. 37–37об	—

<sup>79</sup> [Гуляев 1848, 16].

<sup>80</sup> [Гуляев 1848, 16].

<sup>81</sup> [Гуляев 1848, 17].

<sup>82</sup> [Гуляев 1848, 17].

<sup>83</sup> В рукописи дописаны две строки в конце текста.

<sup>84</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2). Л. 30об.

<sup>85</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(2). Л. 37.

«...Приданое, <...> отправляют к жениху с постельницей,  
провожая ее следующей песней»<sup>86</sup>:

- |  |                   |                |
|--|-------------------|----------------|
| 53. Разливалась вода вешняя<br>[Девичник]  | 46, л. 37об–38об  | [37], с. 24    |
| 54. Сборы вы, сборы Прасковьины  | 47, л. 39         | [38], с. 25    |
| 55. <b>Шла наша Марьюшка из сада</b>   | 48, л. 39–39об    | —              |
| 56. Ты коса ли, моя косынька ( <i>«чтобы расплести косу»</i> )   | 49, л. 39об–40    | [39], с. 25–26 |
| 57. Приступи, родимый батюшка ( <i>«поют с причитаньем»</i> )  | 50, л. 40         | [40], с. 26    |
| 58. Приступите-ка, подруженьки   | 51, л. 40об       | [41], с. 26    |
| 59. Потрудитесь-ко, подруженьки ( <i>поют в бане</i> )   | 52, л. 40об–41    | [42], с. 27    |
| 60. У ворот было, у воротичек [ <i>встречают жениха</i> ]  | 53, л. 41об–42    | [43], с. 27–28 |
| 61. Не стой, рябина, по край берегу  | 54, л. 43–43об    | [44], с. 28    |
| 62. Ах, ты, реченька / Ах, ты, быстрая!  | 55, л. 44         | [45], с. 28    |
| 63. Как во каменной во палате  | 56, л. 44об       | [46], с. 29    |
| 64. Ах ты, злая наша изменница ( <i>невесте</i> )  | 57, л. 44об–45    | [47], с. 29    |
| 65. Ах ты, царь-ли наш, царица! ( <i>жениху</i> )  | 58, л. 45–45об    | [48], с. 29–30 |
| 66. Во саду было, во садичке ( <i>жениху и невесте</i> )   | 59, л. 46–46об    | [49], с. 31    |
| 67. Ах, ты, Дымка, Дымка река!   | 60, л. 46об–47    | [50], с. 31    |
| 68. Удивися, ты, Дементий, удивися<br>[ <i>В день свадьбы</i> ]  | 61, л. 47–47об    | [51], с. 31    |
| 69. Что не вьюн на воде увивается ( <i>одевая невесту к венцу</i> )  | 62, л. 47об, 48   | [52], с. 32    |
| 70. Благослови-ко, родимый батюшка!  | 63, л. 48об       | [53], с. 32–33 |
| 71. Вы простите меня, мои подруженьки <sup>87</sup>  | [64], л. 48об–49  | [54], с. 33    |
| 72. Я не знала, не ведала / Ко мне сваха приехала  | [65], л. 52об, 53 | [55], с. 36    |
| 73. Воротички скрып, скрып ( <i>дружке</i> )   | [66], л. 54, 54об | [56], с. 37    |
| 74. Ах, вы, все ли бояре! ( <i>всему поезду</i> )  | [67], л. 55       | [57], с. 38    |
| 75. Ты коса ли, моя косанька! ( <i>выкуп косы невесты</i> )  | [68], л. 55       | [58], с. 39    |
| 76. Шла наша Устинья из-за дубова стола ( <i>выход из-за стола</i> )   | [69], л. 57а      | [59], с. 40    |
| 77. Что не стук-то стучит во тереме  | [70], л. 57об     | [60], с. 40    |
| 78. Ах вы, комони, комони  | [71], л. 58       | [61], с. 40–41 |
| 79. Из-за гор было высоких гор <sup>88</sup> [Отставала лебедь белая]<br>[ <i>Благословение и отправление поезда из дома невесты</i> ] | [72], л. 58об, 59 | [62], с. 41    |
| 80. Ты постой, постой, добрый конь   | [73], л. 59об, 60 | [63], с. 42    |
| 81. Рядом, рядом бояре ехали   | [74], л. 60, 60об | [64], с. 43    |
| 82. Вы метитесь, улицы / Становитесь города<br>[ <i>В доме жениха</i> ]  | [75], л. 60об     | [65], с. 43    |
| 83. Ах вы, соколы, соколы ( <i>встреча новобрачных за воротами</i> )   | [76], л. 61об     | [66], с. 43    |

<sup>86</sup> [Гуляев 1848, 24].

<sup>87</sup> Ошибочно пронумерован № 63.

<sup>88</sup> В рукописи позднее дописаны начальные строки песни:

Из-за гор было высоких гор,	Перво стадо лебединое,
Из-за гор было высоких гор,	А другое-то гусиное
Из-за лесу, лесу темнова	Отставала лебедь белая
Вылетали бы два стадичка:	[Ед. хр. 59(2). Л. 58об].

«Окручают» невесту»

84. Семена ли, мои семена	81, л. 66	[67], с. 45
85. Ты коса ли, моя косанька	82, л. 66	[68], с. 46

## Приложение 2

### Содержание тетради «Песни обрядные»

с указанием опубликованных текстов в статьях 1839 и 1848 годов

	1839	Рукопись Ед. хр. 59(1). №, л.	1848 №, с.
1. Посмотрите-ка, добрые люди	11	—	—
2. Варили девицы пьяное пиво	12	—	—
3. Уж как звали молодца ( <i>святочная</i> )	19	1, л. 5–7	[1], с. 63–65
4. Ах, вы, вороги-соседи, лиходеи! / Лиходеи! ( <i>святочная</i> ) <sup>89</sup>	—	2, л. 7–8об	[2], с. 65–67
5. Я качу, качу по блюдечку ( <i>святочная, плясовая</i> ) <sup>90</sup>	—	3, л. 8об–9	[3], с. 67
6. Со веном я хожу ( <i>святочная</i> )	—	4, л. 9об–10	[4], с. 68
7. Не ходи бел-зайко ( <i>святочная</i> )	—	5, л. 10–10об	[5], с. 68–69
8. Кроватушка, кроватушка ( <i>святочная</i> )	—	6, л. 10об	[6], с. 69
9. Заскочил козёл в огородец ( <i>святочная</i> )	—	7, л. 10об–11	[7], с. 69–70
10. Заведу я киселя ( <i>святочная</i> )	—	8, л. 11–12	[8], с. 70
11. Ах, ты, вен ли мой ( <i>святочная</i> )	16	9, л. 12–13об	[9], с. 70–72
12. Ходит царь ( <i>святочная</i> )	14	10, л. 13об–14об	[10], с. 72–73
13. У воровушка головушка больна ( <i>летняя</i> )	15	11, л. 14об–15	[11], с. 73
14. Ай мы просо сеяли, сеяли ( <i>летняя</i> зачеркнуто, написано: «то же»)	—	12, л. 15–16	[12], с. 73–74
15. Вокруг города, вкруг Архангельского ( <i>летняя</i> )	—	13, л. 16–16об	[13], с. 74–75
16. Княгини, мы к вам пришли, молодья! ( <i>летняя</i> зачеркнуто, написано: «то же»)	—	14, л. 16об–18	[14], с. 75–76
17. То-то я, молодец, на тихой перебор ( <i>святочная</i> )	—	15, л. 18–20об	[15], с. 76–79
18. Ходит Бориско ( <i>то же</i> , т. е. <i>святочная</i> )	—	16, л. 21–21об	[16], с. 79–80
19. Скоморох ходил ( <i>то же</i> , т. е. <i>святочная</i> )	13	17, л. 21об–23	[17], с. 80–81
20. Пора пашню пахать ( <i>то же</i> , т. е. <i>святочная</i> )	—	18, л. 23–24об	[18], с. 81–82
21. Как то мне, мати ( <i>то же</i> , т. е. <i>святочная</i> )	—	19, л. 24об–25об	[19], с. 82–84
22. За реченькой хмель, хмель ( <i>то же</i> , т. е. <i>святочная</i> )	—	20, л. 25об–27об	[20], с. 84–86
23. Сидит олень ( <i>играют в фанты; то же</i> )	17	21, л. 27об–28	[21], с. 86
24. Сидит, сидит ящер [ <i>святочная</i> ]	18	без номера, л. 28	[22], с. 86–87
25. Кони, вы кони, лошади казённые	20	—	—
26. Ты не стой, не стой, колодец ( <i>летняя</i> )	—	22, л. 28об–29	[23], с. 87–88
27. Из-за гор девица / Гусей выгоняла ( <i>то же</i> )	—	23, л. 29–29об	[24], с. 88

<sup>89</sup> Здесь и далее указания о приуроченности указаны по рукописи Гуляева.

<sup>90</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(4). Л. 51.



28. Селезенько, сиз косатый — 24, л. 29об–30 [25], с. 88  
(«святочная» удалено, читается «Св»)
29. По бережку, по крутому — 25, л. 30 [26], с. 88–89  
(«святочная» удалено, читается «С»)
30. У нас молодец хорошенькой — 26, л. 30–30об —
31. Сладка ягодка изюминная — без номера, л. 30об–31 —
32. Пан ли мой панушко! (святочная) — 27, л. 31–31об —
33. Ходит, ходит девица («святочная» удалено) — 28, л. 31об–32 —
34. Мболодец, мболодец, / Мболодец хорошенькой — без номера, л. 31об–32 —
35. Ах ты хрен, мой хрен / Садовый полевой — 29, л. 32–33об —
36. Кроватушка, кроватушка (вариант № 6) — 30, л. 33об см. [№ 8] —
37. Вокруг столба ли хожу (то же, т. е. святочная, зачеркнуто) — 31, л. 34–34об —

Смена почерка,  
тексты №№ 38–64 не опубликованы

## Рукопись

Ед. хр. 59(1). № , л.

38. Ах ты, Дунюшка / Ты Ивановна (то же, т. е. святочная, зачеркнуто) 32, л. 35
39. Ходил Ваня по лугу, по лугу (то же, т. е. святочная) 33, л. 35
40. У ворот, воротичек / У ворот широких 34, л. 35об–36
41. Где мы с миленьким / Не гуливали? (то же, т. е. святочная, удалено) 35, л. 36
42. Как со вечера / Комары звенели («святочная» удалено) 36, л. 36об
43. Я посею лебеду на берегу (то же, т. е. святочная, зачеркнуто) 37, л. 36об–37
44. На улице ёлица / Во горнице девица (то же, т. е. святочная, удалено) 38, л. 37–37об
45. Из овину дым валил (то же, т. е. святочная, удалено) 39, л. 37об
46. Как пошёл наш король (то же, т. е. святочная, удалено) 40, л. 37об–38
47. Где кому быть (то же, т. е. святочная, удалено) 41, л. 38
48. Течет речка по песочку (то же, т. е. святочная, удалено) 42, л. 38–38об
49. Сковородочка в печи / Сковородник на печи 43, л. 38об
50. Семенушко, воротися / Михайлович, оглянися 44, л. 38об
51. Погодушка задувала / Погодушка немалая 45, л. 38об–39
52. Заинько беленькой / Горностаинько хорошенькой! 46, л. 39–39об
53. Вился, вился воробей у сеней 47, л. 39об
54. Кому вечер, кому вечер, / Кому вечеринка 48, л. 39об
55. Девица, душа, / Черноброва, хороша 49, л. 40
56. Полюби-ко, полюби, / Красна девица меня 50, л. 40–40об
57. Был я, мамонька, / Во иной земле 51, л. 40об–41
58. — Дома ли, кум воробей? — Дома 52, л. 41–41об
59. Рыбочка, окунёчик / Маленький чебачочик 53, л. 41об
60. Где мы с миленьким не хаживали номер зачеркнут, л. 41об
61. У стара мужа хворала жена 54, л. 42
62. Как по травки, по муравки 55, л. 42об
63. Как по улице-то молодец гулял 56, л. 42об–43
64. Ах ты, зимушка, зима / Закутила, замела (2) 57, л. 43–44

Листы 44об–46об без записей

### Приложение 3

#### Содержание тетради «Песни круговые»

с указанием опубликованных текстов в статьях 1839 и 1848 годов

	1839	Рукопись	1848
	№	Ед. хр. 59(3). №, л.	№, с.
1. Как по сениям, было, сенечкам	—	1, л.12	[27], с. 89
2. Ах, вы, белыя, белилички мои	1	2, л. 12об–13	[28], с. 89–90
3. На горе, горе, петухи поют	2	3, л. 13–13об	[29], с. 90
4. Как у нас было во садичке	3	4, л. 13об–14	[30], с. 90–91
5. На горе, горе высокой	4	5, л. 14об	[31], с. 91–92
6. Ах, ты сад ли мой, садочик <sup>91</sup>	5	14, л. 21об–22об	—
7. Через реченьку жестяночка лежала	6	6, л. 14об–15	[32], с. 92
8. Из бору, бору / Из зеленова	7	7, л.15об–17	[33], с. 92–94
9. Во саду ли, в огороде/ Девица гуляла	8	8, л.17–17об	[34], с. 94–95
10. На горе-то сырой дуб / Под горой берёза	9	9, л.17об–18	[35], с. 95
11. Ай, во поле, ай, во поле / Ай, во поле калина	10	10, л. 18–18об	[36], с. 95–96
12. Не ходи, бел-кудреватый / Мимо моей хаты	—	11, л. 19	[37], с. 96
13. Подле тихого Дуная / Одна паньюшка гуляла	—	12, л. 19об–20	[38], с. 96–97
14. Ах, полянка, ты, полянка / Развесёлая гулянка	—	13, л. 20–20об	—
15. Ах ты, голубь мой / Голубь сизенький <sup>92</sup>	—	15, л.21об–22об	—
16. Молодцу красна девица / Вьсьма поглянулась	—	16, л. 23–23об	—
17. Я, младёшенька, по бережку хожу	—	17, л. 23об–24	[39], с. 97
18. <b>Невеличка птичка ласточка</b>	—	<b>18</b> , вклейка, л. 24а	—
19. Ты пчела ли моя пчёлонька	—	19, л. 24–24об	[40], с. 97–98
20. При долинушке калинушка стоит	—	20, л. 25	[41], с. 98–99
21. Полоса моя, полосанька	—	21, л. 25–25об	[42], с. 99
22. Соловей мой, соловеюшка	—	22, л.26–26об	[43], с. 99–100
23. Лучина, лучина берёзовая	—	23, л. 26об–27	[44], с. 100

Тексты №№ 24–41

	Рукопись
	Ед. хр. 59(3). №, л.
24. Уж как кто кого полубит / Тот живет поближе	24, л. 27–27об
25. Ходит Стеша по двору / Тряхни, Стеша, бедрою	25, л. 27об–28
26. Вечор девки (2) / Вечор девки привечерничали (2) <sup>93</sup> [пляс.]	26, л. 28–28об
27. Во кузнице (2) / Во кузнице молодые кузнецы; (2) [пляс.]	без номера <sup>94</sup> , л. 28об–29
28. На сегодняшний денек / Выпал беленький снежок	27, л. 29–30
29. Молодые-то ребята / Разохочие гулять	без номера <sup>95</sup> , л. 29–30

<sup>91</sup> Опубликовано: [Красноштанов 1997, № 258].

<sup>92</sup> Опубликовано: [Красноштанов 1997, № 233].

<sup>93</sup> Опубликовано: [Болонев, Мельников 1985, № 245].

<sup>94</sup> Опубликовано: [Болонев, Мельников 1985, № 246].

<sup>95</sup> Опубликовано: [Болонев, Мельников 1985, № 90].

30. Я, младёшенька, по бережку похаживала <sup>96</sup> Ох, ох, ох! Да охти мне!	28, л. 30–31
31. Из загорья, из загорья / Вылетала пташечка <sup>97</sup>	29, л. 31–31об
32. Из под камешка / Пышет пламечко	30, л. 31об–32
33. Мимо саду зеленева / Мимо мосту калинова	31, л. 32–32об
34. Уж как молода / Спогулливая была <sup>98</sup>	32, л. 33–34
35. Не могу я, маменька / Не могу, сударыня	33, л. 34–34об
36. Я люта была / По горам ходить <sup>99</sup>	34, л. 34об–36об

## Смена почерка

37. Сударушка ты моя / Не бодрися для меня <sup>100</sup> (ил. 1)	35, л. 36об–37
38. По улице по новой, да по новой (плясовая) <sup>101</sup>	36, л. 37–37об
39. Уж я век такая не бывала	37, л. 37об–38
40. Хорошо тому на свете жить	38, л. 38
41. Как ходил гулял Ванюшка / Вдоль по улице	39, л. 38об–39

## Приложение 4

Содержание тетради «Песни девичьи, женские и юнацкие»  
с указанием опубликованных текстовПесни проголосные<sup>102</sup>. Девичьи и женские

	Рукопись Ед. хр. 59(4). №, л.	1848 №, с.
1. Я на шуточку другу милому говорила	1, л. 2–2об	[1], 100–101
2. Ах, ты, горе мое, горе великое	2, л. 2об–3	[3], с. 102
3. Как во садичке млада гуляла	3, л. 3–3об	[4], с. 102–103
4. Ты гуляй, гуляй, душа милый друг	4, л. 3об–4	[5], с. 103
5. По синю морю корабль плывет	5, л. 4–4об	[6], с. 103–104
6. Туманы, вы, туманички	6, л. 4об–5	[7], с. 104–105
7. Как прошли то развесёлые часы	7, л. 5об–6	[8], с. 105
8. Девка, красотка молодая!	8, л. 6	[14], с. 108–109

<sup>96</sup> Опубликовано: [Красноштанов 1997, № 225].<sup>97</sup> Опубликовано: [Красноштанов 1997, № 147].<sup>98</sup> Опубликовано: [Красноштанов 1997, № 276].<sup>99</sup> «В другом варианте этой песни после стиха „Мой-от миленький“ непосредственно следуют стихи: „Разнемогается, животом, сердцом он скудается“ и т. д. до стихов: „Что втора слеза воротилася“, оканчивается же так: „Не нажить-то мне / Друга милова; / Друга милова / Лучше прежнего“» [РО ИРЛИ. Ед. хр. 59(3). Л. 36об]. См. *ил. 1*.<sup>100</sup> Опубликовано: [Красноштанов 1997, № 350].<sup>101</sup> РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(4). Л. 51.<sup>102</sup> «Песнями проголосными называются те, которые не принадлежат к свадебным и круговым, и поются вообще медленно» [Гуляев 1848, 100].

9. Вложил мысли, вложил душу	9, л. 7	[17], с. 110–111
10. Со широкова, со нового двора	10, л. 7об	[18], с. 111
11. Ветерок куда повеет, / Туда миленький поедет	11, л. 7об–8	[19], с. 111–112
12. Ах вы ночи, вы ночи темные	12, л. 8–8об	—
13. Ты полынь ли моя, полынь горькая!	13, л. 8об–9	—
14. Ах ты горе мое, горе великое!	14, л. 9–9об	—
15. Во столовой-то новой горнице	15, л. 9об–10	—
16. Светел месяц, светел новой молодой	16, л. 10б	—
17. Горе, ты горе, горе великое (вариант к № 2)	17, л. 11	—
18. Весёлое было время, / Когда миленький любил	18, л. 11об–12	—
19. Я пойду ли молоденька	19, л. 12–12об	—
20. Молодка, молодка молоденькая [плясовая]	20, л. 12об–13	—
21. Жаль-то мне мила дружка	21, л. 13об	—
22. Не погодушка-ветер дует	22, л. 14	—
23. Уж как нынешние люди / Они смолоду лукавы <sup>103</sup>	23, л. 14–14об	—
24. Не во времечко снежки выпали	24, л. 15	—
25. Пошла девушка во зеленый лес	25, л. 15–15об	—
26. Болят мои ноженьки от дороги	26, л. 15об–16	—
27. Отлетает сокол ясный, / Отлетает высоко	27, л. 16об–17об	—
28. Сосенка во сыром бору росла	28, л. 17об	—
29. Уж я думала, подумала	29, л. 18–18об	—
30. Ах ты, лето, ты лето тёплое	30, л. 18об–19	—
31. Ты, кровать ли моя, кроваточка	31, л. 19	—
32. Во столовой новой горнице	32, л. 19об	—
33. Молодка, молодка молоденькая [плясовая]	33, л. 19об–20	—
34. Вниз по батюшку, по Дунай-реке	34, л. 20об–21	—
35. Ишшо как мне, девушке, не плакать	35, л. 21–21об	—
36. Ах, ты, гулинька, / Мой голубчик!	36, л. 21об–22об	—
37. Есть у девицы / Печаль-горё	37, л. 22об–23	—
38. Как далее-то было, далече	38, л. 23–23об	[13], с. 107–108
39. Жаль-то мне мила дружка	39, л. 24	—
40. Комары, вы комары	40, л. 24–24об	—
41. Никак невозможно / Без печали девке быть <sup>104</sup>	41, л. 24об–25	—
42. Ездил, гулял молодец	42, л. 25–25об	—
43. Во поле, во поле / Во широком раздолье	43, л. 26–26об	—
44. Под окошком, под косяцетым	44, л. 27–27об	—
45. Сохнет, вянет в поле травка	45, л. 28–28об	—
46. Со родимой нашей со сторонки	46, л. 28об–29	—
47. Как из улицы идет молодец	47, л. 29–29об	—

<sup>103</sup> Опубликовано в «Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока» [Красноштанов 1997, № 228].

<sup>104</sup> «Мелодия этой песни положена на музыку Стаховичем; но слова представляют разноречие (Собр. Рус. Нар. Песен; Тетрадь 2)» [Ед. хр. 59(4). Л. 25].

Песни юнацкие<sup>105</sup>

	<b>Рукопись</b> <b>Ед. хр. 59(4). №, л.</b>	<b>1848</b> <b>№, с.</b>
48. Уж как во саду было во садичке	1, л. 30	—
49. Вы, друзья ли мои, / Друзья-приятели	2, л. 30об	—
50. Что не ржавчина во болотичке зарождалась	3, л. 31об–32об	—
51. Дорогой ты мой камешок возлюбленный	4, л. 33	—
52. Заходил я, добрый молодец, загулялся	5, л. 33об–34	—
53. Не от плашечка, не от огничка	6, л. 34об–35об	—
54. У родимого у батюшки	7, л. 35об–36об	—
55. Сказали про молодца / Будто без вести пропал	8, л. 36об–37об	—
56. По московской да по дорожке	9, л. 37об–38об	—
57. Из-за лесу, лесу темного	10, л. 39	[2], с. 101–102
58. Как ходил гулял добрый молодец	11, л. 39–40	[9], с. 105–106
59. Ах ты, дума ль, моя думушка	12, л. 40–40об	[10], с. 106
60. Как не белая березонька	без номера, л. 40об	[11], с. 107
61. Уж ты молодость моя, молодость <sup>106</sup>	13, л. 41–41об	—
62. Ты заря ли, моя зоренька	14, л. 42	[12], с. 107
	Л. 42об без записей	
63. Я с того горя со кручинушки	без номера, л. 43	—
64. Погуляй-ко, добрый молодец	15, л. 43–43б	[16], 109–110
65. Матушка ты, зелена ёлинка!	16, л. 44–44об	—
66. Ах ты, матушка моя, ёлинка ( <i>вариант той же песни</i> )	17, л. 45	—
	Л. 45об без записей	
67. Не два голубя ворковали	18, л. 44об, 46	—
68. Горе нам, ребятушки, гореванье	19, л. 46	—
69. Шёл детинушка дороженькой	20, л. 46об	—
70. Я вечер-то, ночь, добрый молодец	21, л. 47–47об	—
71. Я вечер-то, ночь, молодец	22, л. 47об–48	—
72. Три лебедушки летели	23, л. 48–48об	—
73. Что не пыль в поле запылилася	24, л. 48об–49	—
74. Из-под камушка, из-под белого	25, л. 49–49об	—
	Л. 50, 50об без записей	

<sup>105</sup> «Мы употребили это слово как более определяющее значение песен, в которых молодой человек — юноша высказывает радость, когда девушка // чувствует любовь к нему; горе — когда она остается равнодушной; жалобу женатого на нелюбимой злой женщине» [Ед. хр. 59(4). Л. 30, 30об].

<sup>106</sup> «По другому варианту начало этой песни до 10 ст. такое: „Молодость, моя молодость / Ах буйная ты разгульная“ (вклеен лист) [Ед. хр. 59(4). Л. 41].

Песни плясовые<sup>107</sup>

	<b>Рукопись</b>	<b>1848</b>
	<b>Ед. хр. 59(4). №, л.</b>	<b>№, с.</b>
75. Я по травоньке ходила	1, л. 51–51об	—
76. Я по полю ходила, ходила	2, л. 51об–52	—
77. Не свивайся, не свивайся / Трава с повилкой	3, л. 52–52об	—
78. Я по ельничкам-то рыжечки брала	4, л. 52об–53	—
79. Как сказали про мою жену: неряха!	5, л. 53	[15], с. 109
80. Ах ты, зимушка, зима / Зима ёзливая (Ах ты, Грунюшка, Груняша) <sup>108</sup>	6, л. 53–54	—
81. Ах ты, девица, красавица моя	7, л. 54–54об	—
82. Перед молодцем девонюшка стоит	8, л. 54об	—
83. Ах, ты мальчик, кудрявчик мой	9, л. 55	—
84. Красна девица ходила во саду <sup>109</sup>	10, л. 55–55об	—
	Л. 56, 56об без записей	

## Причитания женщин

*не опубликованы*

	<b>Рукопись</b>	
	<b>Ед. хр. 59(4)</b>	
85. Со восточныя стороны / Потяните ветры буйные ( <i>причитание вдовы на могиле мужа</i> )	л. 57–57об	
86. Родимый ты мой багюшко ( <i>причитание дочери на могиле отца</i> )	л. 57об–58	
87. Реченька, реченька быстрая! ( <i>причитание</i> ) невесты на могиле отца или матери. Девушки-подруги поют	л. 58–58об л. 58об–59	
88. Со восточныя сторонушки ( <i>невеста, припав к могиле, причитает</i> )	Л. 59об, 60 и 60об без записей	

## Стихи духовные

*не опубликованы*

	<b>Рукопись</b>	
	<b>Ед. хр. 59(4)</b>	
89. Ишшо кто на земле родился? ( <i>о Христовом рождении</i> )	л. 61	
90. Уж как вышла душа из бела тела ( <i>о грешной душе</i> )	л. 61–61об	
91. Книжники были Фарисеи ( <i>о страдании Христовом</i> )	л. 62–63 л. 63 без записей	

<sup>107</sup> «Плясовыми песнями называются те, собственно, под напев которых пляшут на вечерках, супрятках, капустках, помочах. Такт плясовых песен скорый, подобно напеву „Камаринской“, иногда пляшут и под напев обрядовых и круговых песен; (Allegretto), напр. „По улице мостовой“, „Я качу, качу по блюдечку“» [Ед. хр. 59(4). Л. 51].

<sup>108</sup> Опубликовано: [Красноштанов 1997, № 328].

<sup>109</sup> Опубликовано: [Болонев, Мельников 1985, № 33].

92. Анделы вы Архенделы	л. 64–64об
93. На дворе день вечеряется (о расставании души с телом)	л. 64об–65
94. Расплатится душинька перед Господом	л. 65
95. Сколько нам не жить, а умереть будет	л. 65об
96. На той было на страшной неделе	л. 65об–66об
97. Около раю, около светлова	л. 66об–67
	л. 67об без записей
98. Братия, вы братия! / Отложите гордость	л. 68
99. Святые рабы и рабицы, благочестивые христиане!	л. 68об
100. Первая пятница Великого поста (О почитании двенадцати пятниц)	л. 69–70
101. Как сшли два брата (о Лазаре)	л. 70об–71об
	л. 72, 72об без записей
102. Кого призову я ко рыданию! (об Иосифе Прекрасном)	л. 73–75об
103. Не добрo быть тому Кто много пьет вина и табаку <sup>110</sup>	л. 76–76об
	Рацейки
	Рукопись Ед. хр. 59(4)
104. Маленький хлопчик / Вскочил на столик	л. 77–77об
	л. 78–81об без записей

## Аббревиатуры

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук

НЦНМ — Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

## Дискография

2 Audio CD, 2013. — 2 Audio CD. Живая традиция: Песенные традиции староверов-«поляков» и казаков Третьяковского района [Алтайского края] / автор проекта В. Бодрова (аудиозапись, составление и аннотация). Барнаул, [2013]. Диск 1: Песенный фольклор с. Первокаменка ([потомки старообрядцев-«поляков»], №№ 1–23). Диск 2: Песенный фольклор с. Первокаменка (№№ 1–11) и с. Плоское (№№ 12–23). + брошюра 2 с. + инлей 2 с.

<sup>110</sup> «Записано со слов старообрядца в Салаирском руднике» [Ед. хр. 59(4). Л. 76].

LMCD 005, 2019 — LMCD 005 «Пролегла-то Сибирь-дороженька»: песни казаков Бийской казачьей линии: Слюдянка, Антоньевка, Маральи Рожки, Тулата, Чарышское, Тигирек, Верх-Алейское (№№ 1–35, общее время звучания: 1:16:54) / Аудиозаписи: В. В. Асанова (1987 г.), В. И. Бодровой (1987 и 1989 гг.), А. В. Головина (1990-е гг.), Н. Д. Карпова (1980-е гг.), Л. П. Маховой (2012 г.), Г. И. Сальникова и И. К. Свиридовой (1967 г.), М. Н. Сигарёвой (1990-е гг.), В. М. Шурова (1976 и 1977 гг.). / составление и аннотация Людмилы Маховой. Москва: Научно-издательский центр «Луч» и проект «Казачий дозор – 2», 2019 г. + брошюра 4 с., + инлей 2 с.

## Рукописные источники

РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1:

Ед. хр. 59(1). *Гуляев С. И.* Песни обрядные. 46 л.

Ед. хр. 59(2). *Гуляев С. И.* Свадебные обряды. 81 л.

Ед. хр. 59(3). *Гуляев С. И.* Песни круговые. 39 л.

Ед. хр. 59(4). *Гуляев С. И.* Песни девичьи, женские и юнацкие<sup>111</sup>. 81 л.

Ед. хр. 59(5). *Гуляев С. И.* Знахарство. 101 л.

## Литература

Болонев, Мельников 1985 — Хороводные и игровые песни Сибири / сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1985. 248 с.

Гуляев 1839 — *Гуляев С. И.* О сибирских круговых песнях // Отечественные записки. 1839. Т. 3. № 5. Отд. VIII. Смесь. С. 53–72.

Гуляев 1848 — *Гуляев С.* Этнографические очерки Южной Сибири // Библиотека для чтения: журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 90. [Разд.] III. Науки и искусства]. Санкт-Петербург: в типографии Карла Крайя, 1848. С. 1–142.

Гуляев 2020 — *Гуляев С. И.* Об Иване Васильевиче Матчинском // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 102–116. DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.006.

Гуляев, Азадовский 1939 — Былины и исторические песни из Южной Сибири: записи С. И. Гуляева / ред., вступ. ст. и коммент. М. К. Азадовского. Новосибирск: Новосибирское обл. гос. изд-во, 1939. 189 с.

Гуляев, Троицкий 1988 — Былины и песни Алтая: Из собрания С. И. Гуляева / сост. Ю. Л. Троицкий. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1988. 392 с.

<sup>111</sup> Листы 42об, 45об, 50, 50об, 56, 56об, 59об–60об, 67об, 72, 72об, 78–81об без записей. Всего в рукописи 104 текста, в статье 1848 года опубликованы только 19 из них (см. Приложение 4). Три текста включены составителями в сборники XX века: № 23 из раздела «песни проговорные» — «Уж как нынешние люди / Они смолоду лукавы» [Красноштанов 1997, № 228], и два текста из раздела «Песни плясовые»: № 6 «Ах ты, зимушка, зима / Зима ёзливая» [Красноштанов 1997, № 328] и № 10 «Красна девица ходила во саду» [Болонев, Мельников 1985, № 33].



- Иванова 2016 — *Иванова Т. Г.* Гуляев (псевд.: С. Алейский) Степан Иванович // Русские фольклористы: биобиблиографический словарь. XVIII–XIX вв.: в 5 т. / [под ред. Т. Г. Ивановой]. Т. 1: А–Г. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2016. С. 926–932.
- Красноштанов 1997 — Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока — Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока / вступ. ст., подгот. текстов, комментарии и указатели С. И. Красноштанова при участии В. С. Левашова. Музыкаведческая статья В. М. Щурова. Редакторы муз. раздела Э. Е. Алексеев, Н. В. Леонова. Новосибирск: Наука. Сибирское предприятие РАН, 1997. 523 с. — (Памятники фольклора Сибири и Дальнего Востока; Т. 14).
- Махова 2018 — *Махова Л. П.* Музыкальный фольклор Алтая: коллекции аудиозаписей Научного центра (лаборатории) народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского // Музыкальная культура Сибири: источники, традиционные и академические формы творчества: сборник статей Всероссийской научной конференции (25–26 октября 2018 года) / ред.-сост. Н. В. Леонова. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2018. С. 89–115.
- Махова 2019 — *Махова Л. П.* Сибирские круговые песни из собрания С. И. Гуляева в аудиозаписях Московской консерватории // IV Всероссийский конгресс фольклористов: сборник научных статей: в 3 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история изучения, современные исследования, проблемы актуализации / ред.-сост.: Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. Москва: Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова, 2019. С. 186–206.
- Махова 2020 — *Махова Л. П.* «Я люта была по горам ходить»: круговой хоровод старобрядцев-«поляков» из собрания С. И. Гуляева // Традиционная культура. 2020. Т. 21. № 1. С. 11–35. DOI: 10.26158/TK.2020.21.1.001.
- Троицкий 1988 — *Троицкий Ю. Л.* Подвижник сибирской науки // Былины и песни Алтая: Из собрания С. И. Гуляева / сост. Ю. Л. Троицкий. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1988. С. 5–30.

## Сведения об авторе

*Махова, Людмила Петровна*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9105-958X>

SPIN-код: 7965-9274

e-mail: [maxoba@mail.ru](mailto:maxoba@mail.ru)

Научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского  
125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Помощник проректора по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова  
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

## Songs and Rituals of the Altai Mounting District from the Stepan Gulyaev's Collection

*Makhova, Lyudmila P.*

Moscow State Tchaikovsky Conservatory  
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory  
2 liter A, Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

**Abstract.** The Manuscript Department of the Russian Literature Institute (St. Petersburg) keeps a Stepan Gulyaev's manuscript, consisting of five notebooks: *Ritual Songs*, *Wedding Ritual*, *Round Songs*, *Girls'*, *Women's and Men's Songs*, *Sorcery*. Together they form the earliest collection of the folk poetry of Altai mountain district.

Some of these texts, along with the description of the wedding ceremony, were recorded by Gulyaev in Altai back in the 1820s. Partly the material was published in 1848, in Gulyaev's article *Ethnographic Essays of South Siberia*. After that, until 1881, he was making additions to the manuscript: the new lyrics, healers' spells, and other. Gulyaev enclosed inside the *Round Songs* notebook the draft of his article about the recital of Ivan V. Matchinsky, a singer and a graduate of the St. Petersburg Conservatoire. The recital was held in Barnaul in 1875. Gulyaev glued the title-page of the *Round Songs* notebook to the article and then reported in the letter to Modest I. Pisarev that he had completed his work on the folk poetry collection. Gulyaev added the *Wedding Rituals* notebook with the description of the bride theft that happened in 1881 in Barnaul. At the same time he wrote a letter to Sergey Shubinskiy with a question about a possibility to publish his collection in the *Historical Herald* journal.

Besides the spells, the four song notebooks contain 291 lyrics of round songs (98), wedding songs (84), lyrical songs (72), dance songs (16), spiritual poems (15), and other. The contents of these notebooks are attached to the article with the references to the published lyrics.

Some of the songs from Gulyaev's collection were recorded with melodies in 1966–2016 during the expeditions to the southern regions of Altai.

**Keywords:** *Stepan I. Gulyaev, folk poetry collection of the Altai mountain district*

**Submitted on:** 16.10.2019

**Published on:** 15.04.2020

**For citation:** Makhova, Lyudmila P. "Songs and Rituals of the Altai Mounting District from the Stepan Gulyaev's Collection." In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 70–100 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.005.

## Works cited

- Bolonev, Firs F.; Mel'nikov, Mikhail N. (1985). *Khorovodnye i igrovye pesni Sibiri* [Round and game songs of Siberia], compiled by F. F. Bolonev, M. N. Mel'nikov. Novosibirsk: Nauka, Siberian Branch, 248 p. (in Russian).
- Gulyaev, Stepan I. (1839). "O sibirskikh krugovykh pesnyakh" ["About Siberian round songs"]. In *Otechestvennye zapiski*, vol. 3, No 5 (1839). VIII. Smes', pp. 53–72 (in Russian).
- Gulyaev, Stepan I. (1848) "Etnograficheskie ocherki Yuzhnoy Sibiri" ["Ethnographic essays of southern Siberia"]. In *Biblioteka dlya chteniya, zhurnal slovesnosti, nauk, khudozhestva, promyshlennosti, novostey i mod* [Library for reading: Journal of literature, sciences, arts and industry], vol. 90 (1848). St. Petersburg: v tipografii Karla Krayya, pp. 1–142 (in Russian).
- Gulyaev, Stepan I. (2020). "Ob Ivane Vasil'eviche Matchinskom" ["On Ivan Vasilievitch Matchinsky"]. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 102–116 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.006.
- Gulyaev, Stepan I.; Azadovsky Mark K. (1939). *Byliny i istoricheskie pesni iz Yuzhnoy Sibiri: zapisi S. I. Gulyaeva* [Epics and historical songs from southern Siberia], edited by M. K. Azadovsky. Novosibirsk: Novosibirsk regional state publishing house, 189 p. (in Russian).
- Gulyaev, Stepan I.; Troitskiy, Yuriy L. (1988). *Byliny i pesni Altaya: Iz sobraniya S. I. Gulyaeva* [Epics and songs of Altay: from S. I. Gulyaev's collection], edited by Yu. L. Troitskiy. Barnaul: Altayskoe knizhnoe izdatel'stvo, 392 p. (in Russian).
- Ivanova, Tat'yana G. (2016). "Gulyaev Stepan Ivanovich." In *Russkie fol'kloristy: Biobibliograficheskiy slovar'. XVIII–XIX vv.* [Russian folklorists: Bio-bibliographic dictionary. 18th–19th centuries]: in 5 vols. Vol. 1. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, pp. 926–932 (in Russian).
- Krasnoshtanov, Sergey I. (1997). *Russkie liricheskie pesni Sibiri i Dal'nego Vostoka* [The Russian lyric songs of Siberia and the far East], edited by S. I. Krasnoshtanov. Novosibirsk: Nauka, Sibirskoe predpriyatie Rossiyskoy akademii nauk, 523 p. (in Russian) (Pamyatniki fol'klora Sibiri i Dal'nego Vostoka; Vol. 14).
- Makhova, Liudmila P. (2018). "Muzykal'nyy fol'klor Altaya: kollektzii audiozapisey Nauchno-gotsentra (Laboratorii) narodnoy muzyki imeni K. V. Kvitki Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P. I. Tchaikovskogo." ["Altay Musical Folklore: The Phonogram Collection of the Kliment Kvitka Folk Music Research Centre (Laboratory) of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory"] In *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: istochniki, traditsionnye i akademicheskie formy tvorchestva* [The Musical Culture of Siberia: Sources, Traditional and Academic Forms of Creativity], ed. by N. V. Leonova. Novosibirsk: Novosib. gos. konservatoriya im. M. I. Glinki, 2018, pp. 89–115 (in Russian).
- Makhova, Liudmila P. (2019). "Sibirskie krugovye pesni iz sobraniya S. I. Gulyaeva v audiozapisyakh Moskovskoy konservatorii" ["Siberian round songs from the S. I. Gulyaev's collection in Moscow Conservatory's audio recordings"]. In *IV Vserossiyskiy kongress fol'kloristov: sbornik nauchnykh statey* [6th Russian Congress of ethnomusicologists: collection of research papers]: in 3 vols. Vol. 1: Narodnaya muzykal'naya kul'tura: istoriya izucheniya, sovremennyye issledovaniya, problemy aktualizatsii [Folk music culture: history of research, recent studies, actualization problems]. Moscow: Gosudarstvennyy Rossiyskiy Dom narodnogo tvorchestva imeni V. D. Polenova, pp. 186–206 (in Russian).
- Makhova, Liudmila P. (2020). "Ya liuta byla po goram khodit': krugovoy khorovod starobryadtsev—"polyakov" iz sobraniya S. I. Gulyaeva" ["I was Ferocious Walking on Mountains:

A Round Dance by the “Polish” Old Believers (from Stepan I. Gulyaev’s Collection)”. In *Traditional culture*, vol. 21, No. 1 (2020), pp. 11–35 (in Russian).

DOI: 10.26158/TK.2020.21.1.001.

Troitskiy, Yuriy L. (1988). “Podvizhnik sibirskoy nauki” [“Enthusiast of Siberian science”].

In *Byliny i pesni Altaya: Iz sobraniya S. I. Gulyaeva* [*Epics and songs of Altay: from S. I. Gulyaev’s collection*], edited by Yu. L. Troitskiy. Barnaul: Altayskoe knizhnoe izdatel’stvo, pp. 5–30 (in Russian).

## About the author

*Makhova, Lyudmila P.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9105-958X>

SPIN-код: 7965-9274

e-mail: maxoba@mail.ru

Research fellow, Kliment Kvitka Folk Music Research Center, Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

Assistant of Vice-rector for Research of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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

# *Документы*

УДК 784.21; 784.3; 784.4  
ББК 85.313(2); 85.314; 85.335.41  
DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.006

## Об Иване Васильевиче Матчинском

*Гуляев, Степан Иванович* (1806–1888) — русский историк, этнограф, фольклорист, естествоиспытатель и изобретатель; исследователь Алтая.

**Аннотация.** Черновик ранее не опубликованной статьи С. И. Гуляева хранится в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) в фонде Е. А. Ляцкого. Текст ее написан на отдельных листах и вложен в тетрадь «Песни круговые».

Статья не имеет авторского заглавия. Она посвящена гастрольной поездке по городам Сибири хора Д. А. Агренева-Славянского, а также концерту в Барнауле И. В. Матчинского, окончившего в 1875 году Санкт-Петербургскую консерваторию по классу сольного пения у К. Эверарди. Гуляев также описывает события, способствовавшие поступлению певца в консерваторию.

Основанием для оценки рукописи как черновика являются авторские исправления, а также расположение текста в виде узкой колонки на половине листа справа. Свободное место оставлено автором для возможности редактирования первоначального текста, внесения исправлений и дополнений.

В приложении к статье описана нумерация листов рукописи, так как авторская раскладка изменена. На основе архивных данных об окончании Матчинским Санкт-Петербургской консерватории в сопоставлении с фактами, изложенными в статье, публикатор проводит датировку рукописи Гуляева и относит ее к 1875 году.

**Ключевые слова:** *Степан Иванович Гуляев, Дмитрий Александрович Агренов-Славянский, певец (бас) Иван Васильевич Матчинский, Камилло Эверарди, Евгений Александрович Ляцкий, Санкт-Петербургская консерватория, Барнаул.*

**Дата поступления:** 16.10.2019

**Дата публикации:** 15.04.2020

**Для цитирования:** *Гуляев И. С. Об Иване Васильевиче Матчинском / подготовка к публикации и комментарии Л. Маховой // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 1. С. 102–116. DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.006.*

## Об Иване Васильевиче Матчинском

- л. 2      Город наш, находящийся вдалеке, почти за триста вёрст от главного сиб[ирско]го тракта<sup>1</sup>, редко посещается путешествующими по Сибири артистами. Минувшею зимою мы надеялись было, что Славянский<sup>2</sup>, гостивший со своим хором певцов в Омске, заглянет к нам на пути в Томск, но ожидания наши не оправдались: он проехал туда прямо через Колывань. Говорили, впрочем, что он хотел *приехать*<sup>3</sup> из Томска и дать два вечера, если за каждый может получить по пятисот рублей, о чем и спрашивал будто бы телеграм-  
л. 2об    мою одного // из наших горожан; но узнав [*из его ответа*]<sup>4</sup>, что сбор от спектаклей, даваемых иногда любителями в небольшом нашем театре, простирается только до двухсот руб., едва достаточных на проезд, — отложил свое намерение и отправился далее в *Вост[очную] Сиб[ирь]*<sup>5</sup>. Полагали однако ж, что если бы плата за места была увеличена, то сбор доставил бы желаемую сумму, на что смело можно было рассчитывать. Таким образом мы лишились редкого удовольствия послушать народные наши песни,  
л. 3      приводившие в восторг всех, кому // удавалось быть на музыкальных вечерах Славянского в Омске и друг[их] сибирских городах. Залы, где они давались, были всегда переполнены; недоставшие билетов толпились в коридорах и на лестницах. Родные наши *песни*<sup>6</sup>, исполняемые превосходно организованным хором [*певцов*]<sup>7</sup>,

<sup>1</sup> Сибирский (почтовый) тракт с 1730 года до начала XIX века проходил через города: Омск, Колывань, Томск, Ачинск, Красноярск, Иркутск и другие.

<sup>2</sup> Агрнев-Славянский Дмитрий Александрович (настоящая фамилия Агрнев, 1833–1908) — «рус[ский] хоровой дирижер, певец (тенор), собиратель народных песен. Род[ился] в дворянской семье, по мужской линии восходившей к тверским князьям Вагреневым. <...> В 1868 г. им был создан смешанный хор („Славянская капелла“), состоявший из 25 мужчин, женщин и детей (на отдельных концертах численность хора достигала 300 чел.). За 40 лет капеллой было дано ок. 10 тыс. концертов в России, на Балканах и в различных странах Центр. и Зап. Европы, Америки и Африки» [Зверева 2000, 267].

<sup>3</sup> Вместо: *посетить нас* — зачеркнуто.

<sup>4</sup> Слова в квадратных скобках зачеркнуты.

<sup>5</sup> Вместо: *в Красноярск и Иркутск* — зачеркнуто.

<sup>6</sup> Вместо: *напевы, мелодии* — оба слова зачеркнуты.

<sup>7</sup> Слово зачеркнуто.

производили глубокое незабываемое впечатление. На одном из вечеров, данных Славянским в Омске, две дамы до того *были тронуты*<sup>8</sup> задушевною мелодиею и содержанием одной песни<sup>9</sup>, что навзрыд заплакали. Напевы многих песен и теперь слышатся в домах и на улицах, подобно тому, как в Петерб[урге] любимые публикою арии из опер. Говорят, что из числа певцов Слав[янского] один бас *profundo* поступил в протодиняконы в Иркутске; а двое отличных теноров — в архиерейский хор.

Ныне, в глухую [*как говорится*]<sup>10</sup> пору, совершенно неожиданно<sup>11</sup> посетил нас в Барнауле бывший учитель духовного здешнего училища, // а теперь ученик профессора пения Императорской консерватории г. Эверарди, Ив[ан] Вас[ильевич] Мат[чинский]<sup>12</sup>, обладающий замечательнейшим басом. Он хоть и кончил уже курс<sup>13</sup>, однакож остался в консерватории еще на год<sup>14</sup>, для дальнейшего

<sup>8</sup> Вместо: *растроганы* — зачеркнуто.

<sup>9</sup> Д. А. Агренов-Славянский сотрудничал с режиссером А. Я. Алексеевым-Яковлевым, который ставил «живые картины» к концертной программе его хора.

<sup>10</sup> Слова в квадратных скобках зачеркнуты.

<sup>11</sup> Слово «неожиданно» зачеркнуто, затем правка отменена пунктирной линией под словом.

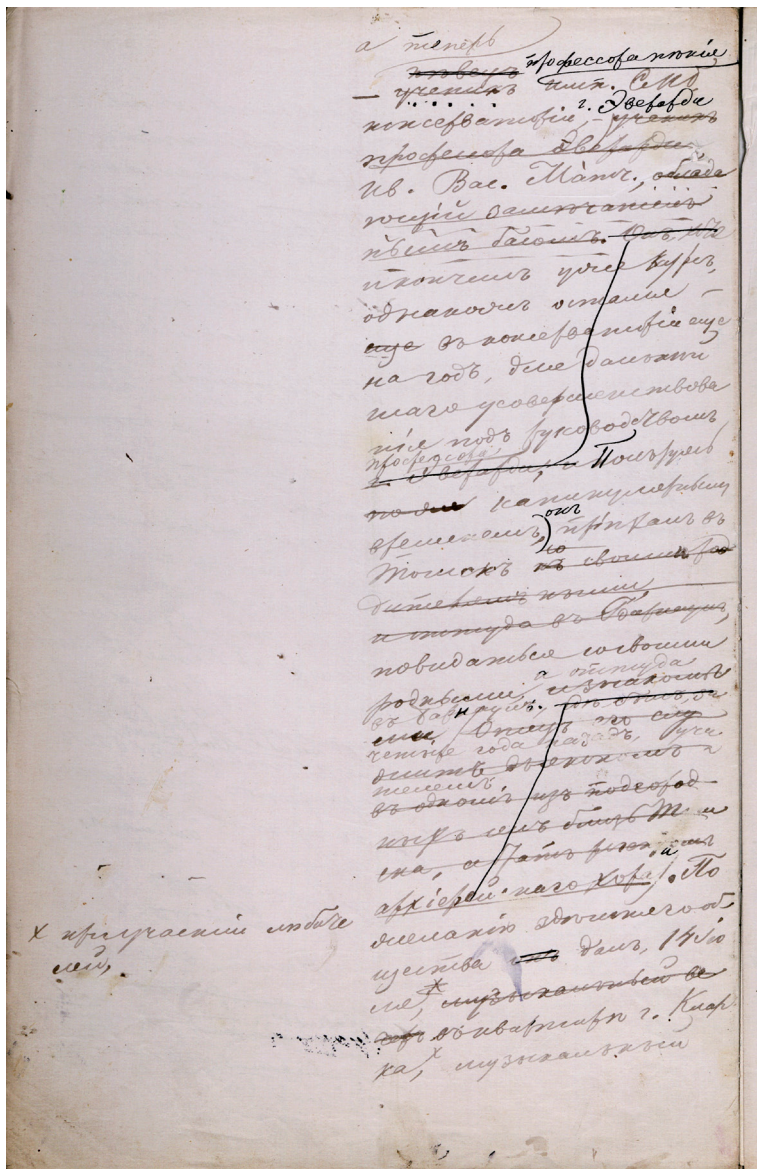
<sup>12</sup> Матчинский Иван Васильевич (1847 – не ранее 1906, точная дата смерти неизвестна) — артист оперы (бас), камерный певец, педагог и антрепренер. Заслуженный артист Императорских театров. Был солистом Мариинского театра (1876–1880) и московского Большого театра (1885–1901).

<sup>13</sup> В «Отчете Русского музыкального общества в Санкт-Петербурге и учрежденной при оном консерватории за 1871–72 год» фамилия Ивана Матчинского перечислена в классе пения К. Эверарди среди «сверхкомплектных учеников» [Отчет за 1871/72 год; № 197, 61, 66]. Игру на фортепиано певец осваивал в течение двух лет (1871–1873) в классе К. А. Альтани, программу класса элементарной теории и 1-го класса сольфеджио в 1871/1872 учебном году — под руководством А. И. Рубца, а в 1872–1874 годы — в классе Г. А. Маренича. См.: [Отчет за 1871/72 год; 71, 73, 76, 77], [Отчет за 1872/73 год; 78, 79, 85], [Отчет за 1873/74 год; 76].

А. М. Пружанский в качестве даты окончания Матчинским Санкт-Петербургской консерватории ошибочно указывает 1876 год [Пружанский 1991, 319]. Однако в Отчете за 1875/1876 учебный год фамилия певца в списках учеников отсутствует, т. к. он окончил Санкт-Петербургскую консерваторию и получил аттестат в 1875 году (10-й выпуск). См.: Протокол заседания Совета профессоров от 23.05.1875. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 11. Д. 72 (Протоколы заседаний Совета профессоров, 04.09.1873–1876). Л. 40–41.

<sup>14</sup> Личное дело Матчинского завершено весной 1876 года: [ЦГИА СПб. Ф. 361 (Петроградская консерватория Императорского Русского музыкального общества. Петроград. 1862–1918). Оп. 1 (Личные дела учеников). Д. 2603. Матчинский Иван (нач. 9.09.1871 – оконч. 25.05.1876)]. См.: Архивы Санкт-Петербурга / Архивный комитет Санкт-Петербурга, 2019. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgia/361/1/2603> (дата обращения: 16.10.2019)].





Ил. 1. С. И. Гуляев. Об Иване Васильевиче Матчинском. РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3). Л. 30б

Fig. 1. Stepan I. Gulyaev, On Ivan Vasilievitch Matchinsky. Manuscript Department of the Russian Literature Institute (Pushkin's House). Col. 163. Inv. 1. No. 59(3). Sheet 3v

- усовершенствования под руководством профессора. Пользуясь каникулярным временем, он приехал в Томск повидаться со своими родными [*и знакомыми*]<sup>15</sup>, а оттуда в Барнаул. [*Отец его служит дьяконом в одном из подгородных сел близ Томска, а брат — регентом архиерейского хора*]<sup>16</sup>. По желанию здешнего общества [*он*]<sup>17</sup> дал 14 июля<sup>18</sup> в квартире г. Кларка при участии любителей, л. 4 музыкальный // вечер, на котором исполнил арии: «О поле, поле»<sup>19</sup> Глинки, из «Руслана и Людмилы», из «Грозы» Кашпирева<sup>20</sup>, Элегию Даргомыжского «Я помню глубоко»<sup>21</sup>; песни: «Ты прости, прощай» и «Как здоров да молод»; с аккомпанементом скрипки «Сомнение»<sup>22</sup>, и с одним почитателем не входивший в программу романс «Пловцы»<sup>23</sup>. Большинству публики особенно понравились, как можно судить по аплодисментам и требованиям повторения, ария из «Грозы» и песни. К сожалению, в этих пьесах нельзя л. 4об было // нашему гостю вполне выказать объема и гибкости полного силы и свежести гармонического голоса, обратившего уже, как Вам известно, внимание петербургской публики, слышавшей певца на музыкальных вечерах в консерватории и в собраниях. Как бы то ни было, но вечер 14 июля доставил при совершенном недостатке здесь общественных развлечений особенное удовольствие.
- Небезынтересны обстоятельства, способствовавшие этому молодому человеку *выбраться на соответ-//ствующую дарования его*<sup>24</sup> дорогу. Уроженец Тамбовской губернии, сын дьяка, Ив[ан] Вас[ильевич] [*и старший брат его Фёдор, ныне регент хора архиерейских певчих*]<sup>25</sup>, приехал в Томск, с отцом, переведенным из Тамбова в здешнюю Епархию; поступил в семинарию, обучался

---

Дебют Матчинского состоялся на сцене Харьковской оперы в антрепризе Ф. Бергера, предположительно, в сезоне 1875/1876 годов [Пружанский 1991, 319].

<sup>15</sup> Слова в квадратных скобках зачеркнуты.

<sup>16</sup> Дополнение в скобках зачеркнуто.

<sup>17</sup> Слово зачеркнуто.

<sup>18</sup> 14 июля 1875 года.

<sup>19</sup> Ария Руслана из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки.

<sup>20</sup> Опера В. Н. Кашперова «Гроза» (на текст А. Н. Островского).

<sup>21</sup> Романс «Я помню глубоко» (элегия) А. С. Даргомыжского; слова Д. В. Давыдова (стихотворение не озаглавлено); посвящен О. Н. Шелашниковой.

<sup>22</sup> Романс М. И. Глинки «Сомнение» («Уймись, волнения страсти»), слова Н. В. Кукольника.

<sup>23</sup> Романс А. Е. Варламова «Пловцы» («По реке вниз по широкой»), слова А. В. Тимофеева; авторская версия для исполнения дуэтом.

<sup>24</sup> Вместо: *попасть на открывающуюся ему* — зачеркнуто.

<sup>25</sup> Слова в квадратных скобках зачеркнуты.

- наукам, состоял в хоре архиерейских певчих; по окончании курса был определен учителем в Барн[аульское] дух[овное] уездн[ое] училище, открытое в конце 1869 г. Познакомившись здесь с некоторыми *семействами*<sup>26</sup> [Ив. Вас., любивший музыку и пение]<sup>27</sup>, участвовал в домашних музыкальных вечерах, а иногда и в хоре певчих. Учительская колея, в которую он попал не по призванию, немного обещала ему в будущем, тогда как голос его мог открыть
- л. 5об широкое поприще, и потому знакомые // Ив. Вас., принимавшие в нем участие, убедили его отправиться в Петерб[ург] и поступить в [консерваторию], где мог бы усовершенствовать *талант свой*<sup>28</sup>, который нельзя приобрести ни наукой, ни деньгами; если нельзя достигнуть этого, то в певч[ие] в капеллу<sup>29</sup> или в протодьяконы. Ив. Вас., хотя и мечтал о Петербурге, подобно всем [молодым]<sup>30</sup> людям, но вовсе не о возможности выступить на сцену; тем более, что имел недостаточно средств для того, [чтобы] добраться до столицы и с другой определенной целью. Скромное содержание по учительской должности лишало возможности рискнуть на далёкое путешествие. Впрочем, он и не помышлял тогда об артистическом поприще, и быть может // оставался бы и до сих пор учителем, если б не был приневолен удалиться отсюда вместе с другими товарищами преподавателями по поводу неприятностей, возникших между ними и зрителем училища — иеромонахом А. Педагог этот, выписанный откуда-то издалека, вместо избранного духовенством из своей среды, разыскал в буквальном смысле этого слова, весь учительский персонал, состоявший из пяти преподавателей: двух священников и трех студентов. Это неприятное для молодых людей обстоятельство послужило
- л. 6об однако ж<sup>31</sup> // если не их счастью, то к пользе: двое из студентов оканчивают уже курс в университетах, один в СПб, а другой в Казанском. Ив. Вас., добравшись до Пет[ербурга], поступил было в Медико-хир[ургическую] Академию, но, захворав продолжительною болезнью, отправился на родину, в Тамбов, где поправив здоровье, возвратился в Пет[ербург] продолжать прерванное

<sup>26</sup> Вместо: *домами* — зачеркнуто.

<sup>27</sup> Слова в квадратных скобках зачеркнуты.

<sup>28</sup> Вместо: *полученный от Бога дар* — зачеркнуто.

<sup>29</sup> Императорская придворная певческая капелла.

<sup>30</sup> Слово зачеркнуто.

<sup>31</sup> Написано в рукописи в одно слово: «однакож».

учение; [*но счастливый случай изменил это намерение*]<sup>32</sup>. В ожидании начала курса, после каникул, он *ходил по приглашению*<sup>33</sup> со знакомыми ему певчими в одну домовую церковь петь на клиросе. Однажды, во время литургии, голос его, выдававшийся из хора, и самое исполнение своей партии, // \* обратили внимание одной особы, которая пожелала увидеть певца, и по представлении ей Ив. Вас., советовала поступить в консерваторию; узнав же, что он хотя и желал бы этого, но не имеет средств платить за учение, *поместила*<sup>34</sup> его в консерваторию своим стипендиатом<sup>35</sup>; открыв [*таким образом*]<sup>36</sup> не имеющему покровителей молодому человеку дорогу к музыкальному образованию. Вскоре после того одно из высокопоставленных лиц, услышавшее также во время л. 9 об литургии // Ив. Вас-ча, исполнявшего дуэт с другим басом в концерте Бортнянского «Возведох очи мои»<sup>37</sup>, велело пригласить его в хор своих певчих, дать квартиру и содержание. При обеспеченном таким образом положении, Ив. Вас-чу оставалось, не заботясь о завтрашнем дне, заняться единственно усовершенствованием своего таланта, под руководством г. Эверарди.

Расскажем еще [*один*]<sup>38</sup> случай, при котором Ив. Вас. выказал силу своего голоса // \*\* во время представления на Мариинском театре (в декабре 1871 г.) оперы, в которой участвовала любительница публики Г-жа Левицкая<sup>39</sup>, [*увлекавшая своим пением*]<sup>40</sup>. После одной пропетой ею арии, когда раздались восхищенные

<sup>32</sup> Слова в квадратных скобках зачеркнуты.

<sup>33</sup> Вместо: *был приглашен* — зачеркнуто.

\* Окончание листа боб, продолжение текста на листе 9. См.: Приложение.

<sup>34</sup> Вместо: *предложила определить, приняла на себя* — оба варианта зачеркнуты.

<sup>35</sup> На протяжении всего периода обучения (1871–1875) Матчинский числится в списках стипендиатов, обучающихся за счет Министерства Императорского двора — см.: [Отчет за 18<sup>71/72</sup> год, 81], [Отчет за 18<sup>72/73</sup> год, 88], [Отчет за 18<sup>73/74</sup> год, 88], [Отчет за 18<sup>74/75</sup> год, 83].

В 1873/1874 и 1874/1875 учебные годы он обучался как вольнослушатель — см.: [Отчет за 18<sup>73/74</sup> год, 62]; [Отчет за 18<sup>74/75</sup> год, 55].

<sup>36</sup> Слова в квадратных скобках зачеркнуты.

<sup>37</sup> Концерт Д. С. Бортнянского № 24 «Возведох очи мои в горы» (в основе — текст псалма 120).

<sup>38</sup> Слово зачеркнуто.

\*\* Окончание листа 9 об, продолжение текста на листе 7. См.: Приложение.

<sup>39</sup> Гирс-Левицкая (урожд. Левицкая; по мужу Гирс), Полина (наст. имя — Прасковья, Прасковья) Сергеевна (1847 – не ранее 1889) — оперная, концертная и камерная певица (сопрано), педагог. Профессор Санкт-Петербургской консерватории (1876). Артистка Мариинского театра (1870–1873, ?–1889). См.: [Алейников 2012].

<sup>40</sup> Слова в квадратных скобках зачеркнуты.

рукоплекскания, Ив. Вас., войдя в ложу, занятую знакомыми студентами, стал вызывать с ними артистку, могучий голос его обратил внимание не только публики, но и театральной полиции, которая за это сей час же распорядилась пригласить его в театральную контору. // Так как при объяснении с ним оказалось, что вызов артистки был сделан обыкновенным его голосом, *то предложили воздерживаться на будущее*<sup>41</sup> употреблять громкие выражения восторгов<sup>42</sup>; о чем и был, кажется, составлен акт.

По окончании курса в консерватории — Ив. Вас. намерен выступить на сцену; и приглашение этого молодого певца в русскую оперу было бы полезным приобретением. Прибавим к этому, что Ив. Вас., зная много неизвестных еще в музыкальной литературе народных песен, которым выучился от матери, думает положить // *напевы*<sup>43</sup> на музыку. От души желаем, чтобы он не откладывал свое намерение, дополнил существующие у нас собрания народных песен. Как русский, сроднившийся с напевами их от колыбели, он, конечно, выполнил бы эту задачу удовлетворительнее *немцев*<sup>44</sup>, искажающих чудесные мелодии, неподходящие иноземным правилам. Брат Ив. Вас. Фёдор, регент архиерейских певчих в Томске, обладает таким же как и он голосом; но к сожалению, семейные обстоятельства не позволяют [*пока*]<sup>45</sup> ему // поступить в консерваторию.

[1875 год]

Подготовка к публикации и комментарии  
Людмилы Маховой

## Приложение

Черновик статьи С. И. Гуляева об Иване Васильевиче Матчинском хранится в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) в фонде Е. А. Ляцкого. Текст написан на отдельных листах и вложен в тетрадь «Песни круговые» [РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3). Л. 2–9об].

<sup>41</sup> Слова, выделенные курсивом, зачеркнуты, затем правка отменена пунктирной линией (точками) под словом.

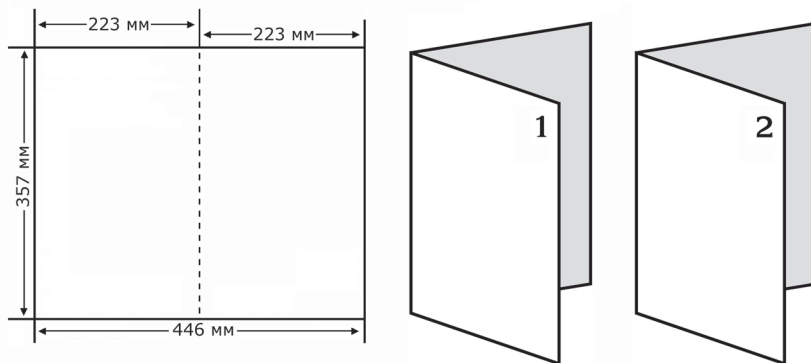
<sup>42</sup> Вместо: *восклици[ния]* — зачеркнуто.

<sup>43</sup> Вместо: *мелодии их* — зачеркнуто.

<sup>44</sup> Вместо: *иностранцев* — зачеркнуто.

<sup>45</sup> Слово зачеркнуто.

Работая над статьей, С. И. Гуляев брал большие листы бумаги и сгибал их пополам (ил. 2). Сложенные таким образом листы он пронумеровал чернилами от 1 до 4.

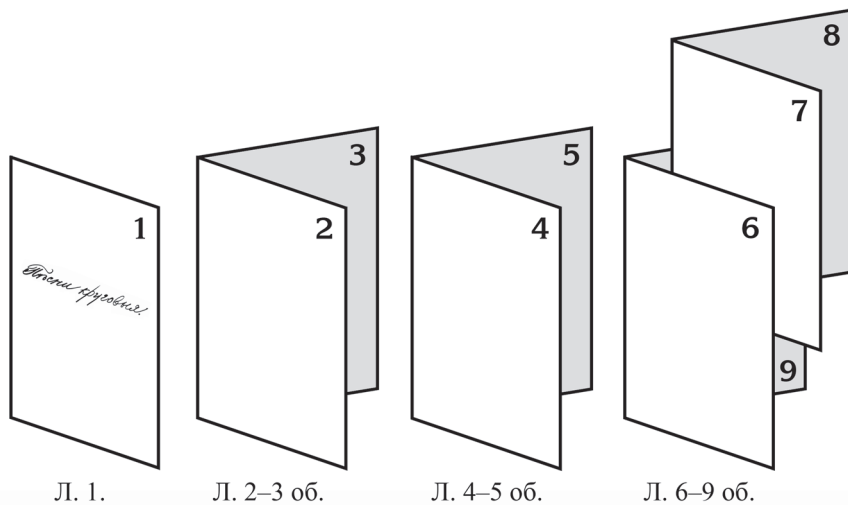


Ил. 2. Размер листов рукописи С. И. Гуляева «Песни круговые» и фальцовка вложенных листов. РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3)

Fig. 2. Sheet size of the Gulyaev's manuscript *Round dance songs* and the folding of the nested sheets (with the draft of the article on Ivan Matchinsky). Manuscript Department of the Russian Literature Institute (Pushkin's House). Col. 163. Inv. 1. No. 59(3)

В настоящее время рукопись пронумерована карандашом сотрудником Рукописного отдела. Первый и второй листы рукописи Гуляева лежат последовательно, что соответствует их начальному расположению, но им дана новая нумерация (Л. 2–3 и 4–5). Затем четвертый в авторской нумерации лист, согнутый пополам, ошибочно вложен внутрь третьего в виде тетради (ил. 3). Эти листы получили номера 6–9. Таким образом, после оборота листа 6 текст статьи следует читать на листах в такой последовательности: 9, 7, 8. На обороте листа 8 находится окончание статьи.

К черновику статьи о Матчинском предположительно самим Гуляевым приклеена половина большого листа бумаги, на котором написано название рукописи «Песни круговья.» (ил. 3, 4). Возможно, Гуляев принял черновик статьи о Матчинском за новый вариант предисловия к части своего собрания с текстами круговых (хороводных) песен и, приклеив титульный лист с заглавием тетради, вложил листы со статьей в шитую тетрадь.



Ил. 3. Раскладка листов черновика статьи С. И. Гуляева «Об Иване Васильевиче Матчинском». Заглавие рукописи «Песни круговые» написано на листе 1.  
РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. Ед. хр. 59(3). Л. 1–9об

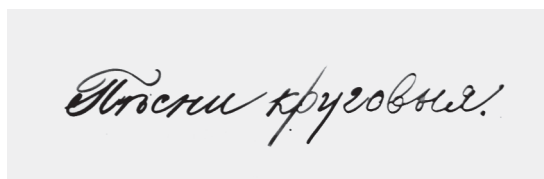
Л. 1: С. И. Гуляев. «Песни круговые» (титульный лист рукописи)

Л. 2–9об: С. И. Гуляев. «Об Иване Васильевиче Матчинском» (черновик статьи)

Fig. 3. The sheet numbering of Stepan I. Gulyaev's draft manuscript *On Ivan Vasilievitch Matchinsky*. The title *Round dance songs* is written down of the fol. 1r. Manuscript Department of the Russian Literature Institute (Pushkin's House). Col. 163. Inv. 1. No. 59(3). Sheet 1–9 v

Fol. 1r: Stepan I. Gulyaev, *Round dance songs* (the title of the manuscript)

Fol. 2r–9v: Stepan I. Gulyaev, *On Ivan Vasilievitch Matchinsky* (the draft of the article)



Ил. 4. С. И. Гуляев. «Песни круговые». Титульный лист рукописи (фрагмент)

Fig. 4. Stepan I. Gulyaev, *Round dance songs*. Title page of the manuscript (fragment)

Статья Гуляева о концерте Матчинского в Барнауле, в год окончания им консерватории, позволяют датировать рукопись 1875 годом. В том же году Гуляев написал письмо М. И. Писареву<sup>46</sup>, в котором сообщал, что подготовил к печати сборник народной поэзии Южной Сибири — Колывано-Воскресенского (с 1834-го — Алтайского) горного округа Томской губернии.

## Список аббревиатур

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом).  
ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.

## Литература

- Зверева 2000 — *Зверева С. Г.* Агрены-Славянские // Православная энциклопедия. Т. 1: А — Алексей Студит / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Издательство: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. С. 267–268.
- Алейников 2012 — *Алейников М. И.* Гирс-Левицкая, Полина Сергеевна // Санкт-Петербургская консерватория: энциклопедический словарь [сайт], 2009–2018 / редкол.: Л. П. Махова и др. URL: <http://es.conservatory.ru/esweb/> (Поиск статьи по запросу: Левицкая; дата публикации: 2012 год, дата обращения: 16.10.2019).
- Гуляев 1848 — *Гуляев С.* Этнографические очерки Южной Сибири // Библиотека для чтения, журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 90. [Разд.] III. Науки и искусства. Санкт-Петербург: в типографии Карла Крайя, 1848. С. 1–142.
- Иванова 2016 — *Иванова Т. Г.* Гуляев (псевд.: С. Алейский) Степан Иванович // Русские фольклористы: библиографический словарь. XVIII–XIX вв.: в 5 т. / [под ред. Т. Г. Ивановой]. Т. 1: А–Г. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2016. С. 926–932.
- Отчет за 18<sup>71/72</sup> год — Отчет Русского музыкального общества в Санкт-Петербурге и учрежденной при оном консерватории за 1871–72 год. Санкт-Петербург: Типография Р. Голике, 1873. 124 с.
- Отчет за 18<sup>72/73</sup> год — Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и учрежденной при оном консерватории за 18<sup>72/73</sup> год. Санкт-Петербург: Типография Р. Голике, 1874. 122 с.
- Отчет за 18<sup>73/74</sup> год — Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и учрежденной при оном консерватории за 18<sup>73/74</sup> год. Санкт-Петербург: Типография Р. Голике, 1875. 120 с.
- Отчет за 18<sup>74/75</sup> год — Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и учрежденной при оном консерватории за 18<sup>74/75</sup> год. Санкт-Петербург: Типография Р. Голике, 1876. 114 с.

<sup>46</sup> Подробнее см.: [Иванова 2016, 931].



Пружанский 1991 — *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1755–1917: словарь: в 2-х ч. Ч. 1. [А–П]. Москва: Советский композитор, 1991. 424 с.

### **Сведения об авторах**

*Гуляев, Степан Иванович* (1806–1888) — русский историк, этнограф, фольклорист, естествоиспытатель и изобретатель; исследователь Алтая.

*Махова, Людмила Петровна*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9105-958X>

SPIN-код: 7965-9274

e-mail: [maxoba@mail.ru](mailto:maxoba@mail.ru)

Научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского  
125009 Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6

Помощник проректора по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова  
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

## On Ivan Vasilievitch Matchinsky

*Stepan I. Gulyaev* (1806–1888) — Russian historian, folklorist, ethnographer, naturalist and inventor, Altai researcher.

**Abstract.** The draft of the unpublished article by Stepan I. Gulyaev is kept at the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (The Pushkin House), Russian Academy of Science as a part of Evgeny A. Lyatsky's collection (Col. 163). The text of the article is written down on separate sheets, which are enclosed inside the notebook called *Pesni krugovye* [Round songs] [Col. 163. Inv. 1. No. 59(3). Sheet 2–9 v.].

The article has no author's title and deals with the concert tour of Dmitry A. Agrenev-Slavyansky's Choir to the cities of Siberia as well as with the recital of Ivan V. Matchinsky (who graduated from the singing class of C. Everardi of St. Petersburg Conservatory in 1875) in Barnaul. Gulyaev also describes the events which facilitated the singer's entering the Conservatory.

The reasons for assessing manuscript as an article draft are the personal author's corrections and the arrangement of the text in the form of a narrow column placed on the right side of a sheet. The author left a blank space on the left side of the sheet exactly to provide an opportunity to edit the initial text and make additions and corrections.

The appendix to the article describes the pagination of the manuscript sheets, since the initial author's order was changed. Based upon the archive data concerning Matchinsky's graduation from the St. Petersburg Conservatory, in comparison with the facts mentioned in the article itself, the publisher dates the Gulyaev manuscript to 1875.

**Keywords:** *Stepan I. Gulyaev, Dmitry A. Agrenev-Slavyansky, singer (bass) Ivan V. Matchinsky, Camille François Everardi, Evgeny A. Lyatsky, Saint Petersburg State Conservatory, Barnaul.*

**Submitted on:** 16.10.2019

**Published on:** 15.04.2020

**Forcitation:** Gulyaev, Stepan. "On Ivan Vasilievitch Matchinsky", preparation for publication and comments by L. Makhova. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 102–116 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.006.

## Works cited

- Zvereva, Svetlana G. (2000). "Agrenev-Slavyanskii." In *Pravoslavnaya entsiklopediya*. T. 1: A — Aleksey Studit [*Orthodox Encyclopedia*. Vol. 1: A — Aleksey Studit], edited by Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Aleksiya II. Izdatel'stvo: Tserkovno-nauchnyy tsentr "Pravoslavnaya entsiklopediya," pp. 267–268 (in Russian).
- Aleynikov, Mikhail I. (2012). "Girs-Levitskaya, Polina Sergeevna." In *Sankt-Peterburgskaya konservatoriya: entsiklopedicheskiy slovar'*, 2009–2018 [St. Petersburg Conservatoire:

- Encyclopedic Dictionary*, 2009–2018], edited by L. P. Makhova etc. Available at: <http://es.conservatory.ru/esweb/> (accessed 16.10.2019). Search for articles by request: Левицкая. (in Russian).
- Gulyaev, Stepan I. (1848). “Etnograficheskie ocherki Yuzhnoy Sibiri” [“Ethnographic essays of southern Siberia”]. In *Biblioteka dlya chteniya, zhurnal slovesnosti, nauk, khudozhestv, promyshlennosti, novostey i mod* [Library for reading: Journal of literature, sciences, arts and industry]. Vol. 90 (1848). St. Petersburg: v tipografii Karla Krayya, pp. 1–142 (in Russian).
- Ivanova, Tat'yana G. (2016). “Gulyaev Stepan Ivanovich.” In *Russkie fol'kloristy: Biobibliograficheskiy slovar'. XVIII–XIX vv.* [Russian folklorists: Bio-bibliographic dictionary. 18th–19th centuries]: in 5 vols. Vol. 1. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, pp. 926–932 (in Russian).
- Otchet 1871/72 (1873). *Otchet Russkogo muzykal'nogo obshchestva v Sankt-Peterburge i uchrezhdennoy pri onom konservatorii za 1871–72 god* [Report of the Russian Musical Society in St. Petersburg and the St. Petersburg Conservatoire for 1871–72]. St. Petersburg: Tipografiya R. Golike, 124 p. (in Russian).
- Otchet 1872/73 (1874). *Otchet S.-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i uchrezhdennoy pri onom konservatorii za 1872/73 god* [Report of the St. Petersburg branch of the Imperial Russian Musical Society and the St. Petersburg Conservatoire for 1872–73]. St. Petersburg: Tipografiya R. Golike, 122 p. (in Russian).
- Otchet 1873/74 (1875). *Otchet S.-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i uchrezhdennoy pri onom konservatorii za 1873/74 god* [Report of the St. Petersburg branch of the Imperial Russian Musical Society and the St. Petersburg Conservatoire for 1873–74]. St. Petersburg: Tipografiya R. Golike, 120 p. (in Russian).
- Otchet 1874/75 (1876). *Otchet S.-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i uchrezhdennoy pri onom konservatorii za 1874/75 god* [Report of the St. Petersburg branch of the Imperial Russian Musical Society and the St. Petersburg Conservatoire for 1874–75]. St. Petersburg: Tipografiya R. Golike, 114 p. (in Russian).
- Pruzhansky, Arkadiy M. (1991). *Otechestvennye pevtsy. 1755–1917: slovar'* [Domestic singers, 1755–1917: Dictionary]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 424 p. (in Russian).

## About the authors

*Gulyaev, Stepan I.* (1806–1888) — Russian historian, folklorist, ethnographer, naturalist and inventor, Altai researcher

*Makhova, Lyudmila P.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9105-958X>

SPIN-код: 7965-9274

e-mail: maxoba@mail.ru

Research fellow at the Kliment Kvitka Folk Music Research Center of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

Assistant of Vice-rector for Research of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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

# *Рецензии*

УДК 781

ББК 85.313

DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.007

## Ещё немного о регламенте и прогрессе

*Твердовская, Тамара Игоревна*

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

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

**Аннотация.** В рецензируемом сборнике «Проблемы и методы изучения старинной музыки» (2014), изданном к юбилеям профессоров Санкт-Петербургской консерватории К. И. Южак и А. П. Милки, музыкальные явления разных эпох освещаются в различных ракурсах, в новых, подчас неожиданных, аспектах, в меняющихся контекстах. Благодаря публикации работ самих юбиляров, их коллег, представляющих крупнейшие музыкальные вузы России и зарубежья, а также их учеников сборник во многом приобретает черты коллективной монографии, продолжающей традиции ленинградской-петербургской полифонической школы.

**Ключевые слова:** *Кира Южак, Анатолий Милка, юбилей, научная школа, старинная музыка, полифония, музыкальный анализ.*

**Дата поступления:** 03.02.2020

**Дата публикации:** 15.04.2020

**Для цитирования:** *Твердовская Т. И.* Ещё немного о регламенте и прогрессе // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 1. С. 118–123. DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.007.

*Тамара Твердовская*

## **Ещё немного о регламенте и прогрессе**

Проблемы и методы изучения старинной музыки : сборник статей по материалам международной конференции 4–5 декабря 2014 года / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2019. — 344 с.: нот., схем., таб., ил.

ISBN 978-5-98620-403-1

Книгу ждали долго; наконец, перед самым Новым 2020 годом пришел тираж красивого, выразительно оформленного издания. Международная конференция «Проблемы и методы изучения старинной музыки» состоялась в декабре 2014 года, еще в историческом здании Санкт-Петербургской консерватории (сейчас с особым чувством вспоминаются как последние концерты в Глазуновском зале, так и яркие научные события, прошедшие в родных стенах!), и сейчас читатель-Свидетель получил возможность воскресить прекрасные впечатления, а подросший читатель-Неофит — приобщиться к живой традиции петербургской-ленинградской полифонической школы и исследовательского музыкознания в целом.

Возникает любопытная корреляция между многообещающим названием и порой неожиданным содержанием сборника: понятие «старинная музыка» трактуется весьма широко, его границы простираются от XI до XIX и даже XX веков, что на поверку оказывается вполне оправданным. Обсуждение музыкальных явлений «в разных ракурсах <...>, в разных контекстах <...>, в разных аспектах...» [с. 2], как заявлено в аннотации, позволяет выйти на новый уровень обобщений — в сферу эстетических, исторических, онтологических универсалий.

Если представить себе некую «планетарную модель» сборника, то его ядром можно назвать Санкт-Петербургскую консерваторию; главными репрезентантами «ядра» становятся профессора-юбиляры, инициаторы публикации Кира Иосифовна Южак и Анатолий Павлович Милка — продолжатели славных традиций ленинградской полифонической школы — школы Х. С. Кушнарёва, А. Н. Должанского, Ю. Г. Кона. Консерваторское «ядро» издания представляют и коллеги юбиляров — З. М. Гусейнова, Е. В. Титова, Н. А. Брагинская. От имени множества учеников, защитивших дипломы и диссертации под руководством К. И. Южак, выступают

в сборнике А. И. Янкус, К. В. Дискин и М. Л. Мониц. К петербургской школе следует отнести и многолетнего соратника юбиляров Р. З. Фрида (1928–2009), работа которого также вошла в сборник.

К петербургским авторам примыкает круг исследователей, представляющих научные традиции других городов России и зарубежья, — они движутся каждая по своей орбите, но это совместное гармоническое движение пронизано импульсами, исходящими от «ядра». В сборнике опубликованы статьи друзей и единомышленников из ведущих музыкальных образовательных организаций Москвы (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского представлена именами Н. И. Тарасевича, Т. С. Кюрегян, Г. И. Лыжова, Российская академия музыки имени Гнесиных — Л. Л. Гервер), Казани (М. Е. Гирфанова), крупных украинских исследователей (Н. А. Герасимова-Персидская, И. М. Приходько, И. Г. Тукова).

С другой стороны, композицию сборника правомерно назвать бахцентристской, что логично, поскольку неисчерпаемая Вселенная баховской музыки постоянно привлекает к себе внимание Милки и Южак — как в научном творчестве, так и в педагогической работе. В рецензируемом сборнике статьи обоих посвящены произведениям И. С. Баха (Милки — Канону *Fa Mi et Mi Fa BWV 1078*, Южак — оппозиции *регламент / прогресс*, преломляющейся в фугах «Хорошо темперированного клавира»), также к баховскому наследию обращаются Фрид, Приходько, Гирфанова. В основном на материале баховских фуг строит свои размышления о соотношении *полифонического* и *неполифонического* Кюрегян, масштабная статья которой является своего рода заключительной фазой в развертывании баховского сюжета сборника.

Крайние разделы издания посвящены музыке «до и после» Баха. «До» — это и чрезвычайно широкий охват проблем исследования музыкального Средневековья и Ренессанса в статье Герасимовой-Персидской «Музыка и четвертое измерение», и ключевые вопросы изучения древнерусского певческого искусства в работе Гусейновой. По мере приближения к Баху тематика становится более «прицельной»: статьи Лыжова и Гервер посвящены соответственно кульминации Возрождения (мотеты Орlando Лассо) и становлению барокко (инструментальная полифоническая практика в духе *musica reservata*). Период «после» выстраивается поначалу словно бы по принципу ракохода — в статьях учеников, Янкус и Дискина, освещается то, что следует «сразу»: К. Ф. Э. Бах, Марпург, Альбрехтсбергер, но затем этот регламент преодолевается. Вновь возникает обращение к Ренессансу (сквозные имитационные формы Палестрины в работе Тарасевича), которое оказывается неожиданным, но весьма



убедительным переходом к Танееву и его учению о контрапункте (статья Мониц). Затем — «нырок» в начало Нового времени: обобщающие рассуждения о единых закономерностях развития науки и искусства в работе Туковой, и вновь выход в русскую культуру XIX–XX веков, вступающую в диалог с далекими эпохами: сюжеты «Чайковский — Векерлен и французские клавесинисты», «Стравинский — Дезуальдо» в статьях Титовой и Брагинской.

Читатель приходит к выводу, что искусство полифонии и контрапункта не имеет ни временных, ни пространственных границ; это — многомерная система, объемлющая собой всю историю профессионального композиторского творчества. И что особенно важно, система эта гибкая, развивающаяся, перерождающаяся: именно такой полифония предстает в публикациях сборника (если схемы — то живые, если примеры — говорящие сами за себя), показательно название статьи Лыжова «Необычайные приключения каданса в четырехголосных мотетах Орlando ди Ласо»: сюжеты большинства статей представляют собой квесты, которые читатель (в меру своей подготовленности, конечно!) проходит с большим удовольствием. Нет готовых решений, нет закостенелых догм — есть ощущение открытия, радости в постижении нового и переосмыслении известного.

Думается, подобное понимание полифонического искусства — результат многолетнего (и даже многодесятилетнего!) интенсивного преподавательского труда Южак и Милки. Не случайно в ряде статей акцентированы педагогические, дидактические аспекты. Постоянный профессиональный диалог, дающий возможности совместного поиска, доброжелательность и открытость, удивительная музыкальность и яркая индивидуальная манера, присущая каждому из профессоров (мне посчастливилось учиться у обоих: с восторгом внимать неподражаемым лекциям Анатолия Павловича и полностью превращаться в слух, стараясь не упустить ни малейшей детали, на индивидуальных занятиях Киры Иосифовны) — вот качества, притягивающие студентов, подобно магниту, и списки выпускников и диссертантов, приведенные в книге, — подтверждение тому.

А. П. Милка и К. И. Южак не только принадлежат к одной школе и обучают по одной системе, но и реализуют общие проекты, среди которых несколько регулярно проводимых научных конференций. Международные и всероссийские Баховские чтения стали продолжением Книжных чтений «Советское баховедение (к 300-летию со дня рождения И. С. Баха)», проведенных 9 декабря 1985 года в ленинградском Доме композиторов по инициативе и при непосредственном участии М. С. Друскина. Первоначально предполагалось, что каждая конференция будет посвяще-

на одном из поздних творений Баха, но вскоре тематика конференций расширилась<sup>1</sup>. Другой составляющей проектов, дидактической в своей основе, выступает международный и всероссийский научно-методический семинар «Теория и методика преподавания полифонии», первая сессия которого прошла в феврале – марте 2009 года, а восьмая — в апреле 2019-го.

Конференция «Проблемы и методы изучения старинной музыки» была приурочена к юбилеям наших выдающихся профессоров; сборник вышел в свет уже к следующим круглым датам (важным «юбилейным» компонентом издания, наряду с уже упомянутыми списками учеников, стали впечатляющие перечни научных, научно-популярных и издательских работ Анатолия Павловича и Киры Иосифовны). Однако понятна логика составителей, не стремившихся опубликовать материалы как можно быстрее; как справедливо отмечает автор раздела «Вместо предисловия» Н. И. Дегтярева, публикация текстов под общей обложкой сообщает объединившему их сборнику «определенные черты коллективной монографии» [с. 3]. Пожелаем же дорогим юбилярам крепкого здоровья, новых талантливых учеников, неиссякающего вдохновения и веры в будущее отечественной полифонической школы!

## Сведения об авторе

*Твердовская, Тамара Игоревна*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

SPIN-код: 9565-5815

e-mail: [tverdo2001@mail.ru](mailto:tverdo2001@mail.ru)

Кандидат искусствоведения (2003), доцент кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

---

<sup>1</sup> В разделе «От редактора» сборника «VIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге — „Метод и школа И. С. Баха“, вышедшем в 2008 году по материалам конференции 2006 года, кратко очерчена история Чтений; справочный материал сборника содержит программы конференций (с первой по восьмую). См.: Работа над фугой: Метод и школа И. С. Баха: материалы конференции 20–27 апреля 2006 года / сост. А. Милка; науч. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Сударыня, 2008. С. 3–6.

## A Little More about Rules and Progress

*Tverdovskaya, Tamara I.*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory  
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

**Abstract.** In the reviewed collection published for the anniversaries of the professors of St. Petersburg Conservatory Kira I. Yuzhak and Anatoliy P. Milka (Problems and Methods of Ancient Music Studying: collection of articles by International Conference materials, 4–5 December 2014. St. Petersburg, 2019. In Russian) the musical phenomena of various epochs are dealt with new, sometimes surprising, aspects and changing contexts. Due to publication of Prof. Yuzhak and Milka's articles, as well as works of their colleagues who are presenting the largest music schools of Russia and abroad and their pupils, the collection acquires the features of a collective monograph which carries on the Leningrad-Petersburg polyphonic school tradition.

**Keywords:** *Kira I. Yuzhak, Anatoliy P. Milka, anniversary, scientific school, ancient music, polyphony, musical analysis.*

**Submitted on:** 03.02.2020

**Published on:** 15.04.2020

**For citation:** Tverdovskaya, Tamara I. "A Little More about Rules and Progress." In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 1 (2020), pp. 118–123 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.1.007.

## About the author

*Tverdovskaya, Tamara I.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

SPIN-код: 9565-5815

e-mail: tverdo2001@mail.ru

PhD of Arts (2003), Associate Professor of Department of Western Music History, Vice-rector for Research Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory  
2, liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

## Сведения об авторах

*Анна Сеновна Аревшатян* — доктор искусствоведения, профессор Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств Академии наук Армении. В 1993–2001 годах — старший научный редактор редакции «Христианская Армения» Армянской энциклопедии. С 2000 года — сотрудник Государственного центра по изучению армянской духовной музыки. Основатель, составитель и ответственный редактор международного музыковедческого сборника «Манрусум» (2002, 2005, 2009, 2013), издаваемого центром. Автор шести монографий: «Требник „Маштоц“ как памятник армянской средневековой музыкальной культуры» (1991), «Армянские средневековые „Толкования на гласы“» (2003), «Учение о гласах в средневековой Армении» (2013), «Музыковедческое наследие Григора Гапасакальяна» (2013), «Музыкальная культура Ани» (2014), «Григор Магистрос — гимнограф и эстетик» (2015); составитель и редактор антологии армянской средневековой монодии «Духовные песнопения» (1998, 2011). Автор около 100 научных статей и исследований, опубликованных в Армении и за рубежом; член Венского общества изучения монодии, вице-президент Национального комитета Армении Международной ассоциации византиноведческих исследований.

*Степан Иванович Гуляев* (1806–1888) — русский историк, этнограф, фольклорист, естествоиспытатель и изобретатель; исследователь Алтая.

*Рейн Хейнрихович Лаул* — доктор искусствоведения (1989), профессор, ведущий специалист по жанрам творчества исследовательской группы Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1964 году

## Contributors to this issue

*Anna S. Arevshatyan* is a professor at the Komitas State Conservatory in Erevan, and a Leading Researcher in the department of Music, Institute of Arts, Academy of Sciences of Armenia. Arevshatyan is a doctor of Art History. From 1993 to 2001 she was the Senior Scientific Editor of the *Christian Armenia* Editorial Board of the Armenian Encyclopedia. Since 2000 she has been doing research at the State Centre of Armenian Spiritual Music Studies. She is the founder, compiler and executive editor of the international musicological collection *Manrusum* (2002, 2005, 2009, 2013), published by the center. Anna Arevshatyan is the author of six monographs and about a hundred papers published in Armenia and other countries. She is a member of the Association for Monody Research (Verein zur Erforschung der Monodie) and a vice president of the Armenian National Committee of the International Association of Byzantine Studies.

*Stepan I. Gulyaev* (1806–1888) — Russian historian, folklorist, ethnographer, naturalist and inventor, Altai researcher.

*Rein H. Laul* is the leading specialist in creativity genres of the research group of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, a doctor of arts, a professor of Music theory department at the Saint Petersburg Conservatory. In 1964, he graduated from

окончил теоретико-композиторское отделение Ленинградской консерватории как музыковед (под руководством А. Г. Шнитке) и в 1967 году как композитор (под руководством В. Н. Салманова). В 1972 году защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата наук: «Стиль и композиторская техника А. Шёнберга», в 1989 году — докторскую диссертацию «Логические функции мотива в процессе формообразования». С 1970 по 2018 год работал на кафедре теории музыки, преподавал гармонию и анализ музыкальных произведений. Автор научных трудов, методических пособий. Член Союза композиторов, автор симфонии (1973), трех фортепианных сонат, скрипичной сонаты, Мессы для смешанного хора и других сочинений.

*Людмила Петровна Махова* — музыковед, этномузыколог. С 2002 года — научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «музыковедение» (2000) и аспирантуру по специальности «музыкальное искусство» (2003). Принимала участие в подготовке коллективной научной публикации «Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра» (2002). Участник экспедиций в Брянскую, Калужскую, Мурманскую, Новосибирскую, Псковскую, Смоленскую, Тверскую, Тюменскую области, Алтайский и Красноярский края, Республики Алтай и Хакасия, а также в Украину и Молдавию. Руководитель фольклорных экспедиций Московской консерватории в Алтайский край (2011–2016). Сфера научных интересов — этномузыкология, этнография; традиции старожилов Сибири;

the Department of theory and composition at the Conservatory as a musicologist (under A. G. Schnittke) and in 1967 as a composer (under V. N. Salmanov). In 1972 he defended his PhD dissertation *Arnold Schoenberg's Style and Compositional Technique*, and in 1989 his doctoral dissertation *Logical Functions of a Motive in Formal Processes*. In 1970–2018, prof. Laul taught harmony and formal analysis at the St. Petersburg Conservatoire. He has published many scholarly articles and textbooks. Prof. Laul is a member of the Composers' Union and a composer of a Symphony (1973), three Piano Sonatas, a Violin Sonata, a Mass for mixed choir and other compositions.

*Lyudmila P. Makhova* — musicologist, ethnomusicologist, research fellow at the Kliment Kvitka Folk Music Research Center of Tchaikovsky Moscow State Conservatoire. Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatoire with a degree in Musicology (2000) and completed the post-graduated course in Art of Music. She took part in collective monographs, such as *Folk Traditional Culture of the Pskov Region* (2002). The member of the numerous folk expeditions: to the Bryansk, Kaluga, Murmansk, Novosibirsk, Pskov, Svolensk, Tver, Tyumen regions, to the Altai and Krasnoyarsk krai, the Altai Republic and Republic of Khakassia, Ukraine and Moldova. The head of the folk expeditions of the Moscow Conservatory to the Altai krai in 2011–2016. Sphere of scientific interests — ethnomusicology, ethnography; traditions of old-timers of Siberia; folk choreography; folk costume. The author of 35 scientific publications. Since 2010, editor, since 2012 — head of the editorial group of the Electronic Encyclopedic Dictionary *Saint Petersburg Conservatory, 2009–[2019]*. Available at: <http://es.conservatory.ru/esweb/>

народная хореография; народный костюм. Автор 35 научных публикаций. С 2010 года редактор, с 2012 — руководитель редакторской группы электронного Энциклопедического словаря «Санкт-Петербургская консерватория», 2009–[2019]. URL: <http://es.conservatory.ru/esweb/>

*Ekaterina Guryevna Okuneva* — кандидат искусствоведения (2006), доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. С 2019 года исполняет обязанности проректора по научной и творческой работе Петрозаводской консерватории. Лауреат I Всероссийского конкурса «Наука о музыке. Слово молодых учёных» (Казань, 2004), автор монографии «Эволюция стиля Эрkki Салменхаара в контексте европейской музыки второй половины XX века» (2011), учебных пособий «Анализ серийной и серийной музыки» (2012), «Принципы организации ритмических структур в серийной музыке» (2014). Регулярно участвует во всероссийских и международных конференциях. Сфера научных интересов — европейский музыкальный авангард 1950–1960-х годов, современные техники композиции, скандинавская и финская музыка XX века.

*Raisa Nikolaevna Slonimskaya* — музыковед, кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук, гранд-доктор филологии в области музыкологии и культуры Международного университета фундаментального обучения, Doctor of Science in Musicology and Cultural of International University of Fundamental Studies (Россия, Великобритания, США), профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры, президент Фонда композитора Сергея Слонимского, член Союза композиторов Санкт-Петербурга и России. Автор более 130 работ, среди них более 20 книг: монографий, учебни-

*Ekaterina G. Okuneva* is an Associate Professor of Department of Music Theory and Composition and Vice-rector for scientific and creative work at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. In 2006, she received a PhD in musicology from the Moscow State Conservatoire. Winner of the first All-Russian competition *Music Science. Word of Young Scientists* (Kazan, 2004). Her recent publications include a monograph *Evolution of Style of Erkki Salmenhaara In a Context of the European Music of the Second Half of the 20th Century* (2011) and training manuals *Analysis of Serial and Integral Serial Music* (2012), *Principles of the Organization of Rhythmic Structures In Serial Music* (2014). Active participant at many international conferences. Her research interests are focused on the European musical avant-garde of 1950–60th years, modern composing techniques, the Scandinavian and Finnish music of the 20th century.

*Raisa N. Slonimskaya* — musicologist, doctor of pedagogical Sciences, Grand doctor of philosophy in musicology and cultural science, Professor, Department of music theory and history, faculty of arts, Saint Petersburg State University of culture and arts, member of Union of composers of Russia. Author of more than ninety works, among them more than fifteen books: monographs, textbooks, collections. Sphere of scientific interests: theory, music history, methodology of teaching of musical disciplines (history of music, solfeggio, harmony, polyphony, music form), the stylistic peculiarities of musical art, interaction of different kinds of arts, methodo-

ков, сборников. Сфера научных интересов: теория, история музыкального искусства, взаимодействие видов искусств, методика преподавания музыкальных дисциплин, методология преподавания музыкальных дисциплин (история музыки, сольфеджио, гармония, полифония, музыкальная форма), развитие музыкальных способностей, мультимедийные технологии в музыкальной педагогике.

*Тамара Игоревна Твердовская* — кандидат искусствоведения (2003), доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. С августа 2019 года — проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Автор ряда статей, опубликованных в научных журналах и сборниках научных работ, учебных и методических разработок. Учебное пособие «Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси» (2014) рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений. В 2015 году вышла в свет хрестоматия по современной зарубежной музыке «Горизонты французской музыки XX века» (в соавторстве с Д. В. Шутко). Лауреат Всероссийского конкурса студенческих научных работ (Москва, 1996), II Всероссийского конкурса педагогического мастерства научно-педагогических работников образовательных организаций высшего образования в области музыкального, хореографического и изобразительного искусства (2018). В 2019 году избрана членом Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 Музыкальное искусство.

logy in music pedagogy, developing musical abilities.

*Tamara I. Tverdovskaya* — musicologist, PhD of Arts (2003), Associate Professor of Department of Western Music History, Vice-rector for Research of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2019). Author of articles in collections of scientific papers and academic journals. Her manual *Genre and Form in Claude Debussy's Piano Music* (2014) was recommended by Academic Association of higher musical education of the Russian Federation. In 2015, she published the anthology *Horizons of French Music: 20th Century* (in collaboration with Daniil Shutko). Winner of the All-Russian student competition of research works (Moscow, 1996), laureate of the Second All-Russian competition of pedagogical skills of scientific and pedagogical workers of organizations of higher education in the field of music, choreography and fine arts (2018). In 2019, she was elected a Member of Academic Association of higher musical education of the Russian Federation.

## 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.

Редакция принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы 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, — 0,75–1 а. л. (30 000–40 000 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** (в качестве заголовка внутри статьи).

Иллюстрации, включая нотные примеры, 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) и 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 «Works Cited». Подробнее о правилах оформления этих разделов см.: [http://conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://conservatory.ru/opera_musicologica)

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 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК и ББК.

Классификатор УДК: <https://teacode.com/online/udc/>

Классификатор ББК: <https://classinform.ru/bbk.html>

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 (до 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 1 000 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  
Том 12. № 1. 2020

Подписано в печать 15.04.2020. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 8,125. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 44.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.  
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32  
тел.: 8 (812) 973-59-72  
e-mail: defimenko@yandex.ru