

# 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)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор 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)  
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.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)  
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 культурологии,  
профессор Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)  
А. М. Цукер (доктор иск., профессор  
Ростовской консерватории)  
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, 2023

## Содержание

### Статьи

*Татьяна Шабалина*

Еще одна находка в Петербурге:  
к первому исполнению кантаты И. С. Баха  
“Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 **8**

*Любовь Козлова*

Итальянская Одесса: вторая родина  
мантуанского тенора  
Амброджио Данини **30**

*Даниил Топилин*

«Поэма экстаза» А. Н. Скрябина:  
концепция симфонии-поэмы **42**

*Ямамото Акихиса*

Александр Дмитриевич Кастальский  
в Пролеткульте: к вопросу  
о музыкальных аспектах построения  
пролетарской культуры **62**

*Ольга Иванова*

Исполнительские особенности наигрыша  
«Сормача» на гармониках в фольклорной  
традиции Нижегородской области **82**

*Юлия Глазкова*

Рождение немецкого романтического  
органа **102**

### Документы

*Галина Лобкова*

Русские эпические напевы в рукописи  
1871 года из собрания Научной  
музыкальной библиотеки Санкт-  
Петербургской консерватории **118**

### Юбилеи

*Людмила Скафтымова, Марина Смирнова*

Софья Михайловна Хентова  
и ее роль в музыкальной культуре эпохи  
(к 100-летию со дня рождения) **144**

*Игорь Воробьев*

Игорь Ефимович Роголев: у начала судьбы  
(к 75-летию композитора) **154**

### Рецензии

*Елена Титова*

Ученый, связавший «Серебряный век  
и советскую науку» **170**

*Елена Романова*

Портрет сквозь призму отражений **178**

Сведения об авторах **183**

Указатель публикаций в журнале  
«Opera musicologica» за 2023 год.  
Том 15 (№№ 1–4) **190**

Информация для авторов **199**

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

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

*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*)  
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*)  
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Alla Yankus (*PhD, Assoc. 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),  
[opera\\_musicologica@mail.ru](mailto:opera_musicologica@mail.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*)  
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 Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency  
for Information Technologies and Communications  
Registration 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, 2023

## Contents

### Articles

*Tatiana Shabalina*

One More Finding in Saint Petersburg:  
To the First Performance of J. S. Bach's  
Cantata "Wünschet Jerusalem Glück"  
BWV 1139.1 **8**

*Lyubov Kozlova*

Italian Odessa: The Second Homeland  
of Ambrogio Dagnini,  
Tenor from Mantova **30**

*Daniil Topilin*

"The Poem of Ecstasy" by Alexander Scriabin:  
The Concept of a Symphony-Poem **42**

*Yamamoto Akihisa*

Alexander Kastalsky in the Proletkult:  
On the Musical Aspects of Construction  
of the Proletarian Culture **62**

*Olga Ivanova*

Performance Features of the Instrumental  
Piece "Sormach" on Harmonics  
in the Folklore Tradition of the Nizhny  
Novgorod Region **82**

*Yuliya Glazkova*

Birth of the German Romantic Organ **102**

### Documents

*Galina Lobkova*

Russian Epic Tunes in 1871 Manuscript  
from the Collection of the Scientific  
Music Library of the Saint Petersburg  
Conservatory **118**

### Anniversaries

*Lyudmila Skaftymova, Marina Smirnova*

Sofya Khentova and Her Role  
in the Musical Culture of the Epoch  
(To the 100th Anniversary of Her Birth) **144**

*Igor Vorobyov*

Igor Rogalyov: The Beginning  
(To the 75th Anniversary  
of the Composer) **154**

### Reviews

*Elena Titova*

The Scientist Who Connected the "Silver Age  
and Soviet Science" **170**

*Elena Romanova*

Portrait through the Prism of Reflections **178**

Contributors to this issue **183**

Article Index (2023. Vol. 15, no. 1–4) **190**

Directions to contributors **199**



# *Статъи*

Научная статья

УДК 783.3

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.001

## Еще одна находка в Петербурге: к первому исполнению кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1

*Татьяна Васильевна Шабалина*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
jsb3@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6872-1494>

**Аннотация.** Статья посвящена источнику, найденному в Российской национальной библиотеке и содержащему оригинальный печатный текст кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 в честь перевыборов лейпцигского магистрата. Является единственным сохранившимся сегодня в мире экземпляром. Показано, что дата на его титульном листе — 1725 г. — опровергает прежнюю датировку сочинения, существовавшую долгое время в баховедении. Дается сравнительный анализ текста кантаты и известного до этого либретто, опубликованного в собрании Пикандера 1729 г. (“Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil”), а также исследуются особенности воспроизведения других датированных и недатированных опусов в том издании. Делается вывод, что находка позволяет установить форму первоначальной версии кантаты, о чем ранее были неверные сведения, меняет наши знания об истории создания и первого исполнения “Wünschet Jerusalem Glück”, обогащает представления об интенсивном кантатном творчестве композитора в 1725 г. Источник рассматривается также в более широком контексте «выборных» сочинений, написанных Бахом на протяжении жизни, и в свете недавно опубликованного, существенно переработанного издания указателя его произведений (BWV<sup>3</sup>).

**Благодарности:** автор статьи благодарит сотрудников Российской национальной библиотеки — в особенности главного библиотекаря Иностранного книжного фонда Марию Ивановну Ткаченко — за щедрую помощь в работе с источниками и разрешение факсимильного воспроизведения текста Ea 226.

**Ключевые слова:** *Иоганн Себастьян Бах, “Wünschet Jerusalem Glück”, кантата, Пикандер, либретто, датировка, Российская национальная библиотека*

**Для цитирования:** *Шабалина Т. В.* Еще одна находка в Петербурге: к первому исполнению кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 8–29.  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.001>

© Шабалина Т. В., 2023



Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.001

## **One More Finding in Saint Petersburg: To the First Performance of J. S. Bach’s Cantata “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1**

*Tatiana V. Shabalina*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
jsb3@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6872-1494>

**Abstract.** The article is devoted to the source, which was found at the National Library of Russia and contains an original printed text of J. S. Bach’s cantata “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 written to the inauguration of the city council in Leipzig. This source occurs to be the sole surviving exemplar in the world. It is shown that the year 1725 on its title page refutes the previous dating of the work, which has long existed in Bach research. The article provides a comparative analysis of the cantata’s text and the hitherto known libretto printed in Picander’s miscellany of 1729 (“Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil”), and also investigates peculiarities of publication of the dated and undated poems in that edition. The author draws a conclusion that the finding allows us to determine the form of the original version of this cantata, previously known as incorrect. Besides, it changes our knowledge of the compositional history and the first performance of “Wünschet Jerusalem Glück”, as well as enriches the understanding of intensive cantata work by the composer in 1725. The source is also considered in the broader context of the cantatas written by Bach at the annual inaugurations of the city councils during his life-time and in the light of the new revised edition of *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV<sup>3</sup>) recently published.

**Acknowledgments:** The author of the article expresses her gratitude to the librarians of the National Library of Russia — in particular the chief librarian of the Foreign Books Department Maria I. Tkachenko — for their generous help in the research of the sources and their kind permission to reproduce the facsimile of the text Ea 226.

**Keywords:** *Johann Sebastian Bach*, “Wünschet Jerusalem Glück”, *cantata*, *Picander*, *libretto*, *dating*, *the National Library of Russia*

**For citation:** Shabalina T. V. One More Finding in Saint Petersburg: To the First Performance of J. S. Bach’s Cantata “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 8–29. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.001>

© Tatiana V. Shabalina, 2023

## Еще одна находка в Петербурге: к первому исполнению кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1

В нынешнем году специалисты и любители музыки Иоганна Себастьяна Баха отмечали знаменательный юбилей — 300-летие начала творческой деятельности композитора в Лейпциге. Как известно, в мае 1723 г. он подписал необходимые документы, связанные с принятием на себя обязанностей кантора школы Св. Фомы: 5 мая — окончательный реверс о вступлении в эту должность, который последовал за предварительным обязательством от 19 апреля [BD I, 175–178]; 13 мая поставил свою подпись еще в одном документе под так называемыми «контрольными пунктами», «в части положительной» и «в части отрицательной» [BD III, 630–631]. 22 мая Бах со всей своей семьей переехал в Лейпциг<sup>1</sup>. С того момента начался самый длительный и самый плодотворный период его творчества, который продолжался 27 лет и подарил миру такие шедевры, как Месса *h-moll*, пассионы, кантаты, оратории, множество клавирных, органнх, ансамблевых, оркестровых сочинений.

Казалось бы, именно эти годы деятельности Баха лучше всего задокументированы. Если источники более ранних периодов во многом утеряны или освещают лишь отдельные эпизоды его жизни, то от лейпцигских лет сохранились многочисленные письма, свидетельства современников, автографы сочинений, их прижизненные копии. Об этом этапе творческого пути композитора трудно найти что-то новое — особенно первоисточники, напрямую касающиеся его произведений. Но, как оказалось, в Российской национальной библиотеке Санкт-Петербурга недавно удалось обнаружить ряд документов, которые неожиданно открыли новые факты его творческой биографии, выявили неизвестные ранее версии его сочинений, изменили наши представления об истории создания от-

---

<sup>1</sup> По сообщению в одной из газет того времени, «в полдень <...> прибыли из Кётена 4 повозки, груженные домашними вещами, принадлежащими бывшему тамошнему княжескому капельмейстеру, произведенному в Лейпциге в канторы; в 2 часа прибыл и он сам с семьей на двух колясках и въехал в реновированную квартиру при школе Св. Фомы» [BD II, 104; Шульце, Ерохин 2009, 87].

дельных из них от одного-двух до двадцати лет. И все эти находки связаны именно с лейпцигским периодом жизни И. С. Баха.

Хотя многие открытия уже были представлены в российских и зарубежных журналах [Schabalina 2008; Шабалина 2010]<sup>2</sup>, на международных симпозиумах и конференциях, но некоторые из них пока еще не освещались в отечественной литературе. Об одной из таких находок и пойдет речь в настоящей статье.

В Иностранном книжном фонде Российской национальной библиотеки, в результате довольно долгих поисков, под шифром Ea 226 удалось обнаружить оригинальный печатный текст к церковной музыке Лейпцига 1725 г.<sup>3</sup> По титульному листу и содержанию источника стало ясным, что он является документом первого исполнения кантаты И. С. Баха на перевыборы членов лейпцигского магистрата. Как показала проверка по всем имеющимся базам данных и что подтвердили коллеги из Баховского Архива в Лейпциге, найденный текст является *единственным известным сегодня в мире экземпляром*. В карточном каталоге библиотеки он значителен как «листовка». Представляет собой действительно небольшой листок бумаги, сложенный пополам. Титульный лист (*ил. 1*) гласит:

Text | Zur | Kirchen-Music | in Leipzig, | Nach gehaltenen | Rathspredigt | In der | Kirche zu *St. Nicolai*, | 1725. || Leipzig, | Gedruckt bey Immanuel Tietzen.

(Текст к церковной музыке в Лейпциге, после проведенной проповеди [на избрание] магистрата в церкви Св. Николая, 1725. Лейпциг, отпечатано у Иммануэля Титце.)

Четыре страницы опубликованы в типичном для такого рода изданий формате 8°, размером 15,5×9,3 см. Но, в отличие от других тетрадей текстов к церковной музыке Лейпцига тех лет, титульный лист содержит в центре изображение Фемиды, фигуры Правосудия с весами в левой руке и мечом в правой, занимающее примерно треть страницы (*ил. 1*). Остальные подобные буклеты, отпечатанные у Титце, имели, как правило, простой и непритязательный дизайн (см., к примеру, [Шабалина

<sup>2</sup> Также см.: *Schabalina T.* “Texte zur Music” in Sankt Petersburg — Weitere Funde // *Bach-Jahrbuch*. 2009. S. 11–48; *Shabalina T.* Recent Discoveries in St Petersburg and their Meaning for the Understanding of Bach’s Cantatas // *Understanding Bach. Journal of Bach Network UK*. 2009. Vol. 4. P. 77–99; *Шабалина Т. И.* С. Бах и Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге: Недавние открытия // *Музыкальная академия*. 2015. № 1. С. 117–128.

<sup>3</sup> Впервые он был кратко представлен в журнале *Bach-Jahrbuch* 2008, среди других находок в Российской национальной библиотеке [Schabalina 2008, 61–64]. См. также [Schabalina 2021, 793–796].

2010, 9, 10, 25]. Видимо, случай, по которому исполнялось сочинение, обязывал печатника к изготовлению более представительного оформления. Фигура, воспроизведенная на титульном листе и олицетворявшая со времен древнегреческой мифологии справедливость, порядок и закон, заключала в себе явную аллегория, связанную с текстом кантаты и деятельностью магистрата.

В настоящее время листок находится в картонной обложке, сделанной сотрудниками библиотеки в недавние годы. На титульной странице имеются штампы «Гос. Публичная Б-ка в Ленинграде» и «1 филиал». Кроме того, здесь же от руки фиолетовыми чернилами поставлен инвентарный номер «инв. 1022», а также отметка карандашом «646/147» (номер переплета). На последней странице в правом верхнем углу была сделана наклейка:

Еа 226 | Антирелигиозное отделение | Гос. Публичной Б-ки  
в Л-де (ил. 4)<sup>4</sup>.

Конечно, удивительно, что в разделе антирелигиозной литературы удалось найти текст церковной кантаты И. С. Баха (!), но таковы были непростые условия хранения в библиотеке подобных источников в советские годы.

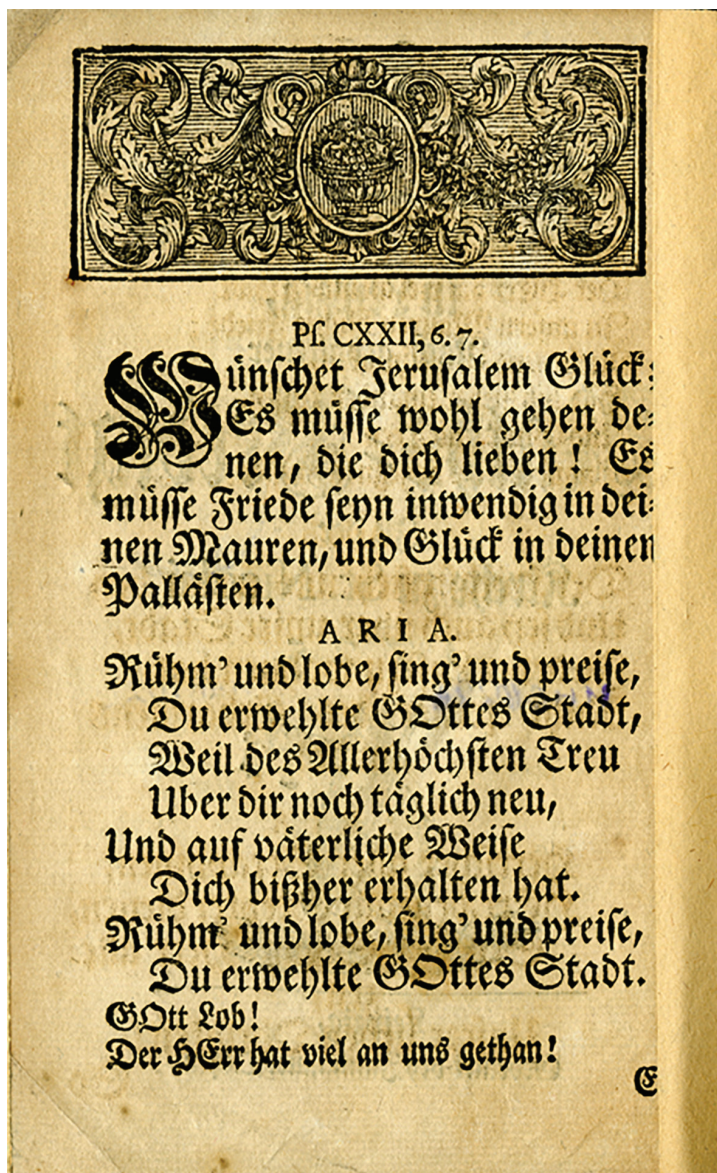
На обороте титульного листа начинается текст сочинения, занимающий три страницы (ил. 2–4). Как стало ясным уже по первым частям, он соответствует кантате И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV Anh. 4 (по новой нумерации, введенной в недавно вышедшем и существенно переработанном издании указателя баховских сочинений, значит как BWV 1139.1 [BWV<sup>3</sup>, 280–281]). Музыка, увы, не сохранилась.

<sup>4</sup> К настоящему времени наклейка частично удалена, хотя следы ее остались. В так называемом «Антирелигиозном отделении» Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина таким образом хранились многие религиозные и теологические тексты; сотрудники же библиотеки делали всё возможное, дабы сберечь эти источники в советское время от уничтожения либо списания. Как и когда попал рассматриваемый текст в петербургскую библиотеку, к сожалению, неизвестно. Он не содержит никаких помет и штампов прежних владельцев, никаких реестровых номеров, которые позволили бы установить данный факт. В архиве библиотеки сведений на этот счет обнаружить также не удалось. О провенансе других подобных источников, найденных в Российской национальной библиотеке, см.: [Schabalina 2021, 11–43], Шабалина Т. И. С. Бах и Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге: Недавние открытия // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 117–128; Шабалина Т. Ю. А. Залуский (1702–1774) и немецкие музыкальные источники в Санкт-Петербурге: К истории польско-русского культурного достояния // Русско-польские музыкальные связи: сб. ст. по материалам международной научной конференции / ред.-сост. Н. А. Брагинская, ред. Н. И. Дегтярева. Санкт-Петербург: СПбГК; Скифия-принт, 2018. С. 19–50.



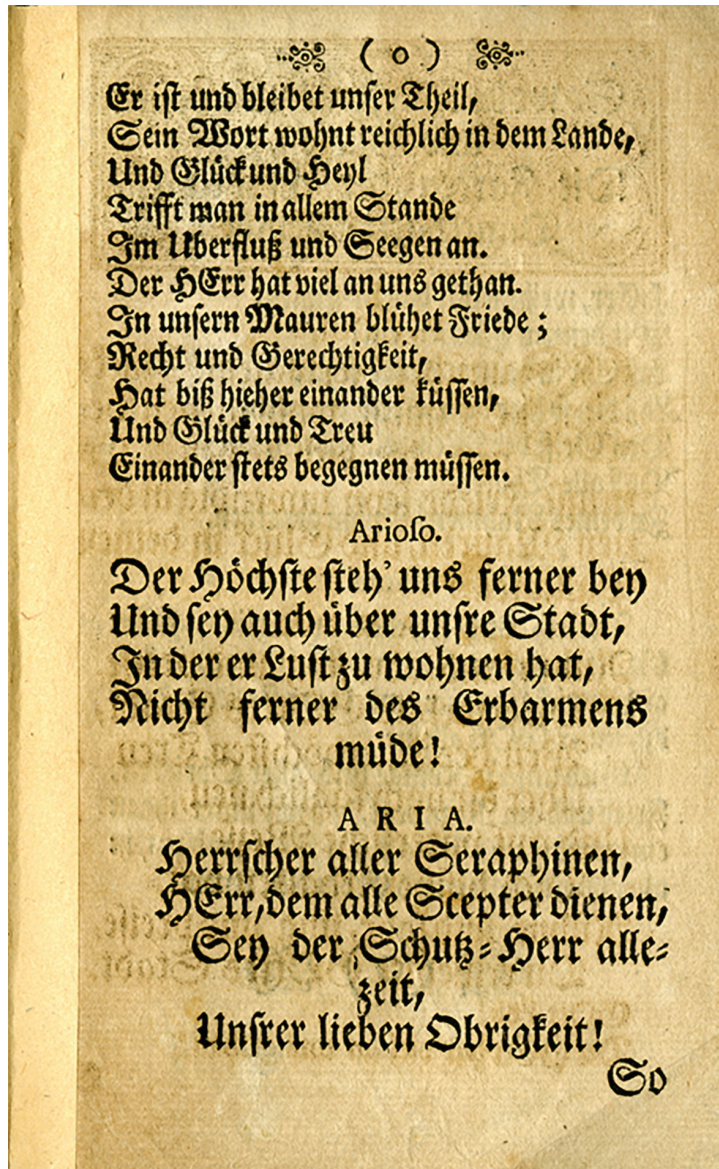
Ил. 1. Оригинальная печать текста кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 [Российская национальная библиотека: Ea 226. Л. 1]

Fig. 1. Original print of the text of J. S. Bach's cantata *Wünschet Jerusalem Glück* BWV 1139.1 [The National Library of Russia: Ea 226. L. 1]



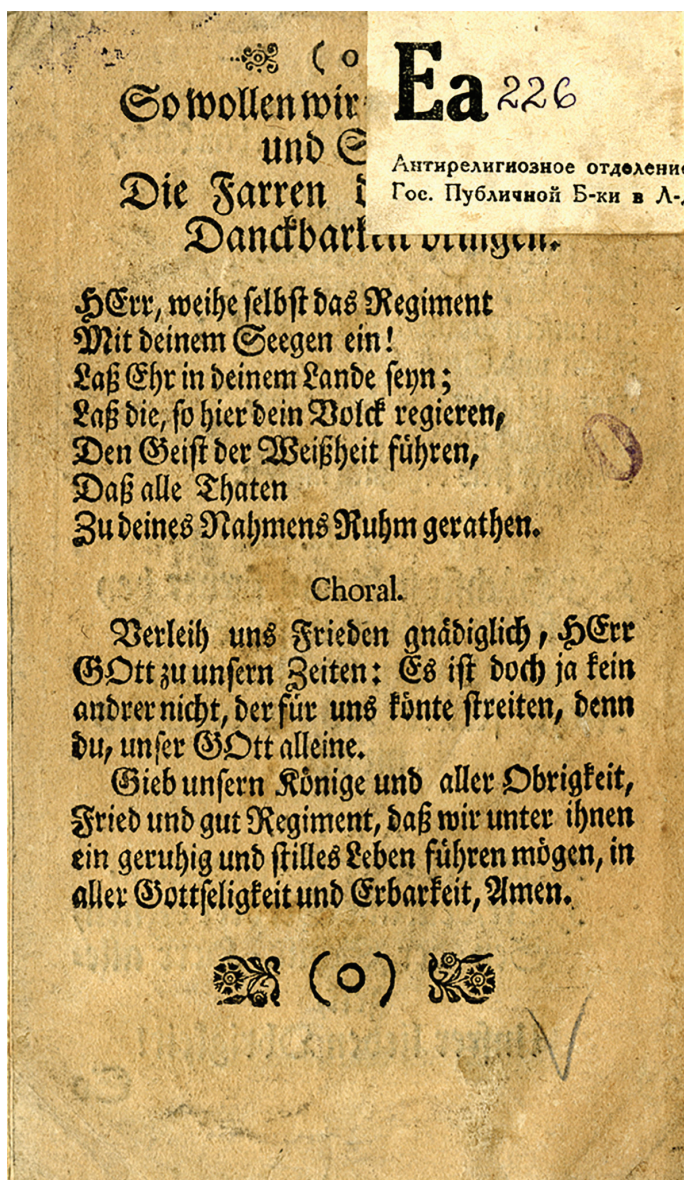
Ил. 2. Оригинальная печать текста кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 [Российская национальная библиотека: Ea 226. Л. 1 об.]

Fig. 2. Original print of the text of J. S. Bach's cantata *Wünschet Jerusalem Glück* BWV 1139.1 [The National Library of Russia: Ea 226. L. 1 v]



Ил. 3. Оригинальная печать текста кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 [Российская национальная библиотека: Ea 226. Л. 2]

Fig. 3. Original print of the text of J. S. Bach's cantata *Wünschet Jerusalem Glück* BWV 1139.1 [The National Library of Russia: Ea 226. L. 2]



Ил. 4. Оригинальная печать текста кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 [Российская национальная библиотека: Ea 226. Л. 2 об.]

Fig. 4. Original print of the text of J. S. Bach's cantata *Wünschet Jerusalem Glück* BWV 1139.1 [The National Library of Russia: Ea 226. L. 2 v]



Сравнение с известным до этого либретто показало, что содержание найденного источника в целом совпадает с тем текстом кантаты, который был напечатан во второй части собрания Кристиана Фридриха Хенрици (1700–1764), публиковавшего свои произведения под псевдонимом Пикандер: “Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte” [Picander 1729, 50–52]. Вспомним, что к тому времени Пикандер являлся главным либреттистом Баха в Лейпциге, и вместе они создали такие шедевры, как «Страсти по Матфею», «Крестьянская кантата», «Состязание между Фебом и Паном», «Кофейная кантата», и массу других сочинений<sup>5</sup>.

В названном сборнике текст “Wünschet Jerusalem Glück” напечатан в первой части тома под номером XIV со следующим заголовком: “Text zur Kirchen-Music in Leipzig, | nach gehaltener Raths-Predigt”. Как видим, заглавие сходно с тем, которое есть в найденном источнике, но дата создания и исполнения сочинения, а также указание церкви отсутствуют. Однако поскольку предшествующий и последующий тексты в издании датированы 1727 г., у исследователей возникли основания и кантату “Wünschet Jerusalem Glück” отнести к тому же периоду. Такую датировку предложил в свое время выдающийся баховед XIX в. и автор первой фундаментальной монографии о жизни и творчестве композитора Филипп Шпитта [Spitta 1880, 299]. Перевыборы членов магистрата состоялись в 1727 г. 25 августа, и данная датировка надолго закрепилась за первым исполнением BWV 1139.1 (см. [Schering 1941, 92; Dürr 1976, 96; Dürr 2000, 814; BWV<sup>1</sup>, 612; BWV<sup>2a</sup>, 450]).

Однако в связи с новыми исследованиями почерков трех главных копиистов Баха в Лейпциге<sup>6</sup> другая «выборная» кантата — “Ihr Tore zu Zion” BWV 193 [193.2<sup>7</sup>] — оказалась наиболее соответствовавшей исполнению в 1727 г. (она явилась пародией кантаты BWV 193 a [193.1] “Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichten”, написанной к 3 августа 1727, к именинам курфюрста Саксонского Фридриха Августа I [Schulze 1979, 63; Schulze 1984, 114; Fröde 1991, 183–185]). Соответственно отнесение

<sup>5</sup> Подробнее о Пикандере и его сотрудничестве с Бахом см.: [Сапонов 2021, 22–25].

<sup>6</sup> Андреас Кунау (племянник Иоганна Кунау, предшественника Баха на посту кантора Томасшуле), Кристиан Готлоб Майснер и Иоганн Генрих Бах (племянник И. С. Баха) являлись главными копиистами композитора в первые несколько лет его службы в Лейпциге. Они изготавливали исполнительские партии баховских кантат в наиболее интенсивный период их создания. Изучение почерков этих переписчиков, предпринятое заново в 1950-е гг., оказалось одним из решающих факторов, которые привели к грандиозным открытиям по передатировке кантат Баха и установлению их новой хронологии [Dürr 1957, 5–162; Dadelsen 1957, 9–13, 19–26; Dadelsen 1958, 49–142; Dürr 1976, 5–173].

<sup>7</sup> Здесь и далее в квадратных скобках дается новая нумерация кантат по вышедшему в 2022 г. указателю сочинений И. С. Баха [BWV<sup>3</sup>]. Подробнее об этом издании см. далее.

BWV 193.2 к 1727 г. вступило в противоречие с принятой к тому времени датировкой “Wünschet Jerusalem Glück”, и первое исполнение BWV 1139.1 стали связывать с перевыборами магистрата либо 30 августа 1728 г. [Fröde 1991, 185], либо 26 августа 1726 г. [BC I/3, 835]. Эти же даты (со знаками вопросов) даются и в последнем на сегодняшний день издании Календария жизни и творчества И. С. Баха [Glöckner 2008, 49, 54].

Недавнее обнаружение печатного текста в Российской национальной библиотеке позволило, наконец, разрешить проблему. Дата на его титульном листе более чем ясно показала, что сочинение было создано и впервые исполнено в 1725 г. Характерно, что в рассматриваемый сборник Пикандера вошли и другие тексты того же года<sup>8</sup>. Так, в разделе “Schertzhafte und Satyrische Gedichte” тексты под номерами I, II, IV–XVII, XIX имеют различные даты 1725 г. В собрании содержатся даже сочинения 1723 и 1724 гг. К примеру, в первой части — “Ernsthafte Gedichte” — текст под номером V (“Magister-Würde”) датирован 16.10.1723, текст под номером VI (“Geburtstag”) — 8.10.1724; в разделе “Vermischte Gedichte” также есть опусы тех лет. Тем не менее, как и кантата “Wünschet Jerusalem Glück”, они не были включены Пикандером в первую часть “Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte” (1727), а вошли во вторую их часть (1729).

Примечательно, что дата создания BWV 1139.1 не раз дискутировалась в связи с вопросом первого исполнения «Страстей по Матфею», либретто которых было также напечатано в издании Пикандера 1729 г. И подобно “Wünschet Jerusalem Glück”, оно не имеет в сборнике никакой даты<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Известно, что Пикандер в таких собраниях публиковал свои тексты, созданные за несколько лет до этого по различным случаям или к регулярной церковной службе (чаще всего он включал тексты в подобные издания спустя два года после их написания, но могло быть ранее или позже такого срока).

<sup>9</sup> Долгое время первое исполнение «Страстей по Матфею» безоговорочно относили к 1729 г. Эти сведения основывались на заметке К. Ф. Цельтера в программке к исполнению «Страстей» под управлением Ф. Мендельсона в 1829 г.: в ней Цельтер свидетельствовал, что видел «старый церковный текст» сочинения с датой 1729 г. (к настоящему времени утерян). Однако, было ли то первое или повторное исполнение, в тексте не упоминалось. В 1970-е гг. вопрос первого исполнения *Matthäus-Passion* был поднят заново и представлены серьезные аргументы в пользу того, что премьера произведения состоялась на Страстную пятницу 1727 г. И в таком случае Пассион являлся оригинальным сочинением, а траурная кантата на смерть князя Леопольда Ангальт-Кётенского BWV 244a [BWV 1143] стала рассматриваться пародией написанного ранее Пассиона (см. [Rifkin 1975, 360–387]). Впоследствии дата первого исполнения «Страстей по Матфею» и соотношение с траурной музыкой по князю Леопольду дискутировались еще не раз. И одним из аргументов, помимо прочих, являлось помещение текста этого Пассиона во втором томе собрания Пикандера 1729 г. (см. [Rifkin 1975, 366–373; Schulze 1984, 114; Fröde 1991, 185]).

Неоднократно предпринимались попытки датировать такие тексты в собрании Пикандера на основе их местоположения по отношению к датированным номерам. Действительно, в каждом из разделов издания есть сочинения, содержащие дату написания (в особенности это касается опусов по тому или иному случаю), а также те, которые никаких дат не имеют. Однако надо заметить, что даже среди датированных текстов в сборнике 1729 г. хронологическая последовательность не выдержана точно. К примеру, перед текстом кантаты BWV 1139.1 номер XII датирован 7.11.1728, а номер XIII — 4.12.1727. В разделе “Vermischte Gedichte” номер XII имеет дату 20.8.1728, а XIII — 2.9.1727 и т. д. По-видимому, отсутствие строгого хронологического порядка воспроизведения датированных и недатированных текстов (а обнаружение нового источника добавляет факт, свидетельствующий о такой непоследовательности) ставит под сомнение точность установления дат других недатированных текстов в собрании Пикандера на основе их местоположения на страницах издания.

Более поздние исполнения “Wünschet Jerusalem Glück” прозвучали в Лейпциге 27 июня 1730 г. (в пародированной версии, на третий день празднования юбилея Аугсбургской конфессии как BWV Anh. 4a [1139.2]) [BC I/3, 932–933] и 28 августа 1741 г. (на очередные перевыборы магистрата [BC I/3, 835; BD II, 194, 368]).

Как свидетельствует вновь обнаруженный источник, в 1725 г. кантата исполнялась в версии, состоявшей из семи частей:

1. [Chor]: Wünschet Jerusalem Glück (Ps. CXXII, 6.7)
2. Aria: Rühm' und lobe, sing' und preise
3. [Recit.]: GOtt Lob! Der HErr hat viel an uns gethan!
4. Arioso: Der Höchste steh' uns ferner bey
5. Aria: Herrscher aller Seraphinen
6. [Recit.]: HErr, weihe selbst das Regiment
7. Choral: Verleih uns Frieden gnädiglich

Однако в сборнике Пикандера опубликован текст, включающий в себя только шесть частей (отсутствует речитатив “Herr, weihe selbst das Regiment”). Именно эти инципиты шестичастной кантаты и воспроизведены в Баховском Компендиуме [BC I/3, 835]<sup>10</sup>. Видимо, по каким-то причинам поэт сократил текст сочинения в издании 1729 г. (возможно,

---

<sup>10</sup> Из других расхождений обнаруженного буклета и ранее известного текста отметим, что в предпоследней строке речитатива “GOtt Lob! Der HErr hat viel an uns gethan” в версии 1725 г. напечатано “Und Glück und Treu”, в то время как в сборнике 1729 г. — “Und Güth und Treu”. Хорал “Verleih uns Frieden” воспроизведен в отдельном издании полностью в отличие от пикандеровского собрания, где даны только первые слова.

в связи с необходимостью уменьшить общий объем тома), но из-за этого возникли неверные представления о форме произведения, созданного Бахом и исполненного в 1725 г. Помещение речитатива между заключительной арией и хоралом, что играло важную смысловую и драматургическую роль, безусловно, было значимым в композиции кантаты; не случайно в дальнейших ее версиях, несмотря на введенные изменения, структура завершающего блока (Aria — Recit. — Choral) была сохранена.

По имеющимся сведениям, в 1741 г. кантата повторно исполнялась в шестичастной форме. Речитатив “Herr, weihe selbst das Regiment” был включен, но отсутствовало ариозо “Der Höchste steh’ uns ferner bey” [BC I / 3, 835]:

1. Chor: Wünschet Jerusalem Glück
2. Aria: Rühm und lobe, sing und preise
3. Recit.: Gottlob, der Herr hat viel an uns getan
4. Aria: Herrscher aller Seraphinen
5. Recit.: Herr, weihe selbst das Regiment
6. Choral: Verleih uns Frieden gnädiglich

В 1730 г. исполнялась пародия BWV 1139.2, в которой части первая, вторая и четвертая соответствовали первому, второму и пятому номерам BWV 1139.1. Однако и эта переработанная версия также состояла из шести частей [BC I / 3, 932-933]:

1. [Chor]: Wünschet Jerusalem Glück
2. Aria: Rühm und lobe, sing und preise
3. Recit.: Hier ist des Herren Tempel
4. Aria: Herr, erhöre, was wir bitten
5. Recit.: Gib, Herr, dein Werk den frommen Christen
6. Choral: (1) Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ  
(2) In dieser letzten betrübten Zeit

Таким образом, первое исполнение “Wünschet Jerusalem Glück” в 1725 г. состоялось в наиболее полной версии сочинения, имевшей следующую, хорошо сбалансированную структуру: [Chor] — Aria — [Recit.] — Arioso — Aria — [Recit.] — Choral.

Избрание и торжественная инаугурация новых членов магистрата Лейпцига состоялись 27 августа 1725 г. Следовательно, эту дату первого исполнения “Wünschet Jerusalem Glück” можно считать окончательно установленным фактом творческой биографии композитора. Безусловно, обнаруженный источник весьма конкретно уточняет наши представления об истории создания и первого исполнения сочинения, а также обогащает знания об интенсивном кантатном творчестве Баха в 1725 г.

Вспомним, что, приступив к обязанностям кантора в мае 1723-го, он стал работать с огромной интенсивностью над созданием репертуара для постоянных церковных служб. Краткий календарь исполнения баховских кантат в 1725 г., незадолго до выборов магистрата, дает яркую картину творческой продуктивности композитора в данном жанре (Таблица 1)<sup>11</sup>:

Таблица 1. Первые исполнения баховских кантат в Лейпциге (с 29 июля по 27 августа 1725)

Table 1. The first performances of Bach's cantatas in Leipzig (from July 29 to August 27, 1725)

Дата первого исполнения	Кантата	Событие, к которому приурочено исполнение
29 июля	BWV 168 "Tue Rechnung! Donnerwort"	9-е воскресенье по Троице
3 августа	BWV 205.1 "Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft"	Именины доцента лейпцигского университета Августа Фридриха Мюллера
13 августа	Венчальная кантата BWV deest	Венчание Антона Франке и Иоганны Кристианы Баслер в церкви Св. Фомы
19 августа	BWV 137 "Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren"	12-е воскресенье по Троице
26 августа	BWV 164 "Ihr, die ihr euch von Christo nennet"	13-е воскресенье по Троице
27 августа	BWV 1139.1 "Wünschet Jerusalem Glück"	Выборы магистрата Лейпцига

Как видим, даже за день до перевыборов магистрата, 26 августа 1725 г., Бах исполнил только что сочиненную кантату на 13-е воскресенье по Троице и уже на следующий день представил жителям Лейпцига и членам городского совета новое произведение. С такой интенсивностью, кантата за кантатой каждую неделю (иногда новые сочинения следовали буквально день за днем!), Бах трудился в первые несколько лет своей службы в Лейпциге. Обеспечив себя необходимым количеством произведений для регулярных церковных служб (а по сообщению в Некрологе он создал пять таких годовых циклов), композитор смог переключить

<sup>11</sup> Не забудем, что кантаты на 10-е и 11-е воскресенье по Троице — 5 и 12 августа 1725 — к настоящему времени утеряны.

основное внимание на другие сферы творчества — инструментальную музыку, крупные сборники и циклы, оратории, пассионы, мессы.

При этом создание так называемых «выборных» кантат было постоянной обязанностью Баха на протяжении большей части творческого пути. Как в Мюльхаузене (в течение одного из ранних периодов его деятельности), так и в Лейпциге перевыборы членов городского совета проходили каждый год, и каждый год к этому дню он должен был создавать новое произведение (в Мюльхаузене такие инаугурации проводились 4 февраля, в Лейпциге — в 20-х числах августа, в первый понедельник после дня Св. Варфоломея). Если учесть имеющиеся сведения о написании им трех кантат для мюльхаузенского магистрата с 1708 по 1710 гг.<sup>12</sup> и затем 27 лет службы в Лейпциге, то оказывается, что не менее 30 сочинений композитор должен был представить для подобных событий. Конечно, некоторые из «выборных» кантат могли исполняться повторно (и приведенные примеры с версиями BWV 1139 только подтверждают такую возможность), но тем не менее количество написанных им по этому поводу произведений должно было быть немалым. Пять кантат полностью сохранились. Это — “Gott ist mein König” BWV 71 (Motet), “Preise, Jerusalem, den Herrn” BWV 119, “Gott, man lobet dich in der Stille” BWV 120.1, “Wir danken dir, Gott, wir danken dir” BWV 29 и “Lobe den Herrn, meine Seele” BWV 69.2. Из кантаты “Ihr Tore zu Zion” BWV 193.2 уцелела бóльшая часть исполнительских партий. Три лейпцигские «выборные» кантаты — BWV 1139.1, “Gott, gib dein Gerichte dem Könige” BWV 1140 и “Herrscher des Himmels, König der Ehren” BWV 1141 — дошли до нас в виде текстов. Так, найденная печать 1725 г. документирует исполнение третьей «выборной» кантаты Баха в Лейпциге (оказалось, что оно пришло на «пик» творческой активности композитора в этом жанре) и дает ясное представление о ее форме, поэтических особенностях, идее произведения.

Открывается сочинение частью, воплощающей стихи 6 и 7 Псалма 122 «Песнь восхождения Давида» (в русской версии — Псалом 121):

Wünschet Jerusalem Glück;  
Es müsse wohl gehen denen, die dich lieben!

Просите мира Иерусалиму;  
Да благоденствуют любящие  
тебя!

Es müsse Friede seyn inwendig  
in deinen Mauren, und Glück in deinen Pallästen.

Да будет мир в стенах твоих,  
Благоденствие в чертогах твоих!

<sup>12</sup> Хотя уже с лета 1708 г. Бах покинул Мюльхаузен, начав службу при веймарском дворе, но по сохранившимся свидетельствам в 1709 и 1710 гг. он создал еще две кантаты в честь перевыборов мюльхаузенского магистрата (ныне они значатся как BWV 1137 и 1138 [BWV<sup>3</sup>, 280]).

Хотя в печатном тексте часть никак не обозначена (см. *ил. 2*), цитирование Псалма и типичное для таких произведений начало с библейского изречения (*Dictum*), несомненно, говорят о том, что это была хоровая часть, задающая тон всему сочинению и содержащая его основную идею в виде некоей объективной истины<sup>13</sup>. Следующие за этим арии, ариозо и речитативы выражают праздничный и благодарственный Творцу характер кантаты, преломляя по-своему изначальный тезис. Прославление мира, благоденствия и справедливости, поддержка Всевышним правителей города и хвала Ему составляют содержание центральных (сольных) номеров. Завершается кантата хоралом — духовной песнью Мартина Лютера (1529) на основе латинского антифона “*Dona nobis Pacem*” в первой строфе и гимном Иоганна Вальтера (1566) во второй строфе:

Verleih uns Frieden gnädiglich,  
HErr GOtt, zu unsern Zeiten:  
Es ist doch ja kein anderer nicht,  
Der für uns könnte streiten,  
Denn du, unser GOtt alleine.

Нам милостиво даруй мир,  
о Господи и Боже, в сие время;  
никто иной  
не может постоять за нас,  
кроме Тебя Единого, наш Боже!

Gib unsern Könige<sup>14</sup> und aller Obrigkeit,  
Fried und gut Regiment,  
Daß wir unter ihnen  
Ein geruhig und stilles Leben führen mögen,  
In aller Gottseligkeit und Erbarkeit,  
Amen.

[Королям] и всякому начальству дай  
согласие и доброе правление,  
чтоб мы под (попеченьем) их  
жизнь безмятежную и тихую вели  
во всяком благочестии и чистоте,  
Аминь<sup>15</sup>.

Известно, что Бах использовал этот хорал как заключительную часть (причем с таким же сочетанием строф М. Лютера и И. Вальтера) еще в двух своих кантатах: “*Am Abend aber desselbigen Sabbats*” BWV 42 и “*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*” BWV 126. Обе были созданы в том же 1725 г. и прозвучали впервые 4 февраля (BWV 126) и 8 апреля (BWV 42). Хотя четырехголосная обработка хоральной мелодии в деталях различается (как различаются и тональности: в случае BWV 126 — *a-moll*, в BWV 42 — *fis-moll*), в обоих сочинениях хорал звучит умиротворяюще и возвышенно-торжественно, с мажорным завершением в заключительном кадансе.

<sup>13</sup> В сообщении о повторном исполнении кантаты в 1741 г. сказано: “CHORVS. Wünschet Jerusalem Glück <...>” [BD II, 368].

<sup>14</sup> В обнаруженном источнике, в отличие от текста Иоганна Вальтера, напечатано “*Könige*” вместо “*Fürsten*” (см. *ил. 4*).

<sup>15</sup> Перевод Петра Мещеринова [Мещеринов 2014, 122]. Внесено лишь изменение в начале второй строфы, связанное с заменой “*Fürsten*” на “*Könige*” (см. сноску 14).

В текстовом содержании BWV 1139.1 мы можем увидеть драматургию кантаты, откристаллизовавшуюся в лейпцигские годы творчества Баха и состоявшую в изложении некой объективной идеи в виде библейского изречения (начальный хор), которая проходит затем испытание и интерпретацию в индивидуальной рефлексии (речитативы, ариозо и арии) и в итоге становится частью общинного мировоззрения (финальный хорал)<sup>16</sup>. Не забудем, что ко времени написания рассматриваемой кантаты у композитора уже был опыт двух полных годовых кантатных циклов — 1723/1724 и 1724/1725 гг., — и зрелость формы этого сочинения (насколько можно судить по тексту), его создание в наиболее интенсивный период творчества Баха в данном жанре говорят о многом.

Как явствует из найденного источника, исполнение “Wünschet Jerusalem Glück” состоялось в одном из главных соборов Лейпцига — церкви Св. Николая — после проповеди городского священника в честь избрания членов магистрата<sup>17</sup>. Остается только вообразить себе впечатление, полученное слушателями в тот день от звучания торжественно приподнятой и праздничной музыки, соответствовавшей событию и столь высокому смыслу текста. Об успехе сочинения свидетельствует и то, что Бах возвращался к нему неоднократно: в последовавшие годы в различных версиях оно исполнялось в Лейпциге еще не раз<sup>18</sup>.

В одной из предыдущих статей журнала “Opera musicologica” уже рассказывалось, что первые подобные находки в Санкт-Петербурге (в те годы — Ленинграде) были сделаны Вольфом Хобомом: в 1973 г. он представил три тетради текстов к церковной музыке Лейпцига времен И. С. Баха [Нобоhm 1973, 7, 14-32; Шабалина 2010, 6-7]. Но если источники, найденные Хобомом, в целом подтвердили хронологию кантат, установленную ранее, то новые открытия в большинстве случаев вступили в противоречие с имевшимися до этого сведениями. И хотя расхождения с прежней датировкой BWV 1139.1 оказались не так велики, как в других случаях (к примеру, обнаружение текста кантаты BWV 34.2 привело к изменению наших знаний о времени ее создания на 20 лет!<sup>19</sup>), но и эти рас-

<sup>16</sup> О драматургии лейпцигских кантат И. С. Баха см. [Сторожук 1982, 142-158].

<sup>17</sup> Написание таких кантат, как правило, специально заказывалось композитору (см., к примеру, [BD II, 194]). И учитывая резонансный общественно-политический характер события, Бах готовил партитуры с особым размахом, включая в них разнообразный и обширный состав инструментов со струнными и духовыми, чаще всего с тремя или четырьмя трубами и литаврами (см. сохранившиеся партитуры «выборных» кантат BWV 29, 69.2, 71, 119, 120.1).

<sup>18</sup> Пожалуй, с такой интенсивностью, если судить по имеющимся сведениям, исполнялась только еще одна «выборная» кантата Баха в Лейпциге — BWV 29.

<sup>19</sup> Подробнее об этом см. [Schabalina 2008, 65-68; Шабалина 2010, 11-16].



хождения имеют сегодня весьма существенное значение и уточняют в целом картину наших представлений о творчестве И. С. Баха в Лейпциге.

Начало XXI в. ознаменовалось в баховедении важными открытиями новых источников, неизвестных ранее автографов композитора, даже неизвестных его сочинений<sup>20</sup>. Находки оригинальных печатных текстов представляют не меньшую ценность, так как документируют дату прижизненного исполнения сочинений точнее, нежели автографы и другие нотные рукописи. Не случайно интерес к ним специалистов во всем мире сейчас особенно велик. И хотя, разумеется, такие источники не восполняют утерянный музыкальный материал, тем не менее они дают определенное представление о существовании того или иного произведения в прошлом, времени его создания, дате и месте первого исполнения (иногда даже с именами исполнителей) и, конечно, о поэтическом языке, построении формы в целом и содержании отдельных ее частей.

Неудивительно, что открытия последних лет привели к необходимости новой публикации указателя сочинений И. С. Баха, составленного к 1950 г. Вольфгангом Шмидером и многократно переиздававшегося [BWV<sup>1</sup>]. В 1998 г. вышла основательно переработанная редакция этого указателя, подготовленная Альфредом Дюрром и Йоситаке Кобаяси [BWV<sup>2a</sup>]. Бывшая до недавнего времени настольной книгой у всех специалистов и любителей музыки Баха, ныне она оказалась уже существенно устаревшей. Так что необходимость новейшего издания, соответствующего открытиям последних лет, стала более чем очевидной. Работа над указателем велась сотрудниками Баховского Архива Лейпцига не менее 12 лет, и в июне 2022 г. состоялась его презентация [BWV<sup>3</sup>].

В связи с темой настоящей статьи нельзя не отметить, что датировка “Wünschet Jerusalem Glück” дается теперь в этом издании со ссылкой на источник, найденный в Российской национальной библиотеке, 27 августа 1725 г. [BWV<sup>3</sup>, 281]. Учтены в указателе и многие другие находки, сделанные недавно в российских архивах [BWV<sup>3</sup>, 62–64, 172–173, 215, 218, 230,

<sup>20</sup> См.: *Schabalina T.* Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199 // *Bach-Jahrbuch*. 2004. S. 11–39; *Maul M.* “Alles mit Gott und nichts ohn’ ihn” — Eine neu aufgefundene Aria von Johann Sebastian Bach // *Bach-Jahrbuch*. 2005. S. 7–34; *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart / Vorwort, Übertragung und hrsg. von M. Maul und P. Wollny.* Kassel: Bärenreiter, 2007 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge; 3); *Langusch S.* “...auf des Herrn Capellmeisters Bach recommendation...” — Bachs Mitwirken an der Besetzung des Kantorats der Altstadt Salzwedel 1743/44 // *Bach-Jahrbuch*. 2007. S. 9–43; *Glöckner A.* Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig. Neue Quellen (Teil I) // *Bach-Jahrbuch*. 2008. S. 159–201; *Wollny P.* Zwei Bach-Funde in Mügeln. C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren // *Bach-Jahrbuch*. 2010. S. 111–151 и т. д.

249–250, 252, 257, 289, 343–345, 660, 732–735, 770]. Думается, признание петербургских открытий и их значения в мировой науке — в русле ценного направления совместных усилий баховедов разных стран в расширении и обогащении наших знаний о творчестве величайшего композитора, чье наследие, несомненно, является достоянием всего человечества.

### Список источников

- [1] Мещеринов 2014 — Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений / перевод игумена Петра (Мещеринова). Изд. 2-е, испр. Москва: Эксмо, 2014. 592 с.
- [2] Сапонов 2021 — Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски: Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. Москва: Классика–XXI, 2021. 284 с.
- [3] Сторожук 1982 — Сторожук В. К. Немецкая вокальная лирика XVII века и кантаты И. С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1982. 209 с.
- [4] Шабалина 2010 — Шабалина Т. Открытия в Петербурге: Новые факты творческой биографии И. С. Баха // Opera musicologica. 2010. № 3 (5). С. 4–48.
- [5] Шульце, Ерохин 2009 — Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов / сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. В. Ерохина. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2009. 600 с.
- [6] BC I/3 — Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / hrsg. von H.-J. Schulze und C. Wolff. Leipzig: Peters, 1988. Bd. I. Vokalwerke. Teil 3. S. 821–1144.
- [7] BD I — Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs / vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze. Kassel; Basel; Leipzig: Bärenreiter; VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963. 288 S.
- [8] BD II — Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750 / vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze. Kassel; Basel; Leipzig: Bärenreiter; VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969. XXXVI, 573 S.
- [9] BD III — Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800 / vorgelegt und erläutert von H.-J. Schulze. Kassel; Basel [u. a.]: Bärenreiter, 1972. XXXV, 750 S.
- [10] BWV<sup>1</sup> — Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950. XXII, 747 S.
- [11] BWV<sup>2a</sup> — Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV<sup>2a</sup>) nach der von W. Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998. XXVII, 490 S.
- [12] BWV<sup>3</sup> — Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Dritte, erweiterte Neuausgabe (BWV<sup>3</sup>) / bearbeitet von C. Blanken, C. Wolff und P. Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2022. XLIV, 835 S.

- [13] Dadelsen 1957 — *Dadelsen G. von*. Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises. Trossingen: Hohner, 1957 (Tübinger Bach-Studien; 1). 44 S.
- [14] Dadelsen 1958 — *Dadelsen G. von*. Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. Trossingen: Hohner (Tübinger Bach-Studien; 4/5), 176 S.
- [15] Dürr 1957 — *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs // *Bach-Jahrbuch*. 1957. S. 5–162.
- [16] Dürr 1976 — *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch* 1957. Kassel: Bärenreiter, 1976. 173 S.
- [17] Dürr 2000 — *Dürr A.* Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. 8. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2000. 1038 S.
- [18] Fröde 1991 — *Fröde C.* Zur Entstehung der Kantate “Ihr Tore zu Zion” (BWV 193) // *Bach-Jahrbuch*. 1991. S. 183–185.
- [19] Glöckner 2008 — *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Erweiterte Neuausgabe / hrsg. von A. Glöckner. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2008. 117 S.
- [20] Hobohm 1973 — *Hobohm W.* Neue “Texte zur Leipziger Kirchen-Music” // *Bach-Jahrbuch*. 1973. S. 5–32.
- [21] Picander 1729 — *Picander*. Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil. Leipzig: Boetio, 1729. [3] Bl., 564 S.
- [22] Rifkin 1975 — *Rifkin J.* The Chronology of Bach’s Saint Matthew Passion // *The Musical Quarterly*. 1975. Vol. 61, no. 3. P. 360–387.
- [23] Schabalina 2008 — *Schabalina T.* “Texte zur Music” in *Sankt Petersburg: Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs* // *Bach-Jahrbuch*. 2008. S. 33–98.
- [24] Schabalina 2021 — *Schabalina T.* “Texte zur Music” in *Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts*. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12). Bd. 1, 2. VIII, 1053 S.
- [25] Schering 1941 — *Schering A.* Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Leipzig: Kistner & Siegel, 1941 (*Musikgeschichte Leipzigs*; 3). XII, 695 S.
- [26] Schulze 1979 — *Schulze H.-J.* Ein “Dresdner Menuett” im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs // *Bach-Jahrbuch*. 1979. S. 45–64.
- [27] Schulze 1984 — *Schulze H.-J.* Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig: Dresden: Peters, 1984. 250 S.
- [28] Spitta 1880 — *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880. Bd. 2. 1014 S.

## References

- [1] Meshherinov, Pyotr (2014). *Johann Sebastian Bach. Teksty dukhovnykh proizvedeniy* [*Johann Sebastian Bach. The Texts of his Sacred Works*], Translated from German by abbot Pyotr (Meshherinov), 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Eksmo, 592 p. (in Russian).

- [2] Saponov, Mikhail A. (2021). *Shedevry Bacha po-russki: Strasti, oratorii, messy, motety, kantaty, muzykal'nye dramy* [Chef-d'oeuvres by Bach in Russian: Passions, Oratorios, Masses, Motets, Cantatas, Musical Dramas]. Moscow: Klassika – XXI, 284 p. (in Russian).
- [3] Storozhuk, Valeriy K. (1982). *Nemetskaya vokal'naya lirika XVII veka i kantaty J. S. Bacha* [German Vocal Lyrics of the 17th Century and Cantatas by Johann Sebastian Bach]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 209 p. (in Russian, unpublished).
- [4] Shabalina, Tatiana (2010). "Otkrytiya v Peterburge: Novye fakty tvorcheskoy biografii J. S. Bacha" ["Discoveries in Saint Petersburg: New Facts of J. S. Bach's Biography"]. In *Opera musicologica*. 2010. No. 3 (5). P. 4–48 (in Russian).
- [5] Schulze, Hans-Joachim (comp.), Erokhin, Valeriy (transl.) (2009). *Johann Sebastian Bach. Zhizn' i tvorchestvo: Sobranie dokumentov* [Johann Sebastian Bach. The Life and Work: The Miscellany of Documents]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova; Izdatel'skiy dom "Galina skripsit," 600 p. (in Russian).
- [6] Schulze, Hans-Joachim & Wolff, Christoph (1988). *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Leipzig: Peters. Bd. I. Vokalwerke. Teil 3. S. 821–1144.
- [7] Neumann, Werner & Schulze, Hans-Joachim (1963). *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel; Basel; Leipzig: Bärenreiter; VEB Deutscher Verlag für Musik, 288 S.
- [8] Neumann, Werner & Schulze, Hans-Joachim (1969). *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel; Basel; Leipzig: Bärenreiter; VEB Deutscher Verlag für Musik, XXXVI, 573 S.
- [9] Schulze, Hans-Joachim (1972). *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. Kassel; Basel [u. a.]: Bärenreiter, XXXV, 750 S.
- [10] Schmieder, Wolfgang (1950). *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, XXII, 747 S.
- [11] Schmieder, Wolfgang (1998). *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV<sup>2a</sup>) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, XXVII, 490 S.
- [12] Blanken, Christine & Wolff, Christoph & Wollny, Peter (2022). *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Dritte, erweiterte Neuauflage (BWV<sup>3</sup>)*, bearbeitet von Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, XLIV, 835 S.
- [13] Dadelson, Georg von (1957). *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*. Trossingen: Hohner (Tübinger Bach-Studien; 1), 44 S.
- [14] Dadelson, Georg von (1958). *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. Trossingen: Hohner (Tübinger Bach-Studien; 4/5), 176 S.

- [15] Dürr, Alfred (1957). “Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs”. In *Bach-Jahrbuch*. 1957. S. 5–162.
- [16] Dürr, Alfred (1976). *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*. Kassel: Bärenreiter, 173 S.
- [17] Dürr, Alfred (2000). *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*. 8. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 1038 S.
- [18] Fröde, Christine (1991). “Zur Entstehung der Kantate ‘Ihr Tore zu Zion’ (BWV 193)”. In *Bach-Jahrbuch*. 1991. S. 183–185.
- [19] Glöckner, Andreas (2008). *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Andreas Glöckner. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 117 S.
- [20] Hobohm, Wolf (1973). “Neue ‘Texte zur Leipziger Kirchen-Music’”. In *Bach-Jahrbuch*. 1973. S. 5–32.
- [21] Picander (1729). *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil*. Leipzig: Boetio, [3] Bl., 564 S.
- [22] Rifkin, Joshua (1975). “The Chronology of Bach’s Saint Matthew Passion”. In *The Musical Quarterly*. 1975. Vol. 61, no. 3. P. 360–387.
- [23] Schabalina, Tatjana (2008). “‘Texte zur Music’ in Sankt Petersburg: Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs”. In *Bach-Jahrbuch*. 2008. S. 33–98.
- [24] Schabalina, Tatjana (2021). “Texte zur Music” in Sankt Petersburg: *Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts*. Beeskow: Ortus Musikverlag (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12). Bd. 1, 2. VIII, 1053 S.
- [25] Schering, Arnold (1941). *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*. Leipzig: Kistner & Siegel (Musikgeschichte Leipzigs; 3). XII, 695 S.
- [26] Schulze, Hans-Joachim (1979). “Ein ‘Dresdner Menuett’ im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs”. In *Bach-Jahrbuch*. 1979. S. 45–64.
- [27] Schulze, Hans-Joachim (1984). *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Leipzig; Dresden: Peters, 250 S.
- [28] Spitta, Philipp (1880). *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Bd. 2. 1014 S.

Статья поступила в редакцию: 13.09.2023; одобрена после рецензирования: 20.09.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 13.09.2023; approved after reviewing: 20.09.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья  
УДК 78.072  
doi: 10.26156/ОМ.2023.15.4.002

## **Итальянская Одесса: вторая родина мантуанского тенора Амброджио Данини**

*Любовь Андреевна Козлова*

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,  
Санкт-Петербург, Россия  
luibovandr@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5539-5343>

**Аннотация.** Благодаря взлету традиции бельканто в первой половине XIX в. итальянская опера молниеносно завоевала сцены европейских театров. Одессу новая мода завоевала раньше, чем Санкт-Петербург и Москву. Именно в этом городе активно работали многие известные итальянские музыканты. Среди них чрезвычайно привлекательна история старинного мантуанского рода Данини, представители которого впоследствии внесли заметный вклад в развитие отечественных науки и искусства. Основоположник российской ветви семейства тенор Амброджио Данини, приехав в 1840 г. на гастроли в Одессу, обрел в России вторую родину. В статье рассматриваются особенности одесской музыкальной культуры и изменения в ней, произошедшие благодаря деятельности мантуанского певца.

**Ключевые слова:** Амброджио Данини, итальянская опера, итальянцы в России, музыкальный театр, оперный певец, театральная Одесса

**Для цитирования:** Козлова Л. А. Итальянская Одесса: вторая родина мантуанского тенора Амброджио Данини // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 30–41.  
<https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.4.002>

© Козлова Л. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.002

## Italian Odessa: The Second Homeland of Ambrogio Dagnini, Tenor from Mantova

*Lyubov A. Kozlova*

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia  
luibovandr@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5539-5343>

**Abstract.** Italian opera quickly conquered the scenes of European theaters, due to the rise of the Italian bel canto style in the first half of the 19th century. The new fashion came to Odessa earlier than to St. Petersburg and Moscow. Particularly interesting are the turns in the fate of the Italians who remained in Russia and served for the good of their new Fatherland. Among them is the history of the ancient Mantova family of Dagnini, who subsequently made a significant contribution to the development of domestic science and art. Arriving in 1840 on tour in Odessa, tenor Ambrogio Dagnini, who started the Russian branch of the family, found here his second homeland in Russia. The article studies specifics of the development of the cultural environment in Odessa and changes therein due to the work and art of the singer and his significant influence on the local opera house.

**Keywords:** *Ambrogio Dagnini, Italian opera, Italians in Russia, musical theatre, opera singer, theatrical Odessa*

**For citation:** Kozlova L. A. Italian Odessa: The Second Homeland of Ambrogio Dagnini, Tenor from Mantova. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 30–41. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.002>

© Lyubov A. Kozlova, 2023

## Итальянская Одесса: вторая родина мантуанского тенора Амброджио Данини

Культурные взаимоотношения России и Италии издавна притягивали внимание исследователей в области живописи, архитектуры, литературы, музыки и других видов искусств. В этих взаимоотношениях значительную роль сыграло плодотворное влияние итальянской оперы на русскую вокальную культуру, особенно заметное в Одессе в связи с большим потоком итальянских певцов, нагрянувших уже вскоре после основания города. Через несколько лет после открытия оперного театра торговые связи между странами стали дополняться контактами в области музыкальной культуры.

В статье А. Л. Порфирьевой, посвященной итальянской опере в Одессе XIX в.<sup>1</sup>, содержится подробнейший анализ условий выступлений итальянской труппы на сцене городского театра. Благодаря этому исследованию можно увидеть общую картину театральной жизни в Одессе. Чрезвычайно интересным является обзор творческих биографий, по деталям собранных из архивов и периодических изданий той эпохи. Нередко итальянские певцы вскоре после появления на одесской сцене оказывались в Петербурге. Не все из них приобрели широкую известность, но их творческая деятельность как на родине, так и в России заслуживает пристального внимания.

Среди многочисленных итальянских фамилий, значившихся в «Одесском вестнике»<sup>2</sup> в списке прибывших в город в период «золотого века» итальянского театра<sup>3</sup>, можно обнаружить едва заметную, на первый взгляд, личность певца, волею случая занесенного на русскую землю и оставившего заметный вклад в истории отечественной культуры. Речь пойдет о мантуанце Амброджио Данини (1807–1872)<sup>4</sup> (ил. 1).

---

<sup>1</sup> [Порфирьева 2013, 168–200].

<sup>2</sup> Газета издавалась в Одессе с 1827 на двух языках (русск. и франц.).

<sup>3</sup> По мнению историка Одессы А. А. Скальковского, с 1821 по 1842 г. с некоторыми перерывами одесский театр был в самом расцвете [Скальковский 1858, 48].

<sup>4</sup> Ambrogio Dagnini — в русской транскрипции «Данини» изначально упоминали как «Даньини», однако со временем в семье утвердилось упрощенное написание фамилии.





Ил. 1. Амброджио Данини, предположительно 1860-е. Фото из семейного архива Андрея Козлова

Fig. 1. Ambrogio Dagnini, presumably in the 1860s. Photo from Andrey Kozlov's family archive

Впервые его биографию описал Владимир Бертаццони — журналист, поэт и политический деятель из Мантуи. Исследование «Судьба мантуанского рода в России» [Бертаццони 1996]<sup>5</sup> основано как на архивной итальянской документации, так и на многочисленных публикациях в русских и итальянских газетах и журналах XIX столетия. С помощью книги Бертаццони, свидетельств историков Одессы второй трети XIX в., местной и иностранной периодики того времени и сохранившегося семейного архива потомков Данини мы можем попытаться восстановить жизненный путь певца<sup>6</sup>.

Много свидетельств об общей картине музыкально-театральной жизни Одессы приведено в «Одесском вестнике». Власть прессы — сильнейшее оружие, вот как отзываясь о ней Ингмар Бергман в своем дневнике:

---

<sup>5</sup> Книга была дополнена и переиздана дважды: *Bertazzoni V. Ambrogio Dagnini. Mantova: Sometti, 2007. 109 с.*; *Бертаццони В. Судьба мантуанского рода Данини в России / пер. с ит. А. Ю. Миролюбова. Новороссийск: Одиссей, 2022. 153 с.*

<sup>6</sup> В процессе исследования Бертаццони познакомился с праправнуком тенора Амброджио Данини протоиереем Андреем Козловым, который готовил материалы для книги об архитекторе Сильвио Амвросиевиче Данини, увидевшей свет в 2010 г.: Сильвио Данини. Материалы к творческой биографии. Санкт-Петербург: Коло, 2010. 240 с.

Моя пьеса начинается с того, что актер, спустившись в зал, душил критика и по черной книжечке зачитывает все занесенные в нее унижения [Бергман 2021, 9].

Что касается итальянской театральной корреспонденции, то в 1820–40-е гг. существовало несколько крупных газет, по материалам которых можно подробно, шаг за шагом, восстановить творческий путь того или иного певца. “Il Censore Universale Dei Teatri”, “Il Barbiere di Siviglia”, “Il Pirata”, “Teatri Arte et Letteratura”, “Il Figaro” — в этих изданиях можно найти рецензии практически на все спектакли того времени, состоявшиеся не только в Италии, но и в других странах, благодаря деятельности путешествовавших по миру итальянцев.

Так, например, о газете “Il Censore Universale Dei Teatri”<sup>7</sup> исследователь двухвековой истории итальянской театральной периодики Марко Карпа отзывается как о неисчерпаемом источнике информации о театральных сезонах, певцах, предпринимателях, отношениях между артистами,

сезон за сезоном, театр за театром, опера за оперой — в первую очередь в Италии, а затем уже и в Европе [Carpa 2005, 7].

Чтобы восстановить цепь событий, происходивших с Данини в Одессе, обратимся ненадолго к истории его происхождения и творческого становления музыканта в Италии.

Амброджио Джузеппе Данини, представитель древнего итальянского семейства, родился в 1807 г. в Мантуе. Обучался у Фр. Коменчини<sup>8</sup> в местной школе пения (ныне — Мантуанской консерватории) и, по свидетельствам Ал. Антольди, был одним из лучших учеников 1820–30-х гг. [Бертаццони 1996, 29]. О первом концерте при его непосредственном участии, освещенном прессой, стало известно благодаря рецензии, обнаруженной автором данной статьи в миланской газете. Театральный критик Л. Привидали описал достоинства юноши и высказал предположение о предстоящей блестящей карьере певца:

Невероятно чистое звучание, такт и безупречный слух, с помощью которых он умеет оживить свое исполнение и окрасить его самой ясной выразительностью, владея чувством меры и точной

---

<sup>7</sup> Газета, издаваемая в Милане с 1829 по 1837 г. дважды в неделю под редакцией известного театрального критика и либреттиста Луиджи Привидали (1771–1844).

<sup>8</sup> Франческо Коменчини — известный в то время учитель пения в Мантуе [Козлова 2021, 16].

интонаций. Все это придает естественности и искусству вокала большой эффект [цит. по: Козлова 2021, 19].

Дебют молодого тенора Данини состоялся в Герцогском театре Пармы в опере Дж. Паччини «Дольсхеймский барон». По отзывам критиков заметно, что юноша оказался на сцене не случайно:

Великолепно проявил себя синьор Данини, которому суждена прекрасная карьера в этом роде деятельности, так как он щедро одарен природой и хорошо обучен [цит. по: Бертаццини 1996, 33].

Довольно быстро завоевавшего расположение публики певца ангажировали на новые театральные сезоны в театры Италии в качестве первого тенора. Известен практически каждый шаг его гастрольных путешествий с 1832 по 1840 г.: Варезе, Виченца, Удине, Гориция, Неаполь, Катания, Палермо, Палермо, Турин, Флоренция, Болонья, Генуя, Новара. Первый заграничный контракт был подписан с королевским театром Мануэль на о. Мальта. В репертуар входили оперы Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Л. Риччи, Дж. Паччини, С. Меркаданти и других композиторов.

Судя по отзывам, певцу всюду благоволила судьба, но периодически его подводило здоровье, о чем известно из тех же газет: так, Бертаццини упоминает случай с вынужденной отменой гастрольей [Бертаццини 1996, 37]. После длительного отдыха и лечения Амброджио вернулся на сцену, довольно быстро восстановившись в амплу первого тенора. Завершающие сезон выступления на итальянской земле состоялись в Новаре с операми «Дева озера» Россини и «Роберто Девере» Доницетти. Вскоре Данини пригласили на очередные гастроли — только на этот раз на территорию Российской Империи.

В «Одесском вестнике» от 13 апреля 1840 г. в объявлении «Новые артисты одесской итальянской оперы»<sup>9</sup> фигурируют имена следующих исполнителей: Амброджио Данини (первый тенор), Джан-Баттисто Джаини (первый бас), капельмейстер Джервази, Елизавета Бельтрами-Бароцци (“*primissima donna soprano*”) и Марьетта Газон (“*prima-donna contralto musichetto*”). Здесь же анонсируются ближайшие спектакли, 16 и 18 апреля<sup>10</sup>, а в выпуске № 33 сообщается о предстоящей российской премьере оперы Россини «Осада Коринфа»<sup>11</sup>. Можно было бы сделать предполо-

---

<sup>9</sup> Одесский вестник. 1840. № 30. С. 120.

<sup>10</sup> Л. Риччи «Приключения Скарамуччи» и В. Беллини «Сомнамбула».

<sup>11</sup> Одесский вестник 1840. № 33. С. 134.

жение об участии вновь прибывших артистов в премьерных спектаклях, однако это представляется маловероятным по очевидным причинам: театральный репертуар и состав исполнителей планируется заранее, к тому же вряд ли была известна точная дата приезда артистов.

В подтверждение вышесказанного в одном из последующих номеров<sup>12</sup> говорится о предстоящем дебюте 4 июня Дж.-Б. Джани и А. Данини в первом представлении оперы «Марино Фальеро» Доницетти. Дебюты прибывших в одной труппе с ними Е. Бельтрами-Бароцци и М. Газон состоялись в других постановках и в другое время<sup>13</sup>.

В то же время итальянская корреспонденция не оставляла своих соотечественников без внимания — в «Il Pirata» сообщают о том, что

первый спектакль прошел очень неплохо, но второй превзошел все ожидания и был еще более удачным<sup>14</sup>.

Трудно не заметить, как негативно порою была настроена пресса по отношению к Данини. После концерта памяти Джиралдони, оркестранта Одесского театра, анонимным критиком язвительно говорилось:

Мы позабыли сказать, что г. Даньини недурно пропел большую сцену из «Лючии де Ламмермур»; но, признаемся, мы бы охотнее слышали в этой пьесе, как и во всякой концертной, г-на Альберти...<sup>15</sup>.

О дальнейшем творческом пути Данини известно следующее. Одесский Городской театр продлил контракт с Данини и двумя его коллегами — Джентили и Альберти — на следующий сезон. В итальянской газете «Figaro» сообщается, в каких именно постановках участвовал Данини (в объявлениях о спектаклях «Одесского вестника» имена артистов значатся в случае бенефисов или дебютов, а в немногих рецензиях за сезон 1841 / 1842 гг. его фамилия не фигурирует). Обозреватель «Figaro» от 5 июня 1841 г. описывает:

<sup>12</sup> Одесский вестник. 1840. № 44. С. 186.

<sup>13</sup> 25 июля — первое выступление М. Газон в опере Беллини «Капулетти и Монтекки» (Одесский вестник. 1840, № 59. С. 260), а 15 мая — дебют Е. Бельтрами-Бароцци в опере П. А. Копполы «Нина, безумная от любви» (Одесский вестник. 1840. № 43. 179).

<sup>14</sup> Odessa. Gazzetta teatrale // Il Pirata: giornale artistico, letterario, teatrale. 1840. № 3. P. 14.

<sup>15</sup> Одесский вестник. 1840. № 67. С. 295.

Хорош «Велисарий» с певицами Феррарини и Фюрст, и певцами Альберти и Марини. «Лючия ди Ламмермур» еще лучше, с певицей Джузеппиной Лачинио<sup>16</sup> и тенором Амброджио Данини... [цит. по: Бертацони 1996, 53].

В последующих выпусках обнаружено еще несколько заметок о мероприятиях с участием Данини, в том числе о его бенефисе<sup>17</sup> и о концерте, организованном благотворительным обществом в апреле 1842 г.<sup>18</sup> В программе были указаны произведения Россини, Беллини, Меркаданте, Герольда, и, впервые, ария из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки. В концерте выступили княгиня Е. Голицына, г-жи Ю. Исленьева и Рубо, г-да Л. Шостака, «Даньини» и Берлендис<sup>19</sup>. В заметке отмечено, что средства, полученные благодаря этому концерту, были отданы «в помощь 78-и семействам» и на строительство «второго этажа в Сиротском Доме»<sup>20</sup>.

Из просмотренной нами прессы становится ясным, что «Одесский Вестник» и «Figaro» представляли противоположные взгляды на творчество Данини. Если в одесской прессе отзывы о нем крайне сухи, то «Figaro» всячески поддерживал и хвалил исполнительскую манеру певца. Истинная причина, по которой театралы Одессы отнеслись критически к деятельности мантуанского тенора, неизвестна. Возможно, дальнейшие поиски помогут пролить свет на эту проблему. Обозреватель «Figaro» неоднократно публиковал хвалебные отзывы, а критик местной газеты почти не упоминал Данини. Одесский краевед О. Губарь склоняется к выводу, что мантуанский тенор «не пришелся ко двору», кроме того — автор сомневается в достоверности информации, предоставленной итальянской газетой [Губарь 1996].

Несомненно, подобное можно адресовать и рецензентам «Одесского вестника». Не преуменьшая достоинств Данини, Губарь ссылается на «специфический вкус одесской публики», которая предпочитала

исключительно выразительных, колоритных, динамичных, чуточку экстравагантных, аванажных актеров [Губарь 1996].

<sup>16</sup> Известно, что Данини пел с Лачинио в дуэте еще в Италии в 1840 г.

<sup>17</sup> Где исполняли комическую оперу «Кто победит жестокого, или Медовый месяц» (1834) Л. Риччи, а также дуэт из «Колокольчика» (1836) Доницетти и ария из оперы «Эмма Антиохийская» (1834) С. Меркаданте (Одесский вестник. 1842. № 3. С. 16).

<sup>18</sup> Одесский вестник. 1842. № 28. С. 129.

<sup>19</sup> Одесский вестник. 1842. № 28. С. 129.

<sup>20</sup> Одесский вестник. 1842. № 28. С. 129.

О специфике театральных предпочтений одесситов А. Л. Порфирьева справедливо замечает, что «публика, слушая по многу раз одни и те же оперы в новом исполнении, разнообразила впечатления, способствовавшие оценке качества голоса, вокальной техники и артистических дарований итальянских солистов, а также уровню требований, которые к ним предъявлялись» [Порфирьева 2013, 169–170] и нередко с большой предвзятостью относилась к знаменитостям, завоевавшим европейскую славу.

Неизвестно, насколько в действительности повлияли мнения критиков на уход со сцены Данини. Основываясь на их мнении, можно лишь предположить, что у певца отсутствовали перечисленные выше качества «буффонного» артиста. Исходя из точки зрения ряда представителей итальянской прессы, можно сказать, что Амброджио Данини обладал «легким» тенором, и его исполнение отличалось деликатностью, «сладкозвучной» манерой и «изящной фразировкой».

На этом сольная карьера вокалиста, продолжавшаяся на протяжении десяти лет, неожиданно завершилась. Для тенора — немалый срок, учитывая особенности голоса и хроническое заболевание Данини — астму. Так или иначе, о фрагментах дальнейшей деятельности Амвросия Иосифовича (так его стали со временем называть в России) известно из книги Бертаццони и семейного архива потомков итальянского певца.

У Бертаццони публикуется одно из немногих писем Данини, где он говорит о «капризной судьбе», забросившей его в дальние края. На данный момент не удалось выяснить, что именно певец имел в виду: возможно, подразумевалась политическая ситуация с осложнением взаимоотношений Франции и Австрии. Северная Италия оказалась между двух противоборствующих крупных держав, что создавало очаги военной напряженности, могущей препятствовать спокойной жизни и развитию культуры.

Последующие шаги Данини на русской земле также заслуживают подробного внимания. Амвросий Иосифович нашел себя в литературной среде, вначале устроившись секретарем в Папское консульство в Одессе. Со временем он занялся преподаванием итальянского, спустя 10 лет составил итальянскую грамматику на французском языке, изданную в Бельгии в 1856 г.<sup>21</sup> Позднее его пригласили лектором в Харьковский Императорский университет. В Харькове им был открыт образователь-

<sup>21</sup> Этот труд был удостоен почетных отзывов Флорентийской и Туринской академий. В России курс грамматики был издан в сокращенном виде в 1859 г.

ный пансион<sup>22</sup>, что говорит о неподдельном интересе Данини к русской культуре.

Помимо свидетельств о педагогической деятельности Амвросия Иосифовича сохранилось несколько его поэтических произведений. Среди них ода «На счастливое возвращение в Одессу Его Светлости графа Михаила Воронцова, Генерал-губернатора Новороссии и Бессарабии, Генерал-Адъютанта Его Императорского Величества в день 20 октября 1844 года». Им же были сочинены также гимны победам, одержанным итальянцами в войне за независимость в 1860–61 гг., — проживая в России, Данини не мог не сопереживать судьбе своей родины.

Прослужив 25 лет на благо Российской Империи, Данини получил чин надворного советника. Амвросий Иосифович смог передать любовь к труду и своим детям — их было семь.

История потомства Амвросия Иосифовича, ушедшего из жизни в 1872 г., заслуживает отдельного исследования, здесь же мы можем лишь вкратце обрисовать род занятий его сыновей и дочерей: Наполеон Данини (1847–1919) окончил Санкт-Петербургскую военно-медицинскую академию и большую часть жизни проработал главным врачом Пажеского корпуса в Санкт-Петербурге; Камилл (1850–1903) стал литератором, первым перевел книгу К. Коллоди «Приключения деревянного мальчика Пиноккио». Третий сын, Виктор (1860–1920) окончил юридический факультет Харьковского университета и всю жизнь работал юристом в Варшаве и Лодзи. Сильвио — младший сын (1867–1942) стал придворным архитектором Николая II. Про дочерей известно, что Виргиния (1846–1910) обладала хорошим сопрано, Елизавета (1853–1873) была замужем за литератором и историком Михаилом Петровым, чьи труды были известны в те годы; среди них — «История Санкт-Петербурга». Третья дочь, Клементина (1856–1920), вышла замуж за Ипполита Ивановича Руссена, крупного винодела, они жили в Феодосии.

Ныне, спустя почти два века после описываемых событий, еще яснее понимаешь глубокий смысл удивительного и драматического пути Амвросия Иосифовича Данини — главы семьи, объединившей Мантую и Одессу, Харьков и Петербург, Царское Село и Крым, Италию и Россию.

---

<sup>22</sup> В семейном архиве потомков Данини сохранился документ с перечнем условий для приема детей в пансион Амвросия Иосифовича.

## Список источников

- [1] Бергман 2021 — *Бергман И.*: Картины / пер. со швед. А. А. Афиногорова. Санкт-Петербург: Сеанс, 2021. 336 с.
- [2] Бертаццини 1996 — *Бертаццини В.* Судьба мантуанского рода Данини в России / пер. с ит. А. Ю. Миролюбова. Санкт-Петербург: Всемирное слово, 1996. 192 с.
- [3] Губарь 1996 — *Губарь О. И.* Язык Италии золотой звучит... // Вестник региона. 1996. № 47 (111). Электронная версия: Всесвітній клуб одеситів, ?–2023. URL: <https://www.odessitclub.org/index.php/chitalnyi-zal/609-yazyk-italii-zlatoj> (дата обращения: 25.09.2023).
- [4] Козлова 2021 — *Козлова Л. А.* Из истории мантуанской школы пения // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. Санкт-Петербург: Астерион, 2021. С. 16–21.
- [5] Порфирьева 2013 — *Порфирьева А. Л.* Итальянская опера в Одессе: 1809–1865. Южная версия Северной Пальмиры // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. Т. 12: XIX век: Страницы биографии. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств; Композитор, 2013. С. 168–200.
- [6] Скальковский 1858 — *Скальковский А. А.* Биографический очерк одесского театра // Одесский вестник. 1858. № 12. С. 48.
- [7] Carpa 2005 — *Carpa M.* La divulgazione musicale in Italia oggi // Marco Carpa: La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali / a cura di Alessandro Rigolli: Torino, EDT, 2005. P. 63–85.

## References

- [1] Bergman, Ingmar (2021). *Kartiny [Pictures]*, Translation from Sweden by Alexandra Afinogenova. St. Petersburg: Seans, 336 p. (in Russian).
- [2] Bertazzoni, Vladimiro (1996). *Sud'ba mantuanskogo roda Dagnini v Rossii [The fate of the Mantuan family Dagnini in Russia]*, Translation from Italian by Anastasiya Mirolyubova. St. Petersburg: Vsemirnoe slovo, 192 p. (in Russian).
- [3] Gubar, Oleg I. (1996). “Yazyk Italii zlatoy zvuchit...” [“The language of golden Italy sounds...”]. In *Vestnik regiona [Vestnik of region]*, no. 47 (1996). Digital copy: Vsesvitnij klub odesytiv, ?–2023. Available at: <https://www.odessitclub.org/index.php/chitalnyi-zal/609-yazyk-italii-zlatoj> (accessed: 25.09.2023) (in Russian).
- [4] Kozlova, Liubov A. (2021). “Iz istorii mantuanskoj shkoly peniya” [“From the History of the Mantuan Singing School”]. In *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh [Musical culture through the eyes of young scientists]*: a collection of scientific works. St. Petersburg: Asterion, p. 16–21 (in Russian).
- [5] Porfiryeva, Anna L. (2013). “Ital'yanskaya opera v Odesse: 1809–1865. Yuzhnaya versiya Severnoy Pal'miry” [“Italian opera in Odessa: 1809–1865. Southern version of Northern Palmyra”]. In *Muzykal'nyy Peterburg: Entsiklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary]*, Natalia A. Ogarkova, executive editor, vol. 12: XIX century: Pages of biography. St. Petersburg: Russian Institute of Art History; Kompozitor, pp. 168–200 (in Russian).



- [6] Skalkovsky, Apollon A. (1858). “Biograficheskiy ocherk odesskogo teatra” [“Biographical sketch of the Odessa theater”]. In *Odesskiy vestnik* [*Vestnik of Odessa*], no. 12 (1858). P. 48 (in Russian).
- [7] Carpa, Marco (2005). “La divulgazione musicale in Italia oggi”. In Marco Carpa, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali* / a cura di Alessandro Rigolli: Torino, EDT, pp. 63–85.

Статья поступила в редакцию: 08.02.2023; одобрена после рецензирования: 07.03.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 08.02.2023; approved after reviewing: 07.03.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья  
УДК 785.11.04  
doi: 10.26156/ОМ.2023.15.4.003

## **«Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы**

*Даниил Игоревич Топилин*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,  
Россия  
d.i.topilin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>

**Аннотация.** В настоящей статье исследовательское внимание сфокусировано на одном из самых популярных симфонических произведений русской музыкальной культуры начала XX в. — «Поэме экстаза» А. Н. Скрябина. Автор статьи прослеживает эволюцию симфонического мышления Скрябина, подчеркивая концепционное своеобразие «Поэмы экстаза» как индивидуально решенной симфонии-поэмы. «Поэма экстаза» предстает не «отколовшейся» от классического четырехчастного сонатно-симфонического цикла первой частью, согласно традиционной трактовке, а «сплавленным» симфоническом полотном, содержащим элементы всех частей классической симфонии. В результате детального анализа произведения формулируются определенные эстетические уточнения, приближающие к раскрытию специфики мировоззрения и особенностей музыкального мышления Скрябина. Эмоциональные состояния в «Поэме экстаза» выходят далеко за рамки обобщенных настроений сонатных *allegri*, симфонических финалов, медленных частей, различных типов скерцо в западноевропейской и русской музыке второй половины XIX — начала XX в.

**Ключевые слова:** Александр Николаевич Скрябин, «Поэма экстаза», симфония-поэма, скрябинский тип программы

**Для цитирования:** Топилин Д. И. «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 42–61.  
<https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.4.003>

© Топилин Д. И., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.003

## “The Poem of Ecstasy” by Alexander Scriabin: The Concept of a Symphony-Poem

*Daniil I. Topilin*

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia  
d.i.topilin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>

**Abstract.** In this article research attention is focused on one of the most popular symphonic works of Russian musical culture of the beginning of the 20th century — the “Poem of Ecstasy” by Alexander Scriabin. The author of the article once again traces evolution of Scriabin’s symphonic thinking, emphasizing conceptual originality of the “Poem of Ecstasy” as an authentic symphony-poem. The “Poem of Ecstasy” appears not as the first part “split off” from the classical four-movement sonata-symphony cycle, according to a traditional interpretation, but as a “fused” symphonic canvas containing elements of all parts of the classical symphony. The detailed analysis of the form of the work gives rise to many aesthetic explanations that bring us closer to disclosure of the specifics of the worldview and features of Scriabin’s musical thinking. The emotional feelings in the “Poem of Ecstasy” go far beyond the generalized moods of sonata allegro, symphonic finales, slow movements, various types of scherzos in Western European and Russian music of the second half of the 19th — early 20th centuries.

**Keywords:** *Alexander Scriabin, “Poem of Ecstasy”, symphony-poem, Scriabin’s type of program*

**For citation:** Topilin D. I. “The Poem of Ecstasy” by Alexander Scriabin: the concept of a symphony-poem. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 42–61. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.003>

© Daniil I. Topilin, 2023

## «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы

На рубеже XIX–XX вв. в русской и западноевропейской музыке наблюдалась тенденция к «сжатию» прежних крупномасштабных жанров, прежде всего — оперы и симфонии. Традиционный для русской симфонической школы принцип взаимообогащения классических сонатно-симфонических циклов, сюит и одночастных симфонических жанров к этому моменту выходит на новый уровень: укрепляется интерес к четырехчастному циклу, однако возрастает приоритетность симфонической поэмы, симфонической фантазии, симфонической картины. В начале века именно А. Н. Скрябин выступил принципиальным реформатором, отвечая общей исторической тенденции к одночастности, поэмности. Трансформация фактически сводилась к «сплавлению» жанров симфонии и симфонической поэмы, продолжившего процесс сближения двух полюсов «симфонических интересов», ранее характерный для творчества П. И. Чайковского: симфония и увертюра-фантазия. «Божественная поэма» ор. 43 *c-moll* (1904) Скрябина — грандиозное полотно в трех частях *attacca* — позиционируется автором как симфония: парадоксально соединение многочастности и поэмности. Третья симфония Скрябина становится важнейшим этапом развития его симфонического метода на пути к «Поэме экстаза» ор. 54 (1907).

В музыкальной науке «Поэма экстаза» трактуется как одночастная симфония, точнее, как сонатное *allegro* — первая часть традиционной симфонии. Учитывая специфику композиторского мышления Скрябина, следует помнить о концепции и образном строе шестичастной Первой симфонии ор. 26 *E-dur* (1900) с кантатно-ораториальным компонентом и пятичастной Второй симфонии ор. 29 *c-moll* (1901).

Тотальная монологичность Скрябина, острый индивидуализм, отвечающий солипсическому мироощущению, и есть «Поэма экстаза». Создание подобного произведения в начале XX в. видится абсолютно «неизбежным»; Л. Н. Толстой еще в 1874 г. писал:

Я по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что  
<...> весь мир погибнет, если я остановлюсь [Толстой 2011, 324].

Убежденность в необходимости свершения вселенского нравственного переворота — «Мистерии» — имеет яркий отпечаток германского идеализма; присутствует сущность немецкого творческого сознания, именуемая *Deutsche Innerlichkeit* [Манн 1961, 320], т. е. «внутренняя жизнь»: перед человеком-художником бесконечная *бездна*, внутри его — также *бездонность*. Немецкая идеалистическая формула предстает необычайно по-скрябински: его русская «капсула» сопоставима с *Deutsche Innerlichkeit*. Расширенная в «Поэме экстаза» до размеров вселенной «капсула» словно вытесняет прежний мир, теперь должно настать новое время, новая эра — другое человечество. Шар — геометрическая фигура, близкая к совершенству: именно его представлял себе Скрябин во время работы над «Поэмой экстаза».

Симфоническое панно «Поэмы экстаза» воспринимается цельным небосводом: каждая тема, словно загораясь на усеянном звездами небе, появляется в определенный момент, предусмотренный сложной музыкальной драматургией, и видится частью всеобщего небесного пространства. Прежний традиционный симфонический процесс в духе Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова или А. К. Глазунова, еще ощущаемый в «Божественной поэме», уступает новому принципу развития: движение будто бы зафиксировано. Но скрябинский симфонический процесс совершенно иного рода: в «Поэме экстаза», тем более в «Прометее», не следует искать линейного или даже плоскостного конструирования формы. Здесь в игру вступают иные факторы, напоминающие о пространственности, объеме, — не окаменелость, а процесс, не укладывающийся в головы поклонников Бетховена и Чайковского. Скрябин одним из первых перестал существовать в линейном времени и «перешел» в новое условно «квантовое время».

Рахманинов не признавал в Скрябине мастера подлинной музыкальной архитектуры [Рахманинов 1945, 54], однако у Скрябина действуют иные ее законы, также подлинно музыкальные.

Перед началом работы над партитурой Скрябин издал собственный стихотворный текст «Поэмы экстаза», написанный в красках символистской поэзии. На первый взгляд, текст воспринимается как подробная программа, однако крайне неравномерная, т. к. некоторые будущие фрагменты симфонического произведения соответствуют лишь нескольким строкам, в то время как особо важные эпизоды прописаны довольно подробно и с необычайной воодушевленностью. Именно здесь возникает большая опасность центрирования музыкальной драматургии «Поэмы экстаза» вокруг авторского текста: Скрябин призывал воспринимать в первую очередь музыку.

Скрябин выделял в «Поэме экстаза» восемь тем, однако впоследствии исследователи обнаруживали новые. Тематический материал «Поэмы экстаза» следует условно разделить на четыре сферы: томления, полета, воли-самоутверждения, тревоги. К сфере томления относятся «тема томления», «тема мечтаний», «тема возникших творений», «тема скрытых стремлений», «тема наслаждений», а также несколько других распознаваемых тематических элементов, отвечающих состоянию томления — их три. Сфера полета состоит из самой «темы полета» и также особого «полетного» состояния, пронизывающего музыкальное развитие в ряде эпизодов. Сфера воли-самоутверждения соответственно включает «тему воли» и «тему самоутверждения». Сфера тревоги — «тема протеста», «тема ритмов тревожных» и производный от нее мотив. Итого — по самым скромным подсчетам — четырнадцать тем, но и этим количество тематических элементов не ограничивается.

Конструкция «Поэмы экстаза» не имеет аналогов в истории мировой музыкальной культуры. Исследователи расходятся во мнении относительно определения границ ее разделов. Многотемная сонатная форма в весьма вольном воплощении встречается у Скрябина в «Сатанической поэме» ор. 36 *C-dur* (1903): фортепианные поэмы нередко выполняли роль эскизов к крупным симфоническим полотнам. Четвертая соната ор. 30 *Fis-dur* (1903), несмотря на обозначение «соната», имеет явный поэтический характер и предвосхищает «Божественную поэму»: «концепция аттаса» роднит сочинения. Очевидна связь Третьей симфонии, «Поэмы экстаза» и настроений Двух поэм ор. 32 (1903). В «Трагической поэме» ор. 34 *B-dur* (1903), написанной в сложной трехчастной форме, «трагичность», оттеняемая восторженными вступлением и окончанием, проявляется в среднем эпизоде — возникает тема с подчеркнутыми скачками (в «Поэме экстаза» сходный образ *Tragico* — «тема протеста» — содержит резкие скачки). «Трагичность» выражена протестом против собственного уязвимого человеческого начала: гений — всего лишь человек, он должен выйти за грань доступного человеку, и об этом повествует «Поэма экстаза». Для Скрябина *личное* — грань *всеобщего* [Рубцова 1989, 152], поэтому не может быть протеста против наступающих внешних враждебных сил, как у Чайковского.

«Поэма экстаза» состоит из пяти крупных разделов, каждый из них имеет собственное довольно сложное устройство: экспозиция; первый разработочный раздел; второй разработочный раздел, более протяженная вторая волна разработки; реприза — возвращение к настроениям экспозиции, но с элементами разработочности; обширная coda.

Экспозиция делится на пять эпизодов: *Andante Languido* — *Lento Soavamente* — *Allegro volando* — *Lento* — *Allegro non troppo*. В научной литературе *Andante Languido* традиционно понимается и как вступление, оканчивающееся знаменитым интонационным формированием будущей «темы самоутверждения» [Рубцова 1989, 248–249]. Однако общее объединяющее настроение томления позволяет трактовать *Andante Languido* и *Lento Soavamente* как двухтемную главную партию — «тема томления» (ил. 1) и «тема мечтаний» (ил. 2) соответственно; одновременно эпизоды подобны фрагменту условной медленной лирической части традиционной симфонии:

Ил. 1. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема томления», тт. 2–4

Fig. 1. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, “the theme of languor”, meas. 2–4



Ил. 2. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема мечтаний», тт. 19–23

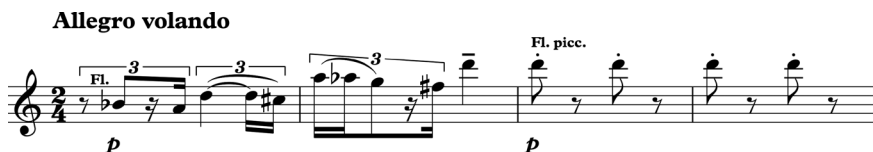
Fig. 2. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, “the theme of dreams”, meas. 19–23



Томление и мечтания, хотя и в несколько ином эмоциональном воплощении, существовали в романтической музыке и ранее, но «полетность» — совершенно новое настроение: *Allegro volando* («тема полета» (ил. 3) — связующая партия) — специфическое скрябинское состояние, художественное воплощение «полетности», «вихревых взмахов», пронзанных «скерцозно-порхающими» интонациями, подобно россыпи божественной небесной серебряной пыли при ярком свете солнца. В научной литературе также существует трактовка «темы полета» как быстрой трактовка «темы полета» как быстрой темы главной партии [Павчинский 1979, 142]. Эпизод *Allegro volando* воспринимается как молниеносный самостоятельный скерцозный остро-

Ил. 3. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема полета», тт. 39–42

Fig. 3. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, “the theme of flight”, meas. 39–42



вок, создается ощущение, что «порхание» происходило и ранее, но оно еще не было зафиксировано, а сейчас появилась возможность «пролететь» сквозь сжатое временное пространство.

Вспоминается крохотное скерцо Первой симфонии — четвертая часть; есть основания полагать, что *Allegro volando* — его новое, перерожденное воплощение: «микроскерцо» как составная часть симфонии-поэмы. Во второй части Второй симфонии скерцо «сплавляется» с первой частью — традиционным сонатным *allegro*. В «Божественной поэме» — финал синтетический: скерцо и финал одновременно. «Поэма экстаза» демонстрирует новый этап «сплавления».

Зона побочной партии — *Lento* — «тема возникших творений» (ил. 4): лирическое высказывание солирующей скрипки, в целом близкое настроению томления. Заключительная партия *Allegro non troppo* состоит из знаменитой триады тем — «темы ритмов тревожных» (ил. 5), «темы воли» (ил. 6), «темы самоутверждения» (ил. 7), следующих подряд. Исследователь творчества Скрябина С. Э. Павчинский предлагал обозначать триаду тем как сверхтему [Павчинский 1979, 146–147]. Факт появления главнейших тем «Поэмы экстаза» — «воли» и «самоутверждения» — в зоне заключительной партии указывает на условность границ экспозиции и первого разработочного раздела.

Ил. 4. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема возникших творений», тт. 71–77

Fig. 4. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, “the theme of the creations that have arisen”, meas. 71–77





Ил. 5. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема ритмов тревожных», тт. 95–96

Fig. 5. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, “the theme of disturbing rhythms”, meas. 95–96



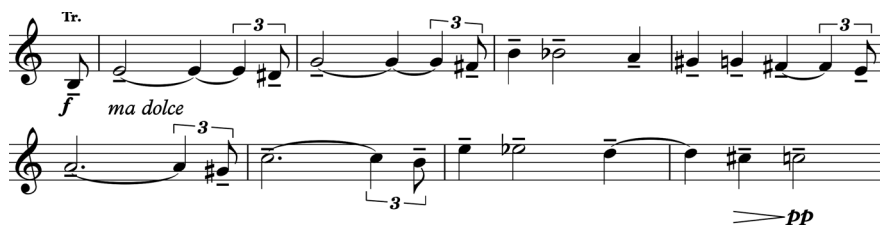
Ил. 6. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема воли», тт. 96–101

Fig. 6. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, “the theme of volition”, meas. 96–101



Ил. 7. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема самоутверждения», тт. 103–110

Fig. 7. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, “the theme of self-assertion”, meas. 103–110



Привлекает внимание интонационный строй «темы самоутверждения»: призывная кварта и полутоновый нисходящий ход — будто сочетание томления и героики. Терцовая интонация воспринималась бы «собором», единением чувств и состояний, а квартовая — олицетворяет фигуру человека-творца. Соединение восходящего квартового хода и нисходящего хроматического секундового создает невиданный интонационный код скрябинского экстазизма.

Восторженно-возбужденное состояние, также понимаемое как огромный рост экзальтации, нарастает в музыке Скрябина постепенно. В Первой симфонии — его присутствие почти не заметно; во Второй — он зарождается и едва уловим, формирование экстазических настроений проявляется особенно во второй и третьей частях; в Третьей — отчетливые

проявления экстатического восторга, но они не имеют должной стойкости, «традиционные» эмоции чередуются со специфически скрябинскими; в «Поэме экстаза» — симфоническое полотно полностью объято экстазмом.

Первый разработочный раздел — *Moderato avec delice* — возвращение к настроению томления; мерцает «тема томления», окруженная новой темой — мотивом ниспадающих секунд (ил. 8). Далее флейты проводят мотив, выросший из «темы мечтаний» и впервые появившийся в зоне главной партии экспозиции (ил. 9, тт. 127–130); образуется контрапункт с солирующей скрипкой, экспонирующей также новую тему (ил. 9). В партии флейт (ил. 9, тт. 131–132) едва ощущаемо проходит восходящая кварттовая интонация, напоминающая о пронизанной томлением главной теме первой части Четвертой сонаты:

Ил. 8. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», мотив ниспадающих секунд, тт. 110–117

Fig. 8. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, the motif of falling seconds, meas. 110–117



Ил. 9. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», контрапункт, тт. 127–134

Fig. 9. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, counterpoint, meas. 127–134

Fl. I II

*mp espressivo*  
*pp*  
*cresc.*  
*poco*  
*a*  
*poco*  
*a*  
*poco*  
*f*  
*mf*

Мотив ниспадающих секунд по окончании эпизода достигает симфонической кульминации (ил. 10, 11) — возникает контрапункт с «темой томления» при мощной поддержке группы медных духовых (ил. 12):

Ил. 10. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», тт. 148–151

Fig. 10. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, meas. 148–151



Ил. 11. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», тт. 156–159

Fig. 11. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, meas. 156–159



Ил. 12. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», контрапункт: мотив ниспадающих секунд, «тема томления», тт. 173–175

Fig. 12. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, counterpoint: the motif of falling seconds, “the theme of languor”, meas. 173–175

Второй разработочный раздел включает четыре эпизода: Allegro — Allegro drammatico — Tragico — avec une noble et joyeuse émotion<sup>1</sup>. В Allegro начинается активный процесс разработки, основанный, прежде всего, на «теме самоутверждения», приобретающей неустойчивость; образуется контрапункт с «темой полета» в увеличении (ил. 13):

Ил. 13. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», контрапункт:  
«тема самоутверждения», «тема полета», тт. 181–184

Fig. 13. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, counterpoint:  
“the theme of self-affirmation”, “the theme of flight”, meas. 181–184

The image shows a musical score for Alexander Scriabin's 'Poem of Ecstasy', measures 181-184. It is a counterpoint between the trumpet (Tr.) and the oboe (Ob.). The trumpet part is marked 'mp' and 'dolce', while the oboe part is marked 'p'. The flute (Fl.) part is marked 'mp'. The score shows a complex rhythmic and melodic structure with triplets and slurs.

Виртуозное контрапунктическое письмо Скрябина оставляет впечатление «легкости», ибо «инициативой» мгновенно завладевает остро-диссонантная гармония. Однако эволюция гармонического языка была сопряжена с не менее сложным процессом трансформации полифонического мышления [Рубцова 1989, 404–405]. Прежний принцип «полифонии пластов», характерный для развитого многоголосия церковной, позднее и светской музыкальной культуры Западной Европы, достигший наивысшей точки в творчестве И. С. Баха, у Скрябина присутствует в ранних фортепианных и первых крупных симфонических сочинениях. Но далее интонационный строй музыки Скрябина существенно меняется: «длинное» мелодическое мышление постепенно уступает «коротким»

<sup>1</sup> «С благородным и радостным чувством» (пер. с франц.).

темам-импульсам. В полифонический процесс «Поэмы экстаза» вовлечены именно темы-импульсы: так возникает скрябинский феномен «полифонии интонаций»<sup>2</sup>.

*Allegro drammatico* — эмоциональный накал возрастает, «тема самоутверждения» становится угрожающей; важно подчеркнуть ее неполное проведение, словно с обрывом — вдали раздается глухой и устрашающий удар там-тама. До появления «темы протеста» обозначается новый мотив с характерным ритмическим пульсированием (ил. 14), родственный «теме ритмов тревожных»; в процессе драматургического развертывания «Поэмы экстаза» заявленная ритмическая формула неоднократно прослеживается, особенно в двух главных кульминациях, где происходит «разрядка» накопленного напряжения — переход к *D*<sub>9</sub> (ил. 15):

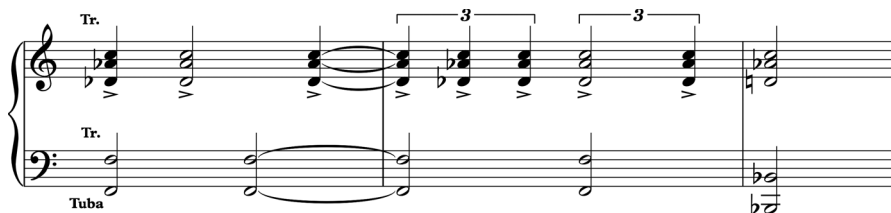
Ил. 14. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», тт. 207–213

Fig. 14. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, meas. 207–213

<sup>2</sup> «„Полифония интонаций“ — антипод „полифонии пластов“. Она складывается из сочетания характеристичных мелодических элементов, обладающих своим ритмическим рисунком, который позволяет уловить их существование в фактуре. Часто это так называемый скрытый голос, выделяющийся из мелодической фразы тем или иным способом (обычно знаком акцента), или имеющая смысловое значение трель (особенно в фортепианных произведениях). „Полифония интонаций“ — явление скрябинского стиля последних 10–12 лет жизни композитора» [Протопопов 1987, 282].

Ил. 15. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», тт. 257–259

Fig. 15. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, meas. 257–259



Tragico — появление «темы протеста» (ил. 16); симфонический рост «темы воли», триада тем «расширяется» во времени. Скрябин достигает эффекта «учащения дыхания»: фразы сокращаются до триоли из «темы воли»; *tutti* озаряются бликами колористических инструментов — глissандо арф, в партии колокольчиков мерцают интонации «темы воли». Неописуемая звуковая картина роста воли человека-творца предстает цельным космическим процессом: «Обнимитесь, миллионы!» из финала бетховенской Девятой симфонии сменяется у Скрябина объятый творческим духом Вселенной.

Ил. 16. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема протеста», тт. 213–224

Fig. 16. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, “the theme of protest”, meas. 213–224



Avec une noble et joyeuse émotion — ликование «темы самоутверждения» в исполнении знаменитой солирующей трубы поддерживается огромным оркестром: мощь *tutti* ошеломляет — сила радости высвобождения творческой энергии человека-мессии-творца невольно вызывает эмоции даже близкие к страху, однако это именно экзальтация. Вспоминаются слова А. Ф. Лосева:

...Скрябин <...> один из немногих гениев, которые дают возможность конкретно пережить язычество и его какую-то ничем не уничтожимую правду [Лосев 1995, 778–779].

Однако это не язычество, а именно особая скрябинская религия [Топилин 2022b, 36–38].

Условная реприза делится на пять эпизодов, *Lento* — *Allegro volando* — *Lento* — *Allegro* — *Allegro*. *Lento* — вновь возникает «тема мечтаний», далее узнаются и интонации «темы томления». *Allegro volando* — «тема полета», несомненно, приобретает разработочный характер. *Lento* — «тема возникших творений» — побочная партия также поддается «соблазну» разработочности, как и триада тем — *Allegro* — заключительная партия. Однако после появления «темы самоутверждения» возникает ощущение устойчивости, мерцают искры *Allegro drammatico* из второго разработочного раздела, и далее «тема мечтаний» звучит в контрапункте с «темой протеста» (ил. 17), что ранее было немислимо: три фразы «темы протеста» сочетаются с тремя проведениями «темы мечтаний» — эмоциональная напряженность вновь возрастает. Четвертый эпизод — *Allegro* — «сплавление» зоны заключительной партии и второго разработочного раздела.

Ил. 17. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», контрапункт:  
«тема мечтаний», «тема протеста», тт. 435–446

Fig. 17. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, counterpoint:  
“the theme of dreams”, “the theme of protest”, meas. 435–446

The image displays a musical score for measures 435-446 of Alexander Scriabin's *Poem of Ecstasy*. It features a counterpoint between the Violin I part and the Piano accompaniment. The Violin I part is marked *cantabile* and begins with a *p dolce* dynamic, which then crescendos to *f* and *mp*. The Piano part starts with a *Tr-ni f* dynamic and crescendos to *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Затем оркестр словно «вспыхивает»: новое Allegro, пятый эпизод — сжатое разработочное проведение триады тем довершается сокращенным до восьми тактов *avec une noble et joyeuse émotion* из второго разработочного раздела, но в несколько иной оркестровке и без французской ремарки; «тема самоутверждения» близится к финальному парению. В целом условная реприза «Поэмы экстаза» демонстрирует непрерывность поэчного развития.

Обширная кода включает пять эпизодов: Charmé — Scherzando — *avec une volupté de plus en plus extatique*<sup>3</sup> — Allegro molto Leggierissimo Volando — Maestoso.

Charmé — возвращение к настроению томления, но с использованием нового тематического материала: «темы скрытых стремлений» (ил. 18). Scherzando — тройной контрапункт, состоящий из «темы полета» в увеличении, «темы самоутверждения» и «темы скрытых стремлений» (ил. 19), «тема полета» обретает объем, теперь «скрытые стремления» явственно проявляются — происходит фантастический охват вселенского пространства творческой энергией человека-мессии-творца, здесь уместно вспомнить о «полетности» как об отражении настроения скерцозности, учитывая соответствующий эпизод в экспозиции. *Avec une volupté de plus en plus extatique* — появление в партии первого кларнета «темы наслаждения», но в контрапункте с «темой скрытых стремлений» (ил. 20), и следом возникает контрапункт «темы томления» и «темы скрытых стремлений» (ил. 21).

Ил. 18. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», «тема скрытых стремлений», тт. 477–478

Fig. 18. Alexander Scriabin, Poem of Ecstasy, “the theme of hidden aspirations”, meas. 477–478



<sup>3</sup> «в нарастающем, экстастическом наслаждении» (пер. с франц.).



Ил. 19. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», тройной контрапункт:  
«тема самоутверждения», «тема полета», «тема скрытых стремлений», тт. 499–502

Fig. 19. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, triple counterpoint:  
“the theme of self-affirmation”, “the theme of flight”, “the theme of hidden aspirations”,  
meas. 499–502

**Scherzando**

Trbe I

*mf*

Viol. I

*p* *cresc.* *p*

Viol. II

*p* *cresc.* *p*

Ил. 20. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», контрапункт:  
«тема наслаждений», «тема скрытых стремлений», тт. 507–508

Fig. 20. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, counterpoint:  
“the theme of pleasure”, “the theme of hidden aspirations”, meas. 507–508

**avec une volupté de plus en plus extatique**

Cl. I

*p dolce espress.*

Cl. B

*pp*

Ил. 21. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», контрапункт:  
«тема томления» и «тема скрытых стремлений», тт. 509–510

Fig. 21. Alexander Scriabin, *Poem of Ecstasy*, counterpoint:  
“the theme of languor”, “the theme of hidden aspirations”, meas. 509–510

*Allegro molto Leggierissimo Volando* — элементы «темы полета» рассредотачиваются, в партии флейт мерцают интонации «темы томления». Проведение «темы воли» отвечает наступившему чувству взволнованности: триада тем получает новое художественное воплощение, соединяя эпизоды *Allegro molto Leggierissimo Volando* и *Maestoso*.

Триада тем в «Поэме экстаза» проходит пять раз, выполняя различные драматургические функции: по окончании экспозиции — первое тезисное представление; вершина второго разработочного раздела — сложный процесс, развернутый во времени; условная реприза (два проведения) — вновь появление разработочного начала, но в сжатом времени; обширная кода — итоговый устойчивый характер.

*Maestoso* — грандиозное окончание; гиперболизированное проведение «темы самоутверждения» в увеличении — солируют восемь валторн ратрубом вверх с поддержкой органа; «тема воли» пронизывает небесное пространство; «вихревые взмахи» скерцозной «темы полета» у струнных, гобоев и кларнетов переходят к константному парению в покоренной выси. Экстаз достигнут — «самоутверждение» и «воля» человека-творца объяли вселенную, торжество свершилось.

Коду «Поэмы экстаза» следует трактовать как особый сплав частиц скерцо и финала классической симфонии. Предпосылки ее появления очевидны уже в финале Первой симфонии — возврат наиболее важного тематического материала из предшествующих частей; во Второй и Третьей симфониях — финалы имеют черты скерцозности, в научной литературе отмечалось их сходство при общем несовпадении образного мира [Рубцова 1989, 173–174]. В «Поэме экстаза» картина сложилась окончательно — масштабность, разноплановость коды объясняются в том числе присутствием драматургических элементов скерцо и финала.

\* \* \*

В русле рассмотрения эволюции сонатно-симфонического цикла «Поэма экстаза» Скрябина представляется не усложненной первой частью, «отколовшейся» от остальных, а «сплавленной» симфонией-поэмой, содержащей элементы драматургических функций всех частей классической симфонии. Эмоциональные состояния в «Поэме экстаза» выходят далеко за рамки обобщенных настроений сонатных *allegri*, симфонических финалов, медленных частей, различных типов скерцо в западноевропейской и русской музыке второй половины XIX — начала XX в. Слияние частей в скрябинской симфонии было предопределено. Учитывая историческую тенденцию к поэмности, одночастности, «компактности» в оперной и симфонической музыке того времени, идеи Скрябина предстают исключительно современными.

### Список источников

- [1] Данилевич 1946 — *Данилевич Л. В.* Скрябин (3-я симфония — «Прометей») // Советская музыка. 1946. № 12 (105). С. 65–70.
- [2] Дроздов 1946 — *Дроздов А. Н.* Воспоминания о А. Н. Скрябине // Советская музыка. 1946. № 12 (105). С. 71–74.
- [3] Кириллина 2009 — *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 тт. Том 1. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 536 с.
- [4] Лосев 1995 — *Лосев А. Ф.* Мировоззрение Скрябина // Форма — Стиль — Выражение. Москва: Мысль, 1995. С. 734–779.
- [5] Манн 1961 — *Манн Т.* Германия и немцы // *Манн Т.* Собрание сочинений: в 10 т. Том 10 [пер. с нем. Е. Г. Эткинда]. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 303–326.
- [6] Морозова 1997 — *Морозова М. К.* Воспоминания о А. Н. Скрябине. Письма: В. И. Скрябина — М. К. Морозовой. Т. Ф. Шлецер — М. К. Морозовой [публикация, вступ. статья и примеч. А. Носова] // Наше наследие. 1997. № 41. С. 45–64.
- [7] Павчинский 1979 — *Павчинский С. Э.* Сонатная форма произведений Скрябина. Москва: Музыка, 1979. 236 с.
- [8] Протопопов 1987 — *Протопопов В. В.* Полифония А. Н. Скрябина // История полифонии. Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII — начала XX в. Москва: Музыка, 1987. С. 272–285.
- [9] Рахманинов 1945 — *Рахманинов С. В.* О русском народном музыкальном творчестве / подготовил к печати Г. М. Шнеерсон // Советская музыка. 1945. № 4 (94). С. 52–57.
- [10] Рубцова 1989 — *Рубцова В. В.* Александр Николаевич Скрябин. Москва: Музыка, 1989. 447 с.
- [11] Сабанеев 2014 — *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. Москва: Классика — XXI, 2014. 392 с.

- [12] Толстой 2011 — Письмо к А. А. Толстой. Между 15 и 30 декабря 1874. Ясная Поляна // Л. Н. Толстой и А. А. Толстая. Переписка (1857–1903) [отв. ред. Л. Д. Громова-Опульская, И. Г. Птушкина]. Москва: Наука, 2011. С. 323–324.
- [13] Топилин 2022а — Топилин Д. И. Александр Николаевич Скрябин. Элитарный композитор // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 4 (40). С. 52–61.
- [14] Топилин 2022б — Топилин Д. И. Философское мировоззрение А. Н. Скрябина. Запад — Россия — Восток // Ученые записки. Вып. 11. Кн. 1. Москва: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2022. С. 22–38.
- [15] Федакин 2004 — Федакин С. Р. Скрябин. Москва: Молодая гвардия, 2004. 557 с.
- [16] Шуман 1975 — Шуман Р. Ф. Шопен. Первый и второй концерты // О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Том 1 [сост., текстологическая ред., вступ. статья и комментарии Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалевой]. Москва: Музыка, 1975. С. 259–262.

## References

- [1] Danilevich, Lev (1946). “Scriabin (3-ya simfoniya — «Prometey»)” [“Scriabin (3rd symphony — ‘Prometheus’)”]. In *Sovetskaja muzyka*. 1946. No. 12 (105), pp. 65–70 (in Russian).
- [2] Drozdov, Anatoly (1946). “Vospominaniya o A. N. Scriabine” [“The memories of Alexander Scriabin”]. In *Sovetskaya muzyka*. 1946. No. 12 (105), pp. 71–74 (in Russian).
- [3] Kirillina, Larisa (2009). *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [*Beethoven. Life and art*]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Nauchnoizdatel'skiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 536 p. (in Russian).
- [4] Losev, Alexey (1995). “Mirovozzrenie Scriabina” [“Scriabin’s worldview”]. In *Forma — Stil' — Vyrazhenie* [*Form — Style — Expression*]. Moscow: Mysl', pp. 734–779 (in Russian).
- [5] Mann, Thomas (1961). “Germaniya i nemtsy” [“Germany and the Germans”]. In Mann, Thomas, *Sobranie sochineniy* [*Collected works*]: in 10 vols. Vol. 10, translation from German by Efim G. Etkind. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, pp. 303–326 (in Russian).
- [6] Morozova, Margarita (1997). “Vospominaniya o A. N. Scriabine. Pis'ma: V. I. Scryabina — M. K. Morozovoy. T. F. Schloezer — M. K. Morozovoy” [“Memories of Alexander Scriabin. Correspondence: Vera Scriabina — Margarita Morozova. Tat'yana Schloezer — Margarita Morozova”], publication, introductory article and notes by Alexander A. Nosov. In *Nashe nasledie*. 1997. No. 41, pp. 45–64 (in Russian).
- [7] Pavchinsky, Sergei (1979). *Sonatnaya forma proizvedeniy Scriabina* [*Sonata form of Scriabin’s works*]. Moscow: Muzyka. 236 p. (in Russian).
- [8] Protopopov, Vladimir (1987). “Polifoniya A. N. Scriabina” [“Polyphony by Alexander Scriabin”]. In *Istoriya polifonii* [*History of polyphony*]. Issue. 5: *Polifoniya v russkoy muzyke XVII — nachala XX v.* [*Polyphony in Russian music of the 17<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries*]. Moscow: Muzyka, pp. 272–285 (in Russian).
- [9] Rachmaninoff, Sergei (1945). “O russkom narodnom muzykal'nom tvorchestve” [“About Russian folk music”], prepared for publication by Grigoriy M. Schneerson. In *Sovetskaya muzyka*. 1945. No. 4 (94), pp. 52–57 (in Russian).

- [10] Rubtsova, Valentina (1989). *Alexander Nikolayevich Scriabin [Alexander Scriabin]*. Moscow: Muzyka. 447 p. (in Russian).
- [11] Sabaneev, Leonid (2014). *Vospominaniya o Scriabine [The memories of Scriabin]*. Moscow: Klassika – XXI. 392 p. (in Russian).
- [12] Tolstoy, Leo (2011). “Pis'mo k A. A. Tolstoy. Mezhd 15 i 30 dekabrya 1874. Yasnaya Polyana” [“Letter to Alexandra Tolstoy. Between December 15 and 30, 1874. Yasnaya Polyana”]. In *L. N. Tolstoy i A. A. Tolstaya. Perepiska (1857–1903) [Leo Tolstoy and Alexandra Tolstoy. Correspondence (1857–1903)]*, responsible editor by Lidiya Gromova-Opulskaaya, Inna Ptushkina. Moscow: Nauka, pp. 323–324 (in Russian).
- [13] Topilin, Daniil (2022). “Alexander Scriabin. Elitarnyy kompozitor” [“Alexander Scriabin. Elite composer”]. In *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika*. 2022. No. 4 (40), pp. 52–61 (in Russian).
- [14] Topilin, Daniil (2022). “Filosofskoe mirovozzrenie A. N. Scriabina. Zapad — Rossiya — Vostok” [“Philosophical worldview of Alexander Scriabin. West — Russia — East”]. In *Uchenye zapiski [Scholarly notes]*. Issue. 11. Book 1. Moscow: Memorial'nyy muzey A. N. Scriabina, pp. 22–38 (in Russian).
- [15] Fedyakin, Sergei (2004). *Scriabin [Scriabin]*. Moscow: Molodaya gvardiya. 557 p. (in Russian).
- [16] Schumann, Robert (1975). “F. Chopin. Pervyy i vtoroy kontserty” [“F. Chopin. First and Second Concertos”]. In *O muzyke i muzykantakh [About music and musicians]: Collection of articles in 2 vols. Vol. 1, compilation, textual editing, introductory article and comments by Daniel Zhitomirsky, translation from German by Alexander Gabrichevsky, Lyudmila Tovaleva*. Moscow: Muzyka, pp. 259–262 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 16.02.2023; одобрена после рецензирования: 16.03.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 16.02.2023; approved after reviewing: 16.03.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья  
УДК 78.07  
doi: 10.26156/OM.2023.15.4.004

## **Александр Дмитриевич Кастальский в Пролеткульте: к вопросу о музыкальных аспектах построения пролетарской культуры**

*Ямамото Акихиса*

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия  
akixisay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4927-7820>

**Аннотация.** Статья посвящена деятельности А. Д. Кастальского в Пролеткульте, остающейся одной из малоизученных страниц биографии выдающегося композитора и педагога. Недостаточно известен и тот факт, что после революции видные представители русской музыкальной культуры играли значительную роль в деятельности Пролеткульта. Кастальский был одним из них: именно ему поручили составление программ местных и Центральной музыкальных студий, где музыканты-инструкторы вели музыкальные классы для рабочих, он участвовал и в работе Научно-Технического подотдела Музыкального отдела (МУЗО) Московского Пролеткульта. В статье восстанавливается история этой сферы деятельности Кастальского, приводятся неопубликованные ранее факты его личной биографии. Сравниваются дореволюционная и пореволюционная просветительская деятельность Кастальского с точки зрения того, какую роль сыграла работа в Пролеткульте в жизни и творчестве композитора. Особое внимание на этом примере уделено проблеме отношения Пролеткульта к классическому наследию (академической, а также народной и духовной музыке). Автор приходит к выводу, что отличительной чертой программы Кастальского для студий Московского Пролеткульта является то, что МУЗО положил в ее основу музыкальную классику, считая именно эту музыку необходимой для просвещения рабочих масс, и что отношение к ней в рассмотренных программах продолжает линию, начатую дореволюционной деятельностью композитора.

**Ключевые слова:** Александр Дмитриевич Кастальский, Пролеткульт, пролетарская музыка, рецепция музыкального наследия, музыкальное образование масс, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ)

**Для цитирования:** Ямамото А. Александр Дмитриевич Кастальский в Пролеткульте: к вопросу о музыкальных аспектах построения пролетарской культуры // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 62–81.  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.004>

© Ямамото Акихиса, 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.004

## **Alexander Kastalsky in the Proletkult: On the Musical Aspects of Construction of the Proletarian Culture**

*Yamamoto Akihisa*

The State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

akixisay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4927-7820>

**Abstract.** This paper examines the unknown activity of a composer and teacher Alexander D. Kastalsky at the Proletkult. The fact insufficiently covered by the research was that after the Russian Revolution many musicians joined the Music Department (MUZO) of the Proletkult, the prominent ones among them occupying quite a representative place. Kastalsky was one of such musicians of the organization commissioned to prepare programs of local and Central music studios, where music instructors led music classes for workers, and participated in the activities of the Scientific-Technical Subdivision of the MUZO of the Moscow Proletkult. After confirming the importance of the organization in the context of the history of Russian Soviet music, the author uses the programs he compiled for the studios of the Moscow Proletkult MUZO to present features of Kastalsky's work in the post-revolutionary period. We pay special attention to the organization's attitude toward musical classics (artistic, folk, and sometimes spiritual music). Pre-revolutionary and post-revolutionary activities of Kastalsky are compared in terms of the role that work at the Proletkult played in the composer's life and work, which reconstructs unknown aspects of his personal biography. We conclude that the distinctive feature of the programs for the studios of the Moscow Proletkult is that they used the musical classics as the basis for educating the working masses, and that the attitude to the musical classics in the programs considered is also closely connected with the pre-revolutionary activity of the composer.

**Keywords:** *Alexander Dmitriyevich Kastalsky, Proletkult, proletarian music, reception of musical classics, musical education for the masses, Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM)*

**For citation:** Yamamoto Akihisa. Alexander Kastalsky in the Proletkult: On the Musical Aspects of Construction of the Proletarian Culture. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 62–81. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.004>

© Yamamoto Akihisa, 2023

## **Александр Дмитриевич Кастальский в Пролеткульте: к вопросу о музыкальных аспектах построения пролетарской культуры**

Одним из ключевых факторов развития русской культуры послеоктябрьского периода стала деятельность Пролеткульта — Пролетарских культурно-просветительных организаций.

Основанное в октябре 1917-го, объединение оставалось действенной общественной силой до начала 1920-х гг. Главной целью Пролеткульта было создание и распространение новой культуры для революционного пролетариата России.

Пролеткульт учредил в крупных городах и уездах свои отделения — Московский, Петроградский, Тамбовский, Тульский и другие, а в их музыкальных отделах, студиях и хорах композиторы, исполнители и музыкальные деятели выполняли разнообразные задачи по созданию музыки для рабочего класса, музыкальному просвещению, культурной работе.

Следует отметить, что деятельность Пролеткульта и его место в данной исторической ситуации в полной мере не изучены, и в истории русской и советской музыки этот сюжет остается одним из белых пятен. В советское время Пролеткульт получил репутацию одиозной организации, сыгравшей крайне негативную роль в русской культуре, в том числе музыкальной, что укоренилось и в советской музыкальной науке [Келдыш 1970, 48–52]. Но любопытно, что подобное отношение сохранилось и в работах западных специалистов по музыке советского периода, которые занимались феноменом пролетарского искусства уже в начале XXI в., когда, казалось бы, влияние советских идеологических постулатов совершенно утратило силу [Edmunds 2000, 65–79; Nelson 2004, 26–32].

Значение Пролеткульта в истории русской и советской музыки недавно стало пересматриваться исследователями<sup>1</sup>. Так, публикация автора настоящей статьи «Музыкальное просвещение Пролеткульта: идеологи-

---

<sup>1</sup> См. об этом: Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2015, 578 с.; Раку М. Г. Советская музыкальная культура 1920-х в проекте «нового человека» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4 (10). С. 14–20.



ческая программа и повседневная практика» пролила свет на некоторые аспекты музыкальной деятельности организации в историческом контексте [Ямамото 2022]. В частности выявлено, что просветительская работа Пролеткульта была продолжением деятельности народных консерваторий, унаследовав от них как саму идею общедоступного образования с низкой платой за обучение, так и в некоторой степени педагогический состав (ряд преподавателей народных консерваторий — Н. Я. Брюсова, А. Д. Кастальский и др. — были также членами Пролеткульта).

Музыкальные отделы Пролеткульта начали свою работу в июне 1918 г. В их состав вошли композиторы, исполнители, музыкальные критики, выступавшие в качестве представителей отделов, секций и инспекторов в районных студиях [Келдыш 1970, 49]<sup>2</sup>. К сожалению, деятельность отдельных музыкантов в Пролеткульте до сих пор в должной мере не исследована, отсутствуют опубликованные данные о том, чем они занимались в организации, а из официальных биографий музыкальных деятелей можно узнать лишь очень скудные сведения о периоде их работы в Пролеткульте. При этом в 1920-х гг., в период непримиримых противоречий между различными композиторскими группировками (АСМ, РАПМ, ОРКиМД<sup>3</sup>, Проколл<sup>4</sup> и др.), кадровый состав Пролеткульта как организации, определявшей направление музыкальной политики, был удивительно разнообразен. В него входили А. М. Авраамов, Н. А. Рославец, Г. П. Любимов, Б. Б. Красин, Л. В. Шульгин, Н. Я. Брюсова и другие<sup>5</sup>. Обращает на себя внимание и следующий факт:

...многие из хоровых инструкторов Московского Пролеткульта — бывшие ученики [Синодального] училища [Зверева 1999, 188].

В связи с этим особый интерес представляет деятельность в Пролеткульте такого видного представителя «нового направления» духовной музыки дореволюционного времени, как Александр Дмитриевич Кастальский (1856–1926). И хотя в музыковедческих исследованиях ранее затрагивался вопрос о просветительской работе Кастальского [Шевлягина 1975, 76; Зверева 1999, 188; Зверева 2006 а, 2] и о ней были опубликованы документальные материалы [Кастальский 2006 б, 137–140], изучение данного

<sup>2</sup> О начале работы Пролеткульта в июне 1918 г. см.: ЦГАМО. Ф. 880. Оп. 1. Д. 6. Л. 1.

<sup>3</sup> ОРКиМД — Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей.

<sup>4</sup> Проколл — Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории.

<sup>5</sup> О факте их работы в организации, например, см.: ЦГАМО. Ф. 880. Оп. 1. Д. 20; РГАЛИ. Ф. 1230. Оп. 1. Ед. хр. 582.

направления работы композитора на сегодняшний день нельзя считать исчерпывающим.

Мы выбрали в качестве материала статьи период биографии Ка-стальского, связанный с Пролеткультом, не случайно. Во-первых, роль композитора в организации представляется чрезвычайно важной: Ка-стальскому поручили составление программ главных ячеек Московского Пролеткульта — местных и Центральной музыкальных студий, где му-зыканты-инструкторы вели музыкальные классы для рабочих. По этим программам проводились лекции и занятия во всех московских пролет-культовских студиях. Во-вторых, Ка-стальский является одним из самых именитых музыкантов, сотрудничавших с Пролеткультом, — наряду с Рославцем и Р. М. Глиэром. В-третьих, думается, что наступило время, чтобы в свете деятельности композитора и на основе составленных им программ пересмотреть значение Пролеткульта в истории русской музы-ки: программы Ка-стальского показывают, что организация не являлась «нигилистической» и отнюдь не отрицала «всей предшествующей куль-туры, классич[еского] наследства» [Дикушина, Швецова 1971, 37], как утверждал Ленин в своем стремлении низвергнуть влиятельное общест-венное движение и вслед за ним — многочисленные советские историки [Горбунов 1974, 4–5].

\* \* \*

Судя по автобиографии, воспоминаниям современников и архивным документам, Ка-стальский работал в Московском Пролеткульте с 1918-го по 1922-й г. По архивным материалам установлено, что с февраля 1920 г. он был заведующим секцией методов МУЗО в Московском Пролеткульте. С 15 июня того же года секция постановлением коллегии МУЗО была переведена в студийный подраздел МУЗО, в связи с чем некоторые ме-тодологические работы научного характера были распределены между физиолого-психологической и музыкально-теоретической секциями<sup>6</sup>. По сохранившимся сведениям, композитор посещал заседания секции в этой должности до февраля 1921 г.<sup>7</sup> В. В. Пасхалов (1878–1951), много-летний сотрудник Ка-стальского<sup>8</sup>, вспоминал об активной работе компо-зитора в бурное послереволюционное время:

<sup>6</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 1230. Оп. 1. Ед. хр. 582. Л. 21–36. Такое же место работы, хотя с немно-го другим названием — заведующий секцией методов студийной работы в Московском Пролеткульте, — композитор указал в анкете, заполненной в 1920 г. для Всероссийского союза работников искусств (Всерабиса). См.: [Ка-стальский 2006а, 84].

<sup>7</sup> Подробнее см.: ЦГАМО. Ф. 880. Оп. 1. Д. 20. Л. 21.

<sup>8</sup> В Московской музыкально-этнографической комиссии Библиотеки Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, в МУЗО Нарком-

Мы [Пасхалов и Кастальский] встречались в Пролеткульте почти ежедневно, и как сейчас я вижу Александра Дмитриевича в валенках и тулупчике в подвале, где была наша столовая, и залах роскошного особняка Морозовой на Воздвиженке [Пасхалов 2006, 412].

В настоящей работе внимание сосредоточено на двух основных моментах музыкально-просветительской деятельности А. Д. Кастальского в Пролеткульте:

1. особенности программы Кастальского для студий Московского Пролеткульта, и, в частности, место в ней музыкальной классики (академической, а также народной и духовной музыки), что позволяет сделать выводы о практических подходах Пролеткульта к политике в отношении классического наследия;
2. сравнение дореволюционной и послереволюционной деятельности Кастальского с точки зрения того, какую роль сыграла работа в Пролеткульте в жизни и творчестве композитора, что воссоздает неизвестные аспекты его личной биографии.

\* \* \*

В программных документах 1919 г. лидеры Пролеткульта установили его иерархическую структуру: наивысшим органом являлся Всероссийский Совет Пролеткульта, который утверждал организационно-идейный план работы Всероссийской конференции Пролеткульта и организовывал его реализацию; вносить в этот план некоторые предложения могли местные отделения Пролеткульта. Существовали головные отделения Пролеткульта (Центральный, Московский, Петроградский), также были организованы губернские и городские Пролеткульты, которым подчинялись районные Пролеткульты, наконец — фабрично-заводские подразделения Пролеткульта, которые назывались «основной практической ячейкой» [ЦК Всероссийского совета Пролеткульта 1919, 4]. По данным на 1918 г. в 17 районных студиях и Центральном отделении в общей сложности занималось 1958 слушателей. Ясно, что эта статистика по условиям времени не могла быть абсолютно точной. Но из дальнейшего также видно, что количество участников пролеткультовского движения неуклонно возрастало.

---

проса, в Государственном институте музыкальной науки (ГИМН) и в Пролеткульте. Об этом см.: [Смирнов 2000, 226–227].

В центре внимания в настоящей работе находится самое главное отделение в структуре Пролеткульта — Московский Пролеткульт, где работал Кастанский. В столичном отделении, согласно отчету от 20 марта 1919 г., была организована 51 музыкальная студия, где учились 2616 человек, работали 124 инструктора<sup>9</sup>. Первые принимали работников разных ступеней музыкальной подготовки и разных способностей. По словам заведующего МУЗО Московского Пролеткульта Б. Б. Красина<sup>10</sup>, каждая районная студия

ведет работу в плане общего музыкального развития, зачерпывая пролетарскую массу без особо строгого отбора в отношении музыкальных способностей [Красин 1920, 72].

Те, которые обнаружили «способности выше средних» [Красин 1920, 72], принимались в Центральную студию для более углубленных занятий.

Несмотря на то, что в большинстве студий активно проводились занятия по хоровому, сольному пению, фортепиано, скрипке и народным инструментам для рабочих масс, Красин жаловался на отсутствие общего учебного плана и сетовал на то, что в каждой студии работают «посвоему» [Красин 1918а, 127]. Как уже было сказано, в 1919 г. именно Кастанскому МУЗО Московского Пролеткульта поручило составить план инструкторских курсов и музыкальных занятий для студий Московского Пролеткульта.

Документы, которые показывают, почему обратились именно к Кастанскому, к сожалению, не обнаружены. Но нам представляется вполне естественным, что руководители МУЗО Московского Пролеткульта доверили эту работу Кастанскому, встретившему Октябрьскую революцию в возрасте 60 лет и являвшемуся одним из старших музыкальных деятелей организации, участвовавшему до революции в управлении Синодальным училищем и Народной консерваторией и потому хорошо знавшего и способы составления учебного плана по музыке, и специфику массового музыкального образования. К тому же в 1918-м, за год до составления планов музыкальных студий Пролеткульта, Кастанский организовывал занятия в Народной хоровой академии, в которую слили два старейших профессиональных музыкальных учебных заведения

<sup>9</sup> ЦГАМО. Ф. 880. Оп. 1. Д. 3. Л. 122 об.

<sup>10</sup> Борис Борисович Красин (1884–1936) — музыкально-общественный деятель. В 1912 окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества по классу теории композиции А. Н. Корещенко. С 1900 — участник революционного движения. Руководитель музыкального отдела Московского Пролеткульта (с 1918). Брат видного партийного деятеля Леонида Красина.

России — Московское синодальное училище и Петроградскую народную хоровую академию (бывшую Придворную певческую капеллу). Столь богатый опыт Кастальского в сфере музыкального образования также мог повлиять на выбор его пролеткультовцами в качестве специалиста для составления программы. Пролеткультовские лидеры не ошиблись: музыкант составил весьма последовательные планы в соответствии с общими задачами МУЗО Пролеткульта. Рассмотрим их содержание и исторический контекст.

Составленные Кастальским планы (их всего четыре) хранятся в фонде Российского национального музея музыки<sup>11</sup>: единицы хранения включают один материал для районных студий и три — для Центральной студии<sup>12</sup>.

Согласно планам Кастальского от 17 декабря 1919 г., районные студии МУЗО Московского Пролеткульта располагали шестью разделами, где должны были проходить следующие музыкальные занятия:

- мастерская чтения нот;
- мастерская совместного пения хором;
- класс ритмики;
- класс сольного пения;
- игра на инструментах (на фортепиано, народных инструментах, скрипке и других смычковых инструментах);
- лекции и собеседования.

Предусматривалась также вспомогательная работа в подотделах и секциях, которую должны были осуществлять не слушатели, а преподаватели: «забота о составлении библиотеки песенной и вообще нотной», «составление систематического музыкально-содержательного руководства для чтения нот из народных песен с текстом» и т. д.<sup>13</sup>

По другому плану, составленному композитором для Центральной студии, в ней тоже предполагалось, по выражению Кастальского, шесть разделов «музыкальных занятий»:

- мастерская музыкальной грамоты, чтения нот и пения по нотам;
- мастерская хорового пения (ежедневные занятия);
- мастерская ритмопластики;

<sup>11</sup> РНММ. Ф. 12. № 277, 278, 280, 281.

<sup>12</sup> «План организации и краткие программы музыкальных занятий Московского Пролеткульта» и «Распределение музыкальных занятий и их план для Центральной студии Московского Пролеткульта», были составлены в тот же день, 17 декабря 1919 г. См.: РНММ. Ф. 12. № 277, 278.

<sup>13</sup> См.: РНММ. Ф. 12. № 277. Л. 1.

- мастерская научно-практических занятий, т. е. техники музыкального сочинения;
- мастерские сольного пения и игры на инструментах;
- лекции и собеседования<sup>14</sup>.

Отметим, что в планы занятий и районных, и Центральной студий композитор включал народную, академическую, иногда — духовную музыку. Здесь обратим внимание на классы хора, сольного пения и игру на инструментах, в планах которых явно отражаются позиция композитора и политика Пролеткульта по отношению к музыкальной классике.

Кастальский утверждал, что в «мастерской совместного пения хором» в районных студиях рабочие должны изучать различные произведения, начиная с одноголосных

песен из сборников с фортепианным сопровождением Балакирева, [Римского]-Корсакова, Лядова, Лопатина [и] Прокунина, Листопадава, Линёвой, Мельгунова, Орлова и др.,

до таких произведений, как

несложные хоры (однородные и смешанные) преимущественно в народном складе разных авторов, вроде хора поселян из [«Князя】 Игоря[»] Бородина, хора калик из [«]Бориса [Годунова»] Мусоргского и др. в доступном изложении. <...> Характерные одноголосные песни с аккомпанементом (для углубления выразительности исполнения), напр[имер], [«]Забывтый[»] Мусоргского, [«]Песня темного леса[»] Бородина, [«]Спящая княжна[»] его же и др. (подходящие для унисонного хорового песнопения<sup>15</sup>.

Обращение к классике Кастальский закладывает и в плане мастерской хорового пения Центральной студии, видя ее задачу в том, чтобы

развить у слушателей способность и выработать умение подпевать к одноголосному напеву народные подголоски и образовать обычный культурный хор<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Кроме этих шести разделов, Кастальский указывает, что студия должна «способствовать проведению новых принципов и методов для музыкального просвещения масс» в своей «Вспомогательной работе». Скорее всего, районные студии Московского Пролеткульта уже шли в таком направлении. См.: РНММ. Ф. 12. № 278. Л. 1.

<sup>15</sup> РНММ. Ф. 12. № 277. Л. 1.

<sup>16</sup> РНММ. Ф. 12. № 280. Л. 1 об.

По мнению композитора, развить способности студийцев помогут сборники «Мельгунова, Пальчикова, Линёвой»<sup>17</sup>, а произведения

Лядова, Листопадова (далекие), Бларамберга, Орлова, Мусоргского, Бородина, Корсакова, Кленовского, Никольского, Гречанинова, Калининкова, Архангельского и др.<sup>18</sup>

помогают организации «культурного хора». Кроме того, рабочим массам необходимо

познакомиться с многими хорами из русских опер, или лучшими из новых хоровых обработками народно-церковных напевов в России<sup>19</sup>.

Композитор формирует репертуар для хорового пения в студиях из народной, академической и церковной музыки.

В классе сольного пения районных студий Касталский предлагает обращаться к народной песне, в особенности протяжной, и классической музыке. Он пишет:

...существует прекрасный материал в виде так называемых протяжных народных песен, как напр[имер] в сборн[ике] Лопатина [и] Прокунина: «Поле», [«]Степь Моздокская[»], [«]Не одна во поле дороженька[»], [«]Не вечерняя зоря[»], [«]Вспомни, моя любезная[»], [«]Подуй, непогодушка[»], [«]Ночи[»], [«]Не белы снеги[»] и др., требующие для исполнения не меньшего умения, чем классические арии, и во всяком случае очень благодарные для исполнения, т. к. пролетарская аудитория несомненно всегда сильнее отзовется на такой репертуар, и конечно, будет вполне права, необходимо усвоить манеру исполнения. Подобного же склада песни на 2, на 3 голоса (напр[имер] из сборн[ика] Линёвой) может б[ыть] еще более произведут впечатление на слушателей из народа, к чему следует всемерно стремиться<sup>20</sup>.

Возможно, самому составителю такой выбор художественных произведений казался сложным для рабочих масс, среди которых были те, кто впервые получал серьезное музыкальное образование в студии. В плане

<sup>17</sup> РНММ. Ф. 12. № 278. Л. 1.

<sup>18</sup> РНММ. Ф. 12. № 277. Л. 1.

<sup>19</sup> РНММ. Ф. 12. № 278. Л. 1.

<sup>20</sup> РНММ. Ф. 12. № 277. Л. 1.

для мастерской хорового пения Центральной студии Кастаньский предлагает следующее:

Если перечисленные для районных студий песни окажутся трудными, то их можно перенести сюда, а в районных пройти более доступные лирического склада из сборников Балакирева, Лядова, [Римского]-Корсакова и др. («Одиночные»), но песню необходимо ввести в учебный репертуар, так же как и в районных студиях и дополнить мастерские ансамблем анатомией горла и гигиеной (песни на 2, на 3 голоса (см. сб[орник] Линёвой))<sup>21</sup>.

В классах игры на инструментах также серьезно относились к народной и классической музыке. Кастаньский рекомендует районным студийцам преимущественно упражняться в чтении нот с помощью

песен из Школьного сборника Моск[овской] этногр[афической] ком[иссии] ч. I и II, сначала каждой рукой отдельно, а затем и обеими; также 2-строчные изложения песен в обоих ключах сборников Орлова, Листопадова, Линёвой. В дальнейшем выбор из Мельгунова ч. 1, 2, Архангельского, Бламберга. Подбор народных напевов в качестве упражнений на 5-и нотах, напр. камаринская, «Во поле береза» (для перемены пальцев на одной клавише), игра легких пьес в 4 руки под руководством преподавателя<sup>22</sup>.

Кастаньский указывает: в Центральной студии студийцам

надо упражняться в транспонировании аккомпанемента, чтении хоровых и оркестровых партитур, в игре в 4 руки (между прочим существуют сборники песен Чайковского, Балакирева в 4 руки). Надо научиться упрощать, облегчать трудные фортепианные пассажи, вырабатывая находчивость в этом отношении<sup>23</sup>.

Напрямую обращена к академической музыке только программа занятий для будущих композиторов, т. е. наиболее продвинутая и сложная по своему содержанию. Будущим композиторам

следует основательно проштудировать несколько fug Баха, его же искусства fugу, вариации на неизменяемую тему Бородина,

<sup>21</sup> РНММ. Ф. 12. № 278. Л. 1.

<sup>22</sup> РНММ. Ф. 12. № 277. Л. 1.

<sup>23</sup> РНММ. Ф. 12. № 278. Л. 1.



Лядова, Кюи, [Римского]-Корсакова. Но, конечно, надо знать и играть творения всемирных корифеев от Палестрины до Дебюсси. Участвовать в ансамблях с фортепиано. Научиться играть одновременно и вокальную партию (и хор) и аккомпанемент; или аккомпанируя читать глазами хоровую партию, что необходимо конечно и для инструктора<sup>24</sup>.

Студийцам предписывалось освоить на занятиях не только гармонию Вагнера, Листа, Мусоргского, но даже новый современный стиль Дебюсси, Скрябина и «Петрушки» Стравинского.

Кроме фортепиано, скрипки и других инструментов Кастальский обращает внимание на народные инструменты, планируя организовать занятия по игре на них и исполнение народной музыки «русской и других племен»<sup>25</sup>. Для учащихся Центральной студии, будущих работников студий на местах, он указывает более подробные задачи:

следовало бы быть знакомыми с игрой <...> на какой-либо смычковом инструменте, а также народном (домре, балалайке), гусях и проч.)

и пишет, что студийцам

следует не забывать о народных духовых инструментах, как свирель, жалейка, рожок, курай и т. п.<sup>26</sup> <...> перепробовать и народные инструменты (балалайку, домру, свирель, жалейку, курай, свирели и проч.) и перекладывать для них песни<sup>27</sup>.

Описание Кастальским преподавания в музыкальных студиях Московского Пролеткульта четко показывает, что в качестве музыки, которую должны изучать заинтересованные в музыкальном образовании студийцы из рабочих масс, составитель программ рассматривает преимущественно народную и классическую музыку. Что касается последовательности обучения в классах сольного и хорового пения, то студийцам следовало изучать сначала народную музыку, потом — более сложную по своему мелодическому и гармоническому складу академическую, а в классах игры на инструментах — наоборот: сначала необходимо достаточно освоить фортепианную игру, чтобы привыкнуть к нотам и музыкальной грамоте.

<sup>24</sup> РНММ. Ф. 12. № 278. Л. 1.

<sup>25</sup> РНММ. Ф. 12. № 277. Л. 1.

<sup>26</sup> РНММ. Ф. 12. № 280. Л. 2.

<sup>27</sup> РНММ. Ф. 12. № 278. Л. 1.

Как известно, Кастальский, выпускник Московской консерватории, ученик Чайковского и Танеева, до революции занимался народной музыкой в Московской этнографической комиссии вместе со

многими выдающимися московскими музыкантами (С. И. Танеев, А. Т. Гречанинов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Н. Корещенко), учеными-этнографами (А. В. Марков, Н. А. Янчук), специалистами в обл[асти] музыкального фольклора (Д. И. Аракишвили, Е. Э. Линёва, А. М. Листопадов, А. Л. Маслов, В. В. Пасхалов), музыкальными деятелями, учеными и критиками (Н. Д. Кашкин, Г. Э. Конюс, И. В. Липаев, Ю. Н. Мельгунов, Ю. Д. Энгель, Б. Л. Яворский) [Смирнов 2000, 226].

В связи с этим можно утверждать, что программы Кастальского являются продолжением дореволюционной деятельности композитора и после революционных событий.

Любопытно отметить, что Кастальский нигде не пишет ни о пролетарской, ни о революционной, ни о массовой музыке. Причиной этого могла быть ее сложность, как указывал в своем отчете Красин на Первой Всероссийской конференции Пролеткульта 15–20 сентября 1918 года (см.: [Красин 1918 а, 127]), или низкая оценка Кастальским существовавшей в то время массовой музыки<sup>28</sup> — однако это только предположения, которые архивными материалами не подтверждаются. Интересен тот факт, что сам Кастальский начал работать над массовой музыкой в 1920-х гг., к данной сфере его творчества относятся произведения «Пролетариату», «Первомайский гимн», «Гимн Труда», переложение «Интернационала» (см.: [Зверева 2006 б, 964–965]).

Как уже упоминалось, содержание программ Кастальского соответствует задачам МУЗО Пролеткульта, которые обозначил Красин в 1918 г. В нескольких статьях лидер музыкального направления Пролеткульта определяет две основные задачи просветительской деятельности в музыкальных студиях. Первая из них:

...вести самую решительную борьбу с сильно распространившейся в широких массах анти-художественной музыкой, как-то: ресторанная музыка, так называемые «цыганские романсы»; пошлые песенки, танцы, марши и т. п. суррогаты музыки. Вся эта

---

<sup>28</sup> Красин пишет, что «многие из прежних революционных песен также должны быть постоянным материалом пролеткультовского репертуара, несмотря на их подчас невысокую художественную ценность, как песни, неразрывно связанные с революционной борьбой» [Красин 1920, 69].

музыкальная литература является отражением разлагающегося буржуазного строя <...> Путем бесед и исполнения образцов подлинной художественной музыки, мы будем бороться с этим злом [Красин 1918б, 58].

Вторая задача:

...помочь пролетариату овладеть по возможности всем подлинно-художественным музыкальным достоянием человечества.

Имеется в виду «подлинное художественное творчество», которое «всегда содержит в себе моменты вечного и непреходящего, ничего не утаивая» и дает человеку «для выбора все, что накопило человечество» [Красин 1918б, 58].

Сотрудники Пролеткульта

должны помочь овладеть техникой музыкального творчества, помочь выйти на свою дорогу будущим пролетарским художникам, исполнителям и творцам, имея в виду как коллективное, так и индивидуальное проявление этого творчества [Красин 1918б, 58].

По мнению Красина, под «подлинным художественным музыкальным достоянием человечества» [Красин 1918б, 58], которому необходимо учить пролетариат, следует понимать, в том числе, «художественную» (академическую) музыку и народную песню. Данную мысль он повторяет в своих работах неоднократно (см.: [Красин 1918а, 127; Красин 1920, 70]).

Можно предположить, что программа Касталского для студий, направленная на обучение пролетарских масс, была создана на основе общей политики МУЗО, поскольку ее содержание отвечает вышеупомянутым задачам. Наличие такого единомыслия и явное уважение к музыкальной классике еще раз подтверждает, что Пролеткульт не был организацией с нигилистическими взглядами на культуру прошлого<sup>29</sup>.

\* \* \*

В заключение можно сделать следующие выводы.

Во-первых, отличительной чертой программы для студий Московского Пролеткульта является то, что МУЗО Московского Пролеткульта

---

<sup>29</sup> Об этом вопросе автор в другой статье рассуждает с иной точки зрения. См.: [Ямамото 2022, 204–213].

положил в ее основу музыкальную классику, считая именно эту музыку необходимой для просвещения рабочих масс в своих студиях. В результате проведенного анализа установлено, что, несмотря на существующий миф о пролеткультовском нигилизме, Кастаньский, выступая от имени организации, мог, и даже скорее должен был, при составлении программы проявить уважение к музыкальной классике, что соответствовало общим задачам Московского Пролеткульта.

Во-вторых, отношение к музыкальной классике в рассмотренных программах тесно связано и с дореволюционной деятельностью композитора. Это, безусловно, является прямым продолжением его преподавательской деятельности в консерватории и следствием интереса к народной музыке. Можно сказать, что для Кастаньского Пролеткульт был учреждением, где композитор получил возможность продолжить преподавание и проведение исследований о народной музыке, а также — реализовать свои просветительские начинания, став заведующим секцией методов музыкального отдела Пролеткульта<sup>30</sup>.

Обратим внимание еще на один важный момент, касающийся преемственности институций в советский период. В дальнейшем функции и полномочия Пролеткульта были переданы другим организациям. Так, в начале 1922 г. персонал музыкального отдела, в том числе Кастаньский, был переведен в Государственный институт музыкальной науки, туда же был передан инвентарь МУЗО<sup>31</sup>. На этом основании можно сказать, что деятельность Московского Пролеткульта была частично продолжена новым учреждением. Что касается политики Пролеткульта, то и после его упразднения она, как известно, нашла продолжение в других советских институциях, но с новыми нюансами. С одной стороны, рапмовский музыковед М. С. Пекелис, завершая статью «Наше музыкальное наследство», писал:

только медленная воспитательная работа (по лучшим и наиболее родственным образцам художественной литературы) пробудит в рабочей среде те творческие силы, которые роят уже подлинную, без кавычек *современную, революционную музыку* [Пекелис 1924, 13; курсив автора].

С другой — круг таких «лучших родственных образцов» неумолимо сжимался в ходе работы новых музыкальных идеологов над принудительно осуществляемым «естественным отбором» музыкальной классики [Раку

<sup>30</sup> О работе секции, например, см.: ЦГАМО. Ф. 880. Оп. 1. Д. 20.

<sup>31</sup> См.: ЦГАМО. Ф. 880. Оп. 1. Д. 20. Л. 5.

2014, 15–31]. Таким образом, можно утверждать, что при всем ограничении и сужении в деятельности РАПМ корпуса идеологически пригодных сочинений и имен общая идея осуществления просветительской работы с помощью музыкальной классики была подхвачена рапмовцами от Пролеткульта и сохранена до начала 1930-х гг.

## Аббревиатуры

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

РНММ — Российский национальный музей музыки

ЦГАМО — Центральный государственный архив Московской области

## Рукописные источники

- РГАЛИ. Ф. 1230. Центральный комитет пролетарских культурно-просветительных организаций (Пролеткульт) (Москва, 1917–1932). Оп. 1. Ед. хр. 582. Перечень материалов московских и всероссийских конференций Пролеткульта по музыкальному отделу, вошедших в журнал «Горн», резолюции, общие положения о работе музыкальной секции отдела искусств Московского Пролеткульта, программа курса «История музыки», тезисы докладов и др. документы. Сшиты в тетрадь. 54 л.
- РНММ. Ф. 12. № 277. Кастальский А. Д. План организации и краткие программы музыкальных занятий в районных студиях Московского Пролеткульта. Составлены по поручению коллегии музыкального отдела. Москва, 17 декабря 1919 г. 1 л.
- РНММ. Ф. 12. № 278. Кастальский А. Д. Распределения музыкальных занятий и их план для Центральной студии Московского Пролеткульта. Составлены по поручению Коллегии музыкального отдела. 17 декабря 1919 г. 1 л.
- РНММ. Ф. 12. № 280. Кастальский А. Д. К вопросу об организации музыкальных занятий в Центральной студии Московского Пролеткульта. 2 л.
- РНММ. Ф. 12. № 281. Кастальский А. Д. План организации музыкальных занятий на инструкторских курсах хорового пения при Центральной студии Московского Пролеткульта. 1 л.
- ЦГАМО. Ф. 880. Московский областной совет пролетарских культурно-просветительных организаций «Мособлпролеткульт» г. Москва 11.03.1918–1932 г. Оп. 1. Д. 3. Протоколы и доклады Организационного Бюро и Совета. Проект положения о Московском Пролеткульте. Тезисы и стенограммы докладов II Общегородской Конференции и устав просветительных организаций. 232 л.
- ЦГАМО. Ф. 880. Московский областной совет пролетарских культурно-просветительных организаций «Мособлпролеткульт» г. Москва 11.03.1918–1932 г. Оп. 1. Д. 20. Протоколы заседаний репертуарных секций по исследованию музыкальной жизни масс, научно-технического подотдела МУЗО и переписка о художественном обслуживании горняков. 80 л.

### Список источников

- [1] Горбунов 1974 — *Горбунов В. В.* И. Ленин и Пролеткульт. Москва: Издательство политической литературы, 1974. 239 с.
- [2] Дикушина, Швецова 1971 — *Дикушина Н. И., Швецова Л. К.* Пролеткульт // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». Москва: Советская энциклопедия, 1971. С. 36–37.
- [3] Зверева 1999 — *Зверева С. Г.* Александр Кастальский: Идеи, творчество, судьба. Москва: Вузовская книга, 1999. 239 с.
- [4] Зверева 2006а — *Зверева С. Г.* О А. Д. Кастальском и посвященной ему книге // Русская духовная музыка в документах и материалах / ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. Т. 5.: Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка. Москва: Знак, 2006. С. 11–30.
- [5] Зверева 2006б — Список опубликованных музыкальных сочинений и обработок А. Д. Кастальского // Русская духовная музыка в документах и материалах / ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. Т. 5: Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка. Москва: Знак, 2006. С. 959–969.
- [6] Кастальский 2006а — *Кастальский А. Д.* Анкетный лист // Русская духовная музыка в документах и материалах / ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. Т. 5.: Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка. Москва: Знак, 2006. С. 84–88.
- [7] Кастальский 2006б — *Кастальский А. Д.* К вопросу об организации музыкальных занятий в Центральной студии Московского Пролеткульта // Русская духовная музыка в документах и материалах / ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. Т. 5.: Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка. Москва: Знак, 2006. С. 137–141.
- [8] Келдыш 1970 — История музыки народов СССР: в 2 т. / отв. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1: 1917–1932. Москва: Советский композитор, 1970. 435 с.
- [9] Красин 1918а — *Красин Б. Б.* Доклад тов. Б. Б. Красина // Протоколы первой Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций. 15–20 сентября 1918 г. / ред. П. И. Лебедев-Полянский. Москва: Пролетарская культура, 1918. С. 126–128.
- [10] Красин 1918б — *Красин Б. Б.* Задачи музыкального отдела (Доклад о деятельности Музыкального Отдела Московского Пролеткульта, читанный на Первой Всероссийской Конференции пролетарских культурно-просветительных организаций) // Горн. 1918. № 1. С. 58–61.
- [11] Красин 1920 — *Красин Б. Б.* С чего и как начинать работу в области музыкального искусства // Пролетарская культура. 1920. № 17–19. С. 68–74.
- [12] Пасхалов 2006 — *Пасхалов В. В.* Встречи и воспоминания // Русская духовная музыка в документах и материалах / ред.-сост., авт. вступ. статьи и коммент. С. Г. Зверева. Т. 5: Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка. Москва: Знак, 2006. С. 409–416.
- [13] Пекелис 1924 — *Пекелис М. С.* Наше музыкальное наследство // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 13.

- [14] Раку 2014 — Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 717 с.
- [15] Смирнов 2000 — Смирнов Д. В. Музыкально-этнографическая комиссия. История создания и основные направления деятельности // Традиции русской художественной культуры : межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. Москва ; Волгоград: МГК им. П. И. Чайковского, ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2000. С. 213–232.
- [16] Шевлягина 1975 — Шевлягина В. Ф. Московская народная консерватория и ее роль в музыкальном просвещении народных масс России (1906–1916 гг.): дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.05 / Московский гос. ин-т культуры. Москва, 1975. 204 с.
- [17] Ямамото 2022 — Ямамото А. Музыкальное просвещение Пролеткульта: идеологическая программа и повседневная практика // Музыкальная академия. 2022. № 2. С. 202–217. DOI: 10.34690/244.
- [18] Edmunds 2000 — Edmunds N. The Soviet Proletarian Music Movement. Bern: Peter Lang, 2000. 407 p.
- [19] Nelson 2004 — Nelson A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. Philadelphia: The Pennsylvania State University, 2004. 346 p.

## References

- [1] Gorbunov, Vladimir V. (1974). *V. I. Lenin i Proletkul't* [V. I. Lenin and the Proletkult]. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 239 p. (in Russian).
- [2] Dikushina, Nina I. & Shvetsova, Lyudmila K. (1971). "Proletkul't." In *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Concise Literary Encyclopedia]: in 9 vols, edited by Aleksey A. Surkov. Vol. 6: Priskazka — "Sovetskaya Rossiya" [Saying — "Soviet Russia"]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, pp. 36–37 (in Russian).
- [3] Zvereva, Svetlana G. (1999). *Aleksandr Kastal'skiy: Idei, tvorchestvo, sud'ba* [Alexander Kastalsky: Ideas, Creativity, Destiny]. Moscow: Vuzovskaya kniga, 239 p. (in Russian).
- [4] Zvereva, Svetlana G. (2006 a). "O A. D. Kastal'skom i posvyashchennoy emu knige" ["About A. D. Kastalskiy and the Book Dedicated to him"]. In *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian Spiritual Music in Documents and Materials]. Vol. 5: *Aleksandr Kastal'skiy: Stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska* [Alexander Kastalsky: Articles, Materials, Memoirs, Correspondence], edition, preface and commentary by Svetlana G. Zvereva. Moscow: Znak, pp. 11–30 (in Russian).
- [5] Zvereva, Svetlana G. (2006 b). "Spisok opublikovannykh muzykal'nykh sochineniy i obrabotok A. D. Kastal'skogo" ["List of Published Musical Compositions and Arrangements of Alexander D. Kastalskiy"]. In *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian Spiritual Music in Documents and Materials]. Vol. 5: *Aleksandr Kastal'skiy: Stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska* [Alexander Kastalsky: Articles, Materials, Memoirs, Correspondence], edition, preface and commentary by Svetlana G. Zvereva. Moscow: Znak, pp. 959–969 (in Russian).
- [6] Kastalskiy, Alexand(e)r D. (2006 a). "Anketnyy list" ["Questionnaire"]. In *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian Spiritual Music in Docu-

- ments and Materials]. Vol. 5: *Aleksandr Kastal'skiy: Stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska* [Alexander Kastalsky: Articles, Materials, Memoirs, Correspondence], edition, preface and commentary by Svetlana G. Zvereva. Moscow : Znak, pp. 84–88 (in Russian).
- [7] Kastalsky, Aleksand(e)r D. (2006 b). “K voprosu ob organizatsii muzykal'nykh zanyatiy v Tsentral'noy studii Moskovskogo Proletkul'ta” [“On the organization of musical classes in the Central Studio of the Moscow Proletkult.”] In *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh* [Russian Spiritual Music in Documents and Materials: Vol. 5: Alexander Kastalsky: Stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska. Alexander Kastalsky: Articles, Materials, Memoirs, Correspondence], edition, preface and commentary by Svetlana G. Zvereva. Moscow: Znak, pp. 137–141 (in Russian).
- [8] Keldysh, Yuriy V. (1970). *Istoriya muzyki narodov SSSR* [History of the Music of the Peoples of the USSR]: in 2 Vols., edited by Yuriy V. Keldysh. Vol. 1: 1917–1932. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 435 p. (In Russian).
- [9] Krasin, Boris. B. (1918 a). “Doklad tov. B. B. Krasina” [“Boris B. Krasin's Report”]. In *Protokoly pervoy Vserossiyskoy konferentsii proletarskikh kul'turno-prosvetitel'nykh organizatsiy. 15–20 sentyabrya 1918 g.* [Minutes of the First All-Russian Conference of Proletarian Cultural and Educational Organizations. 15–20 September 1918], edited by Pavel I. Lebedev-Polyanskiy. Moscow: Proletarskaya kul'tura, pp. 126–128 (in Russian).
- [10] Krasin, Boris B. (1918 b). “Zadachi muzykal'nogo otdela (Doklad o deyatel'nosti Muzykal'nogo Otdela Moskovskogo Proletkul'ta, chitannyy na Pervoy Vserossiyskoy Konferentsii proletarskikh kul'turno-prosvetitel'nykh organizatsiy)” [“Tasks of the Music Department (Report on the activities of the Music Department of the Moscow Proletkult, read at the First All-Russian Conference of proletarian cultural and educational organizations)”. In *Gorn*. 1918. No. 1, pp. 58–61 (in Russian).
- [11] Krasin, Boris B. (1920). “S chego i kak nachinat' rabotu v oblasti muzykal'nogo iskusstva” [“With What and How to Start Work in the Field of Musical Art”]. In *Proletarskaya kul'tura* [Proletarian Culture]. 1920. No. 17–19, pp. 68–74 (in Russian).
- [12] Paskhalov, Vyacheslav V. (2006). “Vstrechi i vospominaniya” [“Meetings and Memoirs”]. In *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh: T. 5. Aleksandr Kastal'skiy: Stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska* [Russian Spiritual Music in Documents and Materials: Vol. 5. Alexander Kastalsky: Articles, Materials, Memoirs, Correspondence], edition, preface and commentary by Svetlana G. Zvereva. Moscow: Znak, pp. 409–416 (in Russian).
- [13] Pekelis, Mikhail S. (1924). “Nashe muzykal'noe nasledstvo” [“Our Musical Inheritance”]. In *Muzykal'naya nov'* [Musical Virgin Soil]. 1924. No. 10. P. 13 (in Russian).
- [14] Raku, Marina G. (2014). *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Musical Classics in the Myth-making of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 717 p. (in Russian).
- [15] Smirnov, Dmitriy V. (2000) “Muzykal'no-etnograficheskaya komissiya. Istoriya sozdaniya i osnovnye napravleniya deyatel'nosti” [“Musical-Ethnographic Commission. History of Creation and Main Directions of Activity”]. In *Traditsii russkoy khudozhestvennoy kul'tury* [Traditions of Russian Artistic Culture]: an Interuniversity Collection of Scientific Works. Vol. 3. Moscow ; Volgograd: MGK im. P. I. Tchayikovskogo, VMII im. P. A. Serebryakova, pp. 213–232 (in Russian).



- [16] Shevlyagina, Vera F. (1975). *Moskovskaya narodnaya konservatoriya i ee rol' v muzykal'nom prosveshchenii narodnykh mass Rossii (1906–1916 gg.)* [*Moscow People's Conservatory and its role in the musical enlightenment of the masses of Russia (1906–1916)*]: Cand. Sci. (Pedagogical) dissertation: 13.00.05, Moscow State Institute of Culture, responsible organization. Moscow, 204 p. (in Russian, unpublished).
- [17] Yamamoto, Akihisa (2022). “Muzykal'noe prosveshchenie Proletkul'ta: ideologicheskaya programma i povsednevnyaya praktika” [“Music Enlightenment of the Proletkult: Ideological Programs and Daily Practices”]. In *Muzykal'naya akademiya* [*Music Academy*]. 2022. No. 2, pp. 202–217, doi: 10.34690/244 (in Russian).
- [18] Edmunds, Neil (2000). *The Soviet Proletarian Music Movement*. Bern: Peter Lang, 407 p.
- [19] Nelson, Amy (2004). *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*. Philadelphia: The Pennsylvania State University, 346 p.

Статья поступила в редакцию: 21.03.2023; одобрена после рецензирования: 26.04.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 21.03.2023; approved after reviewing: 26.04.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья  
УДК 786.8/398.89  
doi: 10.26156/OM.2023.15.4.005

## **Исполнительские особенности наигрыша «Сормача» на гармониках в фольклорной традиции Нижегородской области**

*Ольга Владимировна Иванова*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,  
Россия  
ivashina-o@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4893-9573>

**Аннотация.** В статье рассматриваются наиболее характерные приемы игры, используемые при исполнении «Сормача» на гармониках русского строя. Затрагиваются вопросы органологии инструмента, в том числе особенности усовершенствования гармоник, осуществленных нижегородскими мастерами. На примере типа наигрыша, наиболее показательного для инструментальной традиции Нижегородской области, прослеживается преемственность некоторых приемов, сформировавшихся в практике игры на гармониках русского строя и перенесенных затем в исполнительство на гармони «хромке». Основу исследования составляют материалы, собранные в ходе экспедиций Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского на территории Нижегородской области в 2016–2022 гг. при непосредственном участии автора статьи. Результаты изучения позволяют расширить представления о механизмах передачи традиции исполнительства в условиях освоения сельскими музыкантами способов игры на новых гармониках «хромках» наряду с еще активным бытованием инструментов более ранней конструкции.

**Ключевые слова:** *инструментальная музыка, наигрыши, «Сормач», гармоника русского строя, хромка, припевка, частушка, фольклор Нижегородской области*

**Для цитирования:** *Иванова О. В. Исполнительские особенности наигрыша «Сормача» на гармониках в фольклорной традиции Нижегородской области // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 82–101.  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.005>*

© Иванова О. В., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.005

## **Performance Features of the Instrumental Piece “Sormach” on Harmonics in the Folklore Tradition of the Nizhny Novgorod Region**

*Olga V. Ivanova*

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia  
ivashina-o@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4893-9573>

**Abstract.** The article discusses the most characteristic playing techniques used in the performance of “Sormach” on the harmonica of the Russian system. The problems of the organology of the instrument are touched upon, including the peculiarities of improvement made to harmonics by Nizhny Novgorod masters. An example of the type of the most demonstrative instrumental piece for the instrumental tradition of the Nizhny Novgorod region is used to trace the continuity of some techniques that were formed in the practice of playing the harmonics of the Russian system and then transferred to the performance of the accordion “chrome”. The research is based on materials collected during the Moscow State Conservatory expeditions to the Nizhny Novgorod Region in 2016–2022, in which the author of the article participated. The results of this study allow us to expand understanding of the transmission mechanisms of the performance tradition when village musicians comprehend new chromatic harmonic along with earlier format instruments.

**Keywords:** *instrumental music, a piece on the harmonica, “Sormach”, harmonica of the Russian system, harmonica of chrome, pripevka, chastushka, folklore of the Nizhny Novgorod region*

**For citation:** Ivanova O. V. Performance Features of the Instrumental Piece “Sormach” on Harmonics in the Folklore Tradition of the Nizhny Novgorod Region. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 82–101. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.005>

© Olga V. Ivanova, 2023

## Исполнительские особенности наигрыша «Сормача» на гармониках в фольклорной традиции Нижегородской области

Современное экспедиционное обследование фольклорных традиций Нижегородской области сотрудниками и студентами Московской государственной консерватории (далее — МГК) имени П. И. Чайковского (2016–2022) позволило выявить хорошую сохранность инструментальной музыки. Она представлена в основном наигрышами на гармонике<sup>1</sup>. Материалы более ранних экспедиций МГК, проходивших на данной территории начиная с 1950-х гг., содержат образцы наигрышей и на других музыкальных инструментах — рожке, жалейке, двойной жалейке, барабанке, пастушьей трубе, балалайке<sup>2</sup>.

Гармоники на Нижегородчине изготавливались преимущественно кустарным способом. Как пишет С. А. Озеров, родоначальниками нижегородской гармоники следует считать уроженцев Семёновского уезда братьев Потехиных, Сараничевых — Михаила Степановича и его сына Максима Михайловича, Александра Яковлевича Соловьева и др.:

Все они были старообрядцами. Изучив традиции старообрядцев, мы убедились, что возникновение инструмента в среде старове-

---

<sup>1</sup> Инструментальная музыка записывалась преимущественно от русского населения. На территории Нижегородской области проживают также чуваша, марийцы, татары, мордва. У марийцев Тоншаевского района Нижегородской области, бытовали шлемовидные гусли, скрипка, труба (*юдьриуч* — девичий музыкальный инструмент), марийская волынка. Гармоника же была заимствована этими народами у русских и приспособлена под свою национальную музыку. Мордва переняла у русских не только инструменты (балалайку, гармонику), но и ряд наигрышей. Возможно, общность православного вероисповедания и бытового уклада русских и мордвы явились причинами единства их инструментальной культуры (мордва использует тождественные с русскими наигрыши, однако тексты припевок и частушек часто звучат на родном языке).

<sup>2</sup> Руководителями экспедиций в разные годы были К. В. Квитка, Л. А. Бачинский, Н. М. Бачинская, В. М. Щуров, Т. Ф. Владышевская, А. А. Банин, М. Г. Ермолаев, О. В. Гордиенко, Т. В. Корженьянц, Н. Н. Гилярова, Д. В. Смирнов, О. В. Иванова. К сожалению, фонограммы первой экспедиции консерватории в Горьковскую область (1952) не сохранились. В рукописных материалах экспедиции указано: «фонозапись оказалась непригодной для расшифровки из-за неисправности фонографа» [НЦНМ. РФ. Инв0414. С. 1].

ров оказалось внутренне обусловленным. Причиной тому — не только столярная специализация многих семеновских мастеровых. Строгие эстетические взгляды, выверенная организация жизненного уклада и бесконечное трудолюбие стали благодатной средой для изготовления первых нижегородских гармоник [Озеров 2017, 11].

В 1930-е гг. в городе Горьком открылась гармонная артель (впоследствии объединенная с Горьковской гармонной фабрикой имени Н. К. Крупской)<sup>3</sup>. Однако предприятие просуществовало недолго. Кустарный способ производства гармоник представлял ему определенную конкуренцию. Серийные инструменты уступали индивидуально изготовленным образцам не только внешне (кустарные гармоники инкрустировались дорогим перламутром, имели металлические комплекты кнопок левой клавиатуры и т. д.), но и акустически (они отличались яркостью звучания, густотой тембра). Не следует забывать и тот факт, что лидирующие позиции в стране по производству и сбыту гармоник принадлежали старейшим фабрикам, прежде всего Тульской и Кировской. Сотрудники же, работавшие на Горьковском предприятии, после его закрытия в 1980 г. продолжили изготавливать гармоники и баяны на заказ [Озеров 2017, 13]<sup>4</sup>.

В период расцвета гармонного промысла на Нижегородчине о местных мастерах становится известно далеко за пределами области. Гармонисты из соседних регионов приезжали и покупали индивидуально изготовленные инструменты. Поэтому нижегородские гармоники встречаются в разных областях России. Их можно опознать по авторским клеймам, которые ставили кустари на изделия собственного производства<sup>5</sup>. Среди самых знаменитых, наряду с ранее упомянутыми братьями Потехиными с семейной династией Сараничевых, были братья Кондратьевы, а также

---

<sup>3</sup> Как отмечает С. А. Озеров, параллельная организация в разных регионах артелей и фабрик была связана с попыткой систематизации всех надомных мастерских [Озеров 2017, 13].

<sup>4</sup> По мнению Л. Б. Танских (краеведа из г. Бор Нижегородской области), основанному на опросах местных гармонистов и кустарей, одной из причин закрытия фабрик явился выпуск магнитофонов. Люди начали слушать музыку в записи, а искусство сельских музыкантов становилось менее востребованным. В настоящее время новые кустарные гармоники практически не вырабатываются. Мастера занимаются преимущественно ремонтом инструментов. Согласно данным Танских, новую гармонь на заказ могут сделать только два человека — В. В. Спорышев и А. А. Оленичев.

<sup>5</sup> Некоторые мастера, изготавливающие инструменты, указывали на них свои фамилию и инициал имени или оба инициала — имени и отчества.

Н. В. Анисимов, А. В. Горшков, М. Грачев, М. Ф. Рекшинский, А. Соловьев, И. В. Сухарев и многие другие <sup>6</sup>.

**Устройство инструмента.** Нижегородские мастера изготавливали гармоники двух видов — «гармонь русская» и «хромка»<sup>7</sup>. Эти инструменты отличаются конструктивными особенностями, предопределившими возникновение характерных исполнительских приемов<sup>8</sup>. Рассмотрим особенности строения гармоники русского строя. В монографии Г. И. Благодатова «Русская гармоника», инструменты такой конструкции называются «венкой» [Благодатов 1960, 57], или двухрядной венской гармоникой русского строя<sup>9</sup>. Ее предшественниками были старинные однорядные гармоники. Их специфика заключалась в том, что

при нажатии клавиши открывался канал, ведущий к двум язычкам, из которых один звучал только на сжим, издавая ноту одной высоты, а другой — только на растяжение, издавая звук другой высоты. Этим и объясняется очень важная особенность старинных гармоник — при помощи одной клавиши извлекать звуки различной высоты в зависимости от направления движения мехов [Благодатов 1960, 14]<sup>10</sup>.

Вышеизложенный принцип звукоизвлечения характерен и для описываемых нами нижегородских гармоник русского строя. Играть на таком инструменте гораздо сложнее, чем на «хромке», звучание которой не за-

<sup>6</sup> Перечислены фамилии и инициалы нижегородских мастеров в том виде, как они сами указывали свое авторство на клеймах гармоник собственного производства.

<sup>7</sup> Здесь и далее речь народных исполнителей указывается курсивом в кавычках.

<sup>8</sup> На это также указывают исследователи, занимающиеся изучением традиций игры на региональных разновидностях гармоник: [Мехнецов 2005, 57; Петрова 2012, 95].

<sup>9</sup> Существуют также «венки» с немецким строем. Отличия этих инструментов заключаются в том, «что звуки, воспроизводимые на первом инструменте при растяжении меха, на втором получаются при сжатии и наоборот. Венская гармоника „русского строя“ более удобна для игры, благодаря несложному усовершенствованию, внесенному русскими мастерами в гармонику венской системы и заключающемуся в том, что голосовые планки ее были перевернуты и звуки, получавшиеся ранее при растяжении меха, стали воспроизводиться при сжатии. Это играет немаловажную роль в исполнении русских народных песен и танцев» [Вертков 1963, 33].

<sup>10</sup> На исследуемой территории существовала местная модель гармоники — нижегородская тальянка, у которой при смене движения меха изменялись только басы. Звуки правой клавиатуры и аккорды левой на сжим и разжим были настроены одинаково. Появление инструмента относят к 90-м годам XIX века. Местная тальянка имела широкое распространение около четверти века, но постепенно была вытеснена венской двухрядной гармоникой, а позднее — «хромкой» [Мирек 1994, 83–84].

висит от направления движения мехов, так как звуки на сжим и разжим не меняются<sup>11</sup>.

В упомянутой работе Г. И. Благодатова приводятся схемы настройки правой и левой клавиатур венской гармоники русского строя. Распространенные на Нижегородчине подобные инструменты настроены аналогично<sup>12</sup>. Они могут отличаться по высоте звучания. Местными мастерами производится индивидуальная настройка гармоник по запросу конкретного заказчика (во время экспедиций МГК встречались гармоники русского строя в тональностях *G, B, F, D*).

Бывают гармоники, которые имеют не только по 6 пар «бас — аккорд» (6 + 6 клавиш) в клавиатуре левой руки<sup>13</sup> (описанные Благодатовым), но и по 8 (8 + 8 клавиш)<sup>14</sup>. В первом (относительно края грифа) ряду следуют мажорные пары, а во втором, кроме мажорных, присутствуют минорные пары. Таким образом, в левой клавиатуре расположено 16 клавиш — нечетные кнопки каждого ряда дают басовые звуки, а четные — набранные аккорды, что представляет собой «готовый»<sup>15</sup> аккомпанемент (ил. 1). Представленная схема иллюстрирует расположение пар «бас — аккорд» на сжим и разжим левой клавиатуры гармоник русского строя, бытующих на исследуемой территории. Смена движения меха отмечена символами: *V* — разжим, *Λ* — сжим. Буквенное обозначение (например, «*A*» или «*a*») соответствует паре «бас — аккорд»: прописная буква обозначает бас и мажорное трезвучие, строчная — бас и минорное трезвучие.

В правой клавиатуре местных «венков» устанавливаются 21 или 23 клавиши (в соотношении 21×12, 23×16). О настройке таких инструментов интересно размышляет одаренный нижегородский гармонист Николай Павлович Фагин<sup>16</sup>. Во время экспедиционного опроса он сообщил, что

<sup>11</sup> Отметим, что одни и те же мастера могли делать гармоники обеих конструкций.

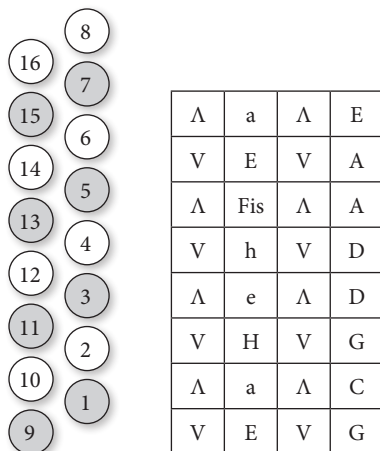
<sup>12</sup> Более подробную информацию о разновидностях гармоник см. в изданиях А. М. Мирека, А. А. Банина [Мирек 1994; Банин 1997]. Сведения о появлении на Нижегородской земле первых гармоник и развитии местного гармонного промысла можно почерпнуть в диссертации С. А. Озерова [Озеров 2017].

<sup>13</sup> В таком случае отсутствуют верхние пары «бас — аккорд» на первом и втором рядах (см. ил. 1).

<sup>14</sup> Количеством пар «бас — аккорд» гармоники русского строя отличаются от «хромок»: у первых кнопки расположены в два ряда (12 или 16 кнопок), у хромок — в три ряда (всего 25 кнопок). Известны также виды хроматических гармоник 12×21 и 12×23 с двумя рядами кнопок в левой клавиатуре: 12 кнопок с шестью нотами и шестью аккордами; в правой клавиатуре при этом 21–23 кнопки. Наиболее распространенным видом «хромки» на исследуемой территории является гармонь 25×25.

<sup>15</sup> Данное определение используется в работах Б. Ф. Смирнова [Смирнов 1962, 13], К. А. Верткова [Вертков 1963, 32; Вертков 1975, 60], А. А. Банина [Банин 1997, 146] и др.

<sup>16</sup> Н. П. Фагин самостоятельно освоил игру на инструменте в детстве, а впоследствии стал профессиональным музыкантом. Он окончил Московский государственный уни-



Ил. 1. Схема левой клавиатуры гармоника русского строя

Fig. 1. The scheme of the left keyboard of the harmonics of the Russian system

у гармоника русского строя в отличие от «хромки» — «*примитивные басы*» (имеется ввиду отсутствие септаккордов)<sup>17</sup>. Данная особенность дает гармонистам возможность использовать при игре на этом инструменте дополнительную мажорную тональность, что является преимуществом гармоника русского строя. Фагин подчеркнул, что на таком инструменте наигрыш «Сормача» можно сыграть в трех тональностях<sup>18</sup>, а на «хромке» только в двух, что продемонстрировал на конкретных примерах. Музыкант также отметил следующие возможности русской гармоника:

«на ней можно всё играть и правильно»<sup>19</sup>, в сравнении с «хромкой», у которой «нет полутонов <...> где-то обязательно наврешь»<sup>20</sup>.

верситет культуры и искусств — МГУКИ (с 2014 — Московский государственный институт культуры — МГИК).

<sup>17</sup> В качестве основного доминантового аккорда выступает трезвучие — V, а не доминантсептаккорд, как на «хромке».

<sup>18</sup> Согласно схеме левой клавиатуры, приведенной на ил. 1, «Сормача» можно сыграть в тональностях *G-dur*, *D-dur*, *A-dur*.

<sup>19</sup> НЦНМ МГК И5610-03 — здесь и далее указывается ссылка на инвентарный номер фонограммы, хранящейся в Научном центре народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (НЦНМ МГК).

<sup>20</sup> НЦНМ МГК И5610-03. Звукоряд гармоника «хромки» диатонический с добавлением двух-трех хроматических звуков в верхней части клавиатуры для расширения круга тональностей.



Действительно, у гармоники более ранней конструкции в результате особенностей настройки и извлечения разных звуков на сжим и разжим появляется больше возможностей для звукоизвлечения<sup>21</sup>. Богатство тембра русской гармоники зависело от количества установленных голосовых планок<sup>22</sup>. По словам нижегородских гармонистов, инструменты русского строя делали 4-х, 6-ти и 8-мипланочными<sup>23</sup>.

**Манера игры.** Конструктивные особенности строения различных видов гармоник в определенной степени влияют на сформировавшиеся приемы исполнительства. Кроме того, на манеру игры оказывает воздействие принадлежность к региональной традиции и особенности местного репертуара. Для Нижегородской области самым показательным является инструментальный наигрыш «Сормач»<sup>24</sup>. Он исполнялся во время проводов новобранца в армию, а также во время праздничных гуляний и молодежных вечеринок. Чаще всего наигрыш сопровождал шествие по деревне с пением частушек — *«припевок»*. Под него также могли приплясывать и двигаться *«вкруговую»*, положив руки на плечи друг другу. В ситуации массовых гуляний гармонисты зачастую объединялись в пары для совместного музицирования.

Наигрышем «Сормача» владеют все гармонисты Нижегородчины. Усвоение инструментальной традиции начиналось у них с раннего детства. Талантливый гармонист Николай Фагин в своей автобиографической книге ярко описывает собственный опыт обучения игре на гармонии:

Если я, маленький, начинал капризничать, он [брат Владимир] брал гармонь и начинал что-то играть. Я тут же затихал. Гармонь обычно висела на большом, вбитом в стену гвозде. Я не мог ее достать. Однажды другой мой брат, Валентин, нянчился со мной

<sup>21</sup> Настройку клавиатуры правой руки гармоники русского строя см. в работе Благодатова [Благодатов 1960, 93].

<sup>22</sup> Несколько комплектов языковых планок устанавливались мастерами для обогащения исполнительских возможностей гармоней. Механика этих инструментов устроена таким образом, что в момент нажатия одной клавиши открываются сразу два клапана и извлекаются одновременно два звука, настроенных в октаву или в унисон. В результате «гармонь звучит как орган» [Фагин 2017, 88].

<sup>23</sup> Вместе с тем нижегородскими мастерами было осуществлено конструктивное открытие — изготовление гармоник с так называемой заемной механикой (одновременным нажимом основных кнопок и кнопок на октаву выше). При этом количество язычковых планок было сохранено. Такая система давала очень насыщенный звук.

<sup>24</sup> В Нижегородской области употребляются следующие наименования наигрыша — «Сормач», «Сормача», «Сормовськóва», «Горлонá» (в значении — петь во все горло).

и тоже пытался что-то изобразить на гармонии. У него плохо получалось. Мы сидели на половиках в передней избе. Валентин зачем-то пошел на улицу, а гармонь осталась стоять на полу. Я взял её, поставил на колени, надел на плечо ремень и заиграл «Сормача». Вбежал Валентин и попросил меня: «Ну-ка, покажи!» Я ему показал не только «Сормача», но и «Цыганочку», и «Страдания». Это был 1950 год, мне было четыре года<sup>25</sup>.

Способность исполнить наигрыш «Сормача» служит своего рода показателем мастерства гармонистов. Наиболее талантливые из них могут воспроизвести его в двух и более вариантах. Упомянутый выше Н. П. Фагин на гармонике русского строя играет три варианта «Сормача»: «*постаринному*», «*Петроградского*» и «*Семёновского*». Он может повторить их и на «хромке»<sup>26</sup>.

Рассмотрим далее наиболее характерные исполнительские приемы игры на примере наигрыша.

1. *Особенности работы мехом.* В «Сормаче» сочетаются скорая и распевная части музыкальной формы, выстраиваемой на основе повтора единицы периодичности наигрыша. Она состоит из двух разделов (АБ), где А — медленно, Б — быстро. При воспроизведении наигрыша на гармонике русского строя работа мехом в разделе Б происходит в два раза чаще по отношению к разделу А (смена меха обозначена символами V — разжим, Λ — сжим)<sup>27</sup>. Таким образом, смена метрической пульсации, заложенная в структуре «Сормача», проявляется в движении мехом. При

<sup>25</sup> Далее Фагин описывает еще несколько интересных моментов своей творческой биографии: «Когда я только начинал играть и мне стали разрешать брать гармонь, я с упоением играл и не знал, что я играю. Пальцы сами нажимали нужные клавиши. <...> Помню [на вечерине], один гармонист захотел танцевать и дал мне гармонь, чтоб я сыграл какой-нибудь танец. Я взял гармонь и начал играть. Брат Валентин, только что танцевавший, подошел и подсел рядом. Я увидел, что под мою игру ребята и девчата становятся парами и кружатся. Спрашиваю брата: „Валь, чего это я играю?“ Он мне сказал, что это вальс» [Фагин 2017, 15–16].

<sup>26</sup> Как концертирующий музыкант, он включил «Сормача» в композицию концертных пьес «Волжские напевы». Затем, став композитором, на его основе сочинил песню «Сормовска больша дорога», в которой изложил мелодию в миноре. Песня стала популярной, понравилась она и братьям Заволокиным, ведущим программы «Играй гармонь», с которыми Фагин находился в дружбе. Они включили ее в свой репертуар. В итоге песня разошлась по всей России. Например, В. М. Щуров записывал ее как народный вариант в Алтайском крае и опубликовал в своем учебном пособии [Щуров 2018, 554].

<sup>27</sup> Как уже отмечалось выше, это связано с устройством инструмента и необходимостью использования нужных гармонических функций, извлекаемых на сжим и разжим.

исполнении наигрыша на «хромке», у которой смена гармонических функций не связана с движением меха, такой закономерности нет. Самый распространенный вариант исполнения припевок основывается на том же принципе композиции — первые две строки текста распеваются медленно (раздел А), вторые две строки исполняются в два раза быстрее и приходятся на одну фразу аккомпанемента (раздел Б) — б1<sup>28</sup>. Во время звучания инструментальной фразы б2 голос паузирует<sup>29</sup> (ил. 2):

Ил. 2. Гармоническая схема наигрыша «Сормача с припевом», с. Аламасово Вознесенского района Нижегородской области

Fig. 2. Harmonic scheme of an instrumental piece “Sormach with singing”, Alamasovo village Voznesensky district of Nizhny Novgorod region

The image displays a musical score for an instrumental piece with singing. It is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two main sections, labeled 'a1' and 'a2' at the top. Section 'a1' contains the first two lines of the vocal melody and the corresponding guitar accompaniment. The guitar part includes chord diagrams for III, IV, V, I, III, IV, V, and I. Section 'a2' contains the next two lines of the vocal melody and guitar accompaniment, with chord diagrams for IV, I, V, I, IV, I, V, and I. The vocal lines are in Russian. The first line of the first section reads: '1. Сыг-рай, Ва-ня, бу-ду петь, да не да-вай ду-ше бо-леть.' The second line of the first section reads: 'Не бо-ли, мо-я ду-ша, лю-бовь не о-чень хо-ро-ша.' The score uses various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like accents (^) and breath marks (v).

<sup>28</sup> Е. В. Гиппиус одним из первых указал на соотношение вокального и инструментального в русской частушке. Ученый отмечал, что типовые напевы русских частушек могут изменяться в зависимости от более или менее частых смен гармонических последовательностей. Он описывает разновидности этих смен (в соотношении 1:2), в результате которых образуются две самостоятельные формы — скорые четырехстрочные частушки и распетые двустрочные страдания [Гиппиус 1936, 108]. Отметим, что в наигрыше «Сормача» реализуется новый тип частушечной формы, в которой сочетаются черты описанных Гиппиусом частушек и медленных страданий.

<sup>29</sup> Структурно-типологические особенности этого наигрыша описаны в работах автора статьи (см.: Иванова О. В. Календарно-обрядовый фольклор и инструментальная музыка русских сёл нижнего течения реки Мокши. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 88 с.; Иванова О. В. Музыкальный фольклор Вознесенского района Нижегородской области: монография с приложением на цифровом многоцелевом диске (Digital Versatile Disc). Москва: БуксМАрт, 2022. 176 с. + 1 DVD).

2. *Реализация гармонических версий.* Наигрыш «Сормача» может исполняться как в основной мажорной тональности, так и с отклонением в параллельный минор. Бóльшая часть примеров «Сормача», воспроизведенных на гармонике русского строя, относится к переменному мажору-минору<sup>30</sup>. Их можно реализовать, используя минорные пары «бас — аккорд» в левой клавиатуре инструмента. Но встречаются и другие способы.


На вышеприведенной схеме (см. *ил. 2*) третья ступень в басу (III) берется без аккорда не случайно. Ее употребление связано с устройством инструмента русского строя. В случае разжима (в разделе А данного наигрыша) будет звучать мажорное трезвучие *Fis–Ais–Cis*, а оно здесь неуместно, поскольку содержащийся в нем звук *Ais* перечит звуку *A* взятому в партии правой руки<sup>31</sup> (*ил. 3*):


*Ил. 3.* Фрагмент наигрыша на гармонике русского строя с. Аламасово Вознесенского района Нижегородской области

*Fig. 3.* Fragment of an instrumental piece on the harmonica of the Russian system Alamasovo village Voznesensky district of Nizhny Novgorod region

<sup>30</sup> На «хромке» возможны обе версии, но преобладает мажорная. Исходя из того, что русская гармоника является более ранним инструментом по сравнению с «хромкой», возможно предположить, что наигрыши, исполняемые на ней, представляют собой более ранние варианты «Сормача». Среди них встречаются как мажорные, так и переменные версии с отклонением в минор. Если учитывать изначальное назначение наигрыша — проводы в армию, что в народном сознании приравнивалось практически к смерти (известно, что в России рекруты служили по 25 лет), то минорная окраска инструментального наигрыша вполне соответствуют контексту и психоэмоциональному состоянию участников рекрутского обряда. Это подтверждается высказываниями народных исполнителей относительно звучания «Сормача» на проводах в армию: «берёт за душу, хочется плакать — тревожно» [ИЦНМ МГК И5610–02]. В случае использования минорных созвучий дополнительно подчеркивается контраст двух разделов (АБ) через сопоставление ладов мажора и минора. По всей видимости, функционирование двух версий «Сормача» связано с локальными разновидностями наигрыша.

<sup>31</sup> При сочетании аккомпанемента с вокальной партией, движущейся на малую терцию вверх, в конкретном разделе наигрыша создается минорная окраска.

3. *Ритмические закономерности.* Следующая исполнительская особенность наигрыша «Сормача», воспроизводимого на гармонике русского строя, связана с частотой смены меха. При быстрой работе мехом требуется приложение немалых усилий. Возможно, этим обусловлен особый исполнительский прием, возникающий в момент физически затратного «рывка» смены меха — своего рода остановка в мелодической линии правой руки, после которой происходит дальнейшее движение 16-ми ().

Таким образом, при игре на инструменте русского строя варьирование мелодических оборотов в разделе Б осуществляется на основе приведенной выше стабильной ритмической группы<sup>32</sup>. Для исполнения на хроматической гармонике частая смена меха не требуется. При воспроизведении на ней «Сормача» в разделе Б могут использоваться иные варианты чередования длительностей (). Однако в наигрышах, имитирующих старинную манеру игры, упомянутая выше ритмическая модель также присутствует (см. *ил. 6*: тт. 9–11; *ил. 7*: тт. 13–15). Будем называть это проявлением старинной манеры игры или, по словам народных исполнителей, «как раньше играли».

4. *Мелодические особенности.* В связи с описанными выше ритмическими свойствами при воспроизведении «Сормача» на гармонике русского строя формируются устойчивые мелодико-гармонические элементы. Сильная доля в тактах (в разделе Б) всегда мелодизируется по звукам аккорда, а слабая, за редким исключением, связана с поступенным движением и использованием неаккордовых вспомогательных и проходящих тонов<sup>33</sup>. Подобные характерные обороты обусловлены, как представляется, местными вариантами наигрыша<sup>34</sup> (*ил. 4–5*):

<sup>32</sup> Например, в книге Б. Ф. Смирнова «Искусство сельских гармонистов» приводится наигрыш под названием «Рыбинская матаня. Сормовская пляска» (вариант, имеющий сходство с разделом Б наигрыша «Сормача»), который был исполнен на венской двухрядной гармонике (запись выполнена в 1957 г., в г. Весьегонске, от гармониста Б. Расцветаева). В нем мы находим идентичные ритмические группы и схожие мелодические обороты, которые встречаются и в нижегородских вариантах «Сормача», исполненных на гармонике русского строя [Смирнов 1962, № 30].

<sup>33</sup> Такая мелодико-ритмическая модель может использоваться и при исполнении «Сормача» на хроматической гармонике, однако нехарактерна для нее.

<sup>34</sup> На основе имеющихся записей можно выделить две большие группы вариантов наигрыша: «заволжские», бытующие на левобережье Волги, делящей область пополам, и правобережные (см. *ил. 4–5*).

Ил. 4. Вариант 1: фрагмент наигрыша (раздел Б)<sup>35</sup>

Fig. 4. Variant 1: fragment of an instrumental piece (part B)



Ил. 5. Вариант 2: фрагмент наигрыша (раздел Б)<sup>36</sup>

Fig. 5. Variant 2: fragment of an instrumental piece (part B)



5. *Использование синкоп.* Для гармонии русского строя в разделе А инструментального наигрыша характерен прием смены направления меха не на сильной доле такта, а на слабой. Из-за этого образуется синкопа, придающая выразительность мелодии наигрыша в разделе А. Ее можно заметить и в игре гармонистов, ориентированных на старинную игру на «хромке» (см. ил. 6: тт. 2, 4, 6; ил. 7: тт. 2, 4, 10 и т. д.):

Ил. 6. «Сормача», наигрыш на гармонике русского строя, с. Княжево Вознесенского района Нижегородской области

Fig. 6. Instrumental piece “Sormach” performed on the harmonica of the Russian system, Knyazhevo village Voznesensky district of Nizhny Novgorod region



<sup>35</sup> Фрагмент наигрыша на гармонике русского строя в исполнении Ивана Григорьевича Баранова (1928), характеризует группу правобережных (относительно течения реки Волги) вариантов «Сормача». Для удобства сопоставления вариантов пример транспонирован в *C-dur* (оригинальная тональность *D-dur*).

<sup>36</sup> Фрагмент наигрыша на гармонике русского строя в исполнении Сергея Ефимовича Голубева (1931 г. р.), является образцом «заволжского» (левобережного) варианта наигрыша.



Ил. 7. «Сормовского», наигрыш на гармонике-«хромке»,  
с. Давыдово Вачского района Нижегородской области

Fig. 7. Instrumental piece “Sormovskogo” performed on the harmonica of the chromatic system, Davydovo village Vachsky district of Nizhny Novgorod region



(Окончание ил. 7 см. на след. стр.)

(Окончание)



Еще один специфический прием игры на русской гармонике с применением синкопы реализован в кадансовой формуле первой группы вариантов наигрыша «Сормача». Он возникает в партии правой руки и делает мелодическую линию запоминающейся. Достигается это благодаря акцентированию двух последних опорных тонов. Первый возникает на слабой доле, подчеркивая II ступень лада (скрытая синкопа), а второй, как вводный тон, разрешается в тонику, образуя четкую синкопу (ил. 8):

Ил. 8. Фрагмент наигрыша на гармонике русского строя, с. Татарское Дальне-Константиновского района Нижегородской области

Fig. 8. Fragment of an instrumental piece on the harmonica of the Russian system Tatarskoye village of the Dalne-Konstantinovsky district of Nizhny Novgorod region



Схожая кадансовая синкопированная формула встречается и при игре на «хромке», когда гармонисты стремятся передать старинную манеру игры или усвоили ее как эталонную, воспроизводя «по образу и подобию» (ил. 7: тт. 15–16).



Таким образом, при сравнении вариантов игры «Сормача по-старинному» на разных типах гармоник обнаруживается сходство в использовании общих исполнительских приемов. Их объединяет также общий словарь мелодико-ритмических оборотов (см. общие мелодико-ритмические обороты в основных разделах — *ил. 6–7*: тт. 1–4 / 5–8), родственная гармоническая схема (основа наигрыша) и единая кадансовая формула с характерной остановкой в концах музыкальных предложений после активного движения более мелкими длительностями (*ил. 6–7*: тт. 8, 16).

В детстве гармонисты видели и слышали старинную игру от музыкантов старшего поколения. Их слуховой опыт формировался во время широкого распространения гармоник русского строя. Когда исполнители самостоятельно начинали подбирать репертуар на «хромке», то ориентировались на прежнюю манеру игры. С течением времени у гармониста происходило обогащение слуховых представлений и повышение уровня мастерства<sup>37</sup>. Но первые пробы игры, с опорой на старинную манеру, для многих являлись определяющими. Большинство сельских музыкантов 1920–30-х гг. рождения, освоивших инструмент русского строя, не стали переходить на «хромку», а продолжили совершенствовать свои исполнительские способности на гармонике старой конструкции. Исполнители 1950-х гг. рождения, начавшие обучение в период широкого распространения «хромок», пытались подступить к гармонике русского строя, но из-за сложности игры на ней останавливали свой выбор на более простом для овладения инструменте.

Мастерство владения наигрышем «Сормача» у нижегородских музыкантов проявляется в умении варьировать партию правой руки, а также обогащать гармоническую составляющую аккомпанемента. Чаще всего используется прием развития линии баса и сочетания басов и аккордов из разных пар (*ил. 9*).

Наиболее одаренные музыканты гармонически варьируют «медленный» раздел наигрыша, производя замену ступеней в пределах одной гармонической функции, при этом аккордовая последовательность раздела Б остается стабильной (*Схема 1*).

---

<sup>37</sup> Как отмечает А. А. Мехнецов, опираясь на этнографические данные и на собственный практический опыт, «у настоящих мастеров гармонной игры усвоение и переработка музыкального материала происходит на протяжении всей жизни» [Мехнецов 2005, 69].

Ил. 9. Фрагмент наигрыша на хроматической гармонике,  
с. Польцо Вачского района Нижегородской области

Fig. 9. Fragment of an instrumental piece on the chromatic harmonica,  
Polczo village of the Vachsky district of Nizhny Novgorod region



Схема 1. Гармоническая основа наигрыша<sup>38</sup>

Scheme 1. Harmonic foundation of the instrumental tune

раздел А (медленно):	I <sub>53</sub>	IV <sub>53</sub>	V <sub>53</sub>	I <sub>53</sub>	I <sub>53</sub>	II <sub>53</sub>	V <sub>53</sub>	I <sub>53</sub>
раздел Б (быстро):	IV <sub>53</sub>	I <sub>53</sub>	V <sub>53</sub>	I <sub>53</sub>	IV <sub>53</sub>	I <sub>53</sub>	V <sub>53</sub>	I <sub>53</sub>

Таким образом, исполнительский стиль нижегородских гармонистов оказывается непосредственно связан с талантом музыканта и его личным навыком владения инструментом. Но индивидуальная исполнительская манера никогда не выходит за рамки традиции. Наоборот, она *регулируется традицией*, что выражается в признании местными жителями мастерства музыканта. Такие гармонисты считаются знатоками своего дела, поэтому общество относится к ним с уважением. И по сей день местные жители стараются пригласить на семейные торжества лучших исполнителей.

## Комментарии к иллюстрациям

Ил. 2. Сормача с припевом, гармоническая схема наигрыша, с. Аламасово Вознесенского р-на Нижегородской области. На гармонике русского строя играет Иван Григорьевич Баранов (1928 г. р.), поют Мария Александровна Забродина (1937 г. р.), Тамара Федоровна Шмырова (1945 г. р.). Записали Н. Н. Гилярова, О. В. Иванова, О. А. Зубова, М. А. Пешнина, 2016 г. Научный центр народ-

<sup>38</sup> Записано от Н. П. Фагина (1946 г. р.) в с. Татарское Дальне-Константиновского района. Наигрыш исполнялся на гармонике русского строя.

ной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (НЦНМ МГК). V497-28. Нотация О. В. Ивановой.

*Ил. 3–4.* Сормача с припевом, фрагмент наигрыша. См. *ил. 2.*

*Ил. 5.* Сормач, фрагмент наигрыша на гармонике русского строя. Играет Сергей Ефимович Голубев (1931 г. р.), уроженец д. Кротово Ковернинского р-на Нижегородской области. Записали О. В. Иванова, Л. В. Колесникова, И. С. Узлов совместно с ансамблем «Птица Жар» в п. Тарасиха Семёновского городского округа Нижегородской области, 2021 г. НЦНМ МГК. V638-36. Нотация О. В. Ивановой.

*Ил. 6.* Сормача, наигрыш на гармонике русского строя. Играет Василий Васильевич Жарков (1935 г. р.) из д. Княжево Вознесенского р-на Нижегородской области. Записали Л. В. Колесникова, И. С. Узлов совместно с ансамблем «Птица Жар» в с. Новосёлки Вознесенского р-на Нижегородской области, 2018 г. НЦНМ МГК. VKолесникова003-33. Нотация О. В. Ивановой. Публикуется впервые.

*Ил. 7.* Сормовьского, наигрыш на хроматической гармонике. Играет Иван Алексеевич Шмырёв (1950 г. р.), уроженец д. Чеванино Вачского р-на Нижегородской области. Записали О. В. Иванова, М. С. Альтшулер, М. Д. Аникеева, О. И. Крохалев, Т. В. Шахов в с. Давыдово Вачского р-на Нижегородской области, 2019 г. НЦНМ МГК. V559-23. Нотация О. В. Ивановой.

*Ил. 8.* Сормача, фрагмент наигрыша на гармонике русского строя, с. Татарское Дальне-Константиновского р-на Нижегородской области. Играет Николай Павлович Фагин (1946 г. р.). Записали О. В. Иванова совместно с ансамблем «Птица Жар», 2019 г. НЦНМ МГК. V596-41. Нотация О. В. Ивановой.

*Ил. 9.* Сормовьского, фрагмент наигрыша на хроматической гармонике, с. Польцо Вачского района Нижегородской области. Играет Владимир Петрович Волков (1951 г. р.). Записали О. В. Иванова, М. Д. Аникеева, О. И. Крохалев, 2018 г. НЦНМ МГК. V559-40. Нотация О. В. Ивановой.

## Аббревиатуры

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

## Список источников

- [1] Благодатов 1960 — *Благодатов Г. И.* Русская гармоника: Очерк истории инструмента и его роли в русской народной музыкальной культуре / отв. ред. Ф. А. Рубцов. Ленинград: Музгиз, 1960. 182 с.
- [2] Банин 1997 — *Банин А. А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. 248 с.
- [3] Вертков 1963 — *Вертков К. А.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР / сост. К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, Э. Э. Язовицкая. Москва: Музгиз, 1963. 273 с.
- [4] Вертков 1975 — *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Ленинград: Музыка, 1975. 280 с.

- [5] Гиппиус 1936 — *Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. 1936. № 4–5. С. 97–142.
- [6] Мехнецов 2005 — *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / науч. ред. И. С. Попова. Вологда: Вологодский обл. научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2005. 274 с.
- [7] Мирек 1994 — *Мирек А. М.* Гармоника: Прошлое и настоящее: Научно-историческая энциклопедическая книга. Москва: Интерпракс, 1994. 534 с.
- [8] Озеров 2017 — *Озеров С. А.* Гармонико-баянное искусство Нижегородской области: становление, развитие, современное состояние: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород: [б. и.], 2017. 22 с.
- [9] Петрова 2012 — *Петрова Е. М.* Исполнительский стиль гармонистов-рояльчиков в Усманском районе Липецкой области // Фольклор: историческая традиция и современные полевые исследования: Материалы Четвертой международной научной конференции памяти А. В. Рудневой / ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Е. В. Битерякова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 92–109. (Научные труды Московской гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сборник 75).
- [10] Смирнов 1962 — *Смирнов Б. Ф.* Искусство сельских гармонистов. Москва: Советский композитор, 1962. 171 с.
- [11] Фагин 2017 — *Фагин Н.* По клавишам судьбы. Нижний Новгород: Бикар, 2017. 246 с.
- [12] Щуров 2018 — *Щуров В. М.* Жанры русского музыкального фольклора: Учебное пособие для музыкальных вузов и колледжей: в 2-х ч. 2-е изд., испр. и доп. Ч. 2: Народные песни и инструментальная музыка в образцах. Москва: Музыка, 2018. 656 с.

## References

- [1] Blagodatov, Georgiy I. (1960). *Russkaya garmonika: Ocherk istorii instrumenta i ego roli v russkoy narodnoy muzykalnoy kul'ture* [Russian Harmonica: An Essay on the History of the Instrument and its Role in Russian Folk Music Culture], executive editor Feodosiy A. Rubtsov. Leningrad: Muzgiz, 182 p. (in Russian).
- [2] Banin, Aleksandr A. (1997). *Russkaya instrumental'naya muzyka fol'klornoy traditsii* [Russian instrumental music of folklore tradition]. Moscow: Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentr russkogo fol'klora, 248 p. (in Russian).
- [3] Vertkov, Konstantin A. (1963). *Atlas muzykal'nykh instrumentov narodov SSSR* [Atlas of musical instruments of the peoples of the USSR], compilation by Konstantin A. Vertkov, Georgiy I. Blagodatov, Elsa E. Yazovitskaya. Moscow: Muzgiz, 273 p. (in Russian).
- [4] Vertkov, Konstantin A. (1975). *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Russian folk musical instruments]. Leningrad: Muzyka, 280 p. (in Russian).
- [5] Gippius, Evgeniy V. (1936). "Intonatsionnye elementy russkoy chastushki" ["Intonation elements of the Russian chastushka"]. In *Sovetskiy fol'klor* [Soviet folklore]. 1936. No. 4–5. P. 97–142 (in Russian).
- [6] Mekhnetsov, Aleksey A. (2005). *Kirillovskaya garmon'-kromka v traditsionnoy kul'ture Belozerya* [Kirillovskaya harmonica-chromka in the traditional culture of Belozerye],

- scientific editor Irina S. Popova. Vologda: Vologodskiy obl. nauchno-metodicheskij centr kul'tury i povysheniya kvalifikatsii, 274 p. (in Russian).
- [7] Mirek, Alfred M. (1994). *Garmonika: Proshloe i nastoyashee: Nauchno-istoricheskaya entsiklopedicheskaya kniga* [Harmonica: Past and Present: A Scientific and Historical Encyclopedic Book]. St. Petersburg: Interpraks, 534 p. (in Russian).
- [8] Ozerov, Sergey A. (2017). *Garmoniko-bayannoe iskusstvo Nizhegorodskoy oblasti: stanovlenie, razvitie, sovremennoe sostoyanie* [Harmonica and accordion art of the Nizhny Novgorod region: formation, development, current state]: Extended abstract of Candidate of Science (Arts) dissertation: 17.00.02, Nizhny Novgorod State Conservatory, responsible organization. Nizhny Novgorod: [s. n.], 22 p. (in Russian).
- [9] Petrova, Eseniya M. (2012). "Ispolnitel'skiy stil' garmonistov-royal'shchikov v Usmanskom rayone Lipetskoy oblasti" ["The performing style of harmonists 'royal'shchik' in the Usmansky district of the Lipetsk region"]. In *Fol'klor: istoricheskaya traditsiya i sovremennye polevye issledovaniya: Materialy Chetvertoy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii pamyati A. V. Rudnevoy* [Folklore: Historical Tradition and Modern Field Research: Materials of the IVth International Scientific Conference in Memory of Anna V. Rudneva], editors-compilers Natalya N. Gilyarova, Elena V. Biteryakova. Moscow: Research and Publishing Center "Moscow Conservatory", pp. 92–109 (in Russian).
- [10] Smirnov, Boris F. (1962). *Iskusstvo sel'skikh garmonistov* [The Art of village Harmonicists]. Moscow: Soviet composer, 171 p. (in Russian).
- [11] Fagin, Nikolay P. (2017). *Po klavisham sud'by* [On the keys of fate]. Nizhny Novgorod: Bikar, 246 p. (in Russian).
- [12] Shchurov, Vyacheslav M. (2018). *Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora: [Genres of Russian musical folklore]: A textbook for music universities and colleges*: in 2 part. Part 2: *Narodnye pesni i instrumental'naya muzyka v obraztsakh* [Folk songs and instrumental music in samples]. Moscow: Muzyka, 656 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 06.03.2023; одобрена после рецензирования: 05.04.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 06.03.2023; approved after reviewing: 05.04.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья  
УДК 786.6  
doi: 10.26156/OM.2023.15.4.006

## Рождение немецкого романтического органа

*Юлия Витальевна Глазкова*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
july-yufereva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6348-2551>

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные этапы становления уникального феномена в истории мировой органной культуры — немецкого романтического (симфонического) органа. Предпосылки его появления связаны со спецификой развития симфонического оркестра в первой половине XIX в., а также с эстетическими и звуковыми поисками органистов и органостроителей начиная с середины XVIII в. — когда и те, и другие пришли к мысли о необходимости усиления и расширения среднего диапазона органного звучания. Основной вклад в развитие этих тенденций внесли органные мастера центральной Германии: Готфрид Зильберман, Цахариас Хильдебрандт, южнонемецкий мастер Йозеф Габлер, а также Иоганн Себастьян Бах — в качестве органного эксперта. Большая роль в становлении немецкого романтического органа принадлежит также аббату Фоглеру, который первым сформулировал идею о том, что орган должен подражать звучанию оркестра, и с целью ее воплощения создал свою «упрощенную» систему, согласно которой были построены несколько инструментов, оказавших влияние на дальнейшее развитие органостроения в Германии. В статье рассмотрены тембровые и динамические характеристики инструмента, который часто называют первым немецким романтическим органом, — органа Ф. Валькера в церкви Св. Павла во Франкфурте.

**Ключевые слова:** *романтический орган, органостроение, аббат Фоглер, Фридрих Валькер, Готфрид Зильберман, Цахариас Хильдебрандт, Иоганн Себастьян Бах, симфонический орган, немецкий орган*

**Для цитирования:** *Глазкова Ю. В. Рождение немецкого романтического органа // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 102–116. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.006>*

© Глазкова Ю. В., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.006

## Birth of the German Romantic Organ

*Yuliya V. Glazkova*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
july-yufereva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6348-2551>

**Abstract.** The article discusses the history of development of one of the most unique phenomena in the history of world organ culture — the German romantic (symphonic) organ. The prerequisites for its appearance are in the evolution of the symphony orchestra in the first half of the 19th century, as well as in the aesthetic and sonoristic searches of organists and organ builders, starting from the middle of the 18th century — when both of them gradually come to the idea of a need in strengthening and expanding the average range of organ sound. The main contribution to these trends was made by the organ masters of the central Germany: Gottfried Silbermann, Zacharias Hildebrandt, the South German master Josef Gabler, and Johann Sebastian Bach as an organ expert. A large role in the development of the German romantic organ also belongs to Abbé Vogler, who was the first to formulate the idea that the organ should imitate the sound of the orchestra, and in order to implement this idea, he created his own “simplified” system, according to which several instruments were built that influenced the further development of organ building in Germany. The article specifically considers the timbre-dynamic characteristics of the instrument, which is often called the first German romantic organ — the organ of F. Walker in St. Paul’s Church in Frankfurt.

**Keywords:** *romantic organ, organ building, abbé Georg Joseph Vogler, Friedrich Walker, Gottfried Silbermann, Zacharias Hildebrandt, Johann Sebastian Bach, symphonic organ, German organ*

**For citation:** Glazkova Yu. V. Birth of the German Romantic Organ. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 102–116. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.006>

© Yuliya V. Glazkova, 2023

## Рождение немецкого романтического органа

Начало XIX столетия было ознаменовано формированием уникального явления в немецкой и мировой органной культуре: в это время создается новый — романтический — тип органа. Благодаря творчеству венских классиков, и в особенности, Людвиг ван Бетховена особое значение в этот период приобретает жанр симфонии. Он становится своеобразным «рупором эпохи», выразителем самых животрепещущих общественных идей. Вместе с симфонией на ведущие позиции выходит и новый универсальный «инструмент» для ее исполнения — симфонический оркестр. Его звуковой образ не мог не повлиять на представления органистов об идеальном звучании их инструмента, поскольку орган с его масштабами и большим тембровым разнообразием всегда являл собой заманчивые перспективы сделать его неким «аналогом» оркестра. Еще в конце XVIII в. Юстин Генрих Кнехт писал:

Этот великий, искусно сконструированный инструмент управляется одним человеком, который может воспроизводить на нем самую мощную и полную музыку своими руками и ногами, без помощи аккомпанирующего оркестра<sup>1</sup> [Knecht 1795, 3].

Барочный орган — с его стремлением подражать хору человеческих голосов, с общей устремленностью звуковой картины вверх, «к Богу», с яркими и высокими, «прорезывающими» микстурами, образующими блестящую звуковую «корону» — более не устраивал органистов. К 30-м гг. XIX в. формируется новая эстетика: идеалом для органа становится звучание симфонического оркестра.

Изменения эти, однако, имели под собой прочную основу, которая сформировалась еще в предшествующем столетии. Некоторые органы, построенные в XVIII в., благодаря полноте, динамическому диапазону и способности их 8- и 4-футовых регистров смешиваться друг с другом уже могли воспроизводить по-настоящему «романтическое» звучание. Примерно к середине XVIII в. сформировалась идея, которая окажется очень важной для романтической эпохи: о необходимости большо-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее переводы автора статьи. — *Прим. ред.*



го количества «основных» (лабиальных) регистров различных типов. В первую очередь в этом направлении двигались органостроители из центральной Германии: Готфрид Зильберман (1683–1753) и Цахарияс Хильдебрандт (1688–1757). Описанные выше тенденции явно прослеживаются, к примеру, в диспозиции органа Зильбермана в кафедральном соборе Дрездена (1755, Таблица 1):

Таблица 1. Диспозиция органа Г. Зильбермана в кафедральном соборе Дрездена (1755)

Table 1. Disposition of the organ of G. Silbermann in the Dresden Cathedral (1755)

<i>II Hauptwerk</i>	<i>III Oberwerk</i>	<i>I Brustwerk</i>	<i>Pedal</i>
Principal 16'	Qvintadehn 16'	Gedackt 8'	Unteratz 32'
Bordun 16'	Principal 8'	Principal 4'	Princ. Bass 16'
Principal 8'	Gedackt 8'	Rohrflöt 4'	Octavbass 16'
Viol di Gamba 8'	Qvintadehn 8'	Nassat 3'	Octavbass 8'
Rohrflöt 8'	Undamaris 8'	Octava 2'	Ped. Mixtur 6 fach
Octava 4'	Octava 4'	Qvinta 1 1/2'	Posaunbass 16'
Spizflöt 4'	Rohrflöt 4'	Sufflöt 1'	Tromp. Bass 8'
Qvinta 3'	Nassat 3'	Sesquialtera 4/5'	Clar. Bass 4'
Octava 2'	Octava 2'	Mixtur 3 fach	
Tertia 1 3/5'	Tertia 1 3/5'	Chalumeaux 8'	
Cornet 5 fach	Flaschflöt 1'		
Mixtur 4 fach	Echo 5 fach		
Zimbeln 3 fach	Mixtur 4 fach		
Fagott 16'	Vox humana 8'		
Trompete 8'			

Здесь, помимо привычного для барочного органа большого количества аликвотов и высоких обертонов, мы видим явное внимание органостроителя к среднему диапазону звучания инструмента: на главном мануале (Hauptwerk) находятся два 16-футовых регистра и три различных 8-футовых, включая один штрайхер (регистр, имитирующий звучание струнного инструмента). На мануале Oberwerk находятся уже 4 (!) 8-футовых регистра, один из которых — Undamaris — редкий для барочных диспозиций смешанный регистр «с биениями». Столетие спустя он займет прочное место в диспозициях романтических органов.

Еще дальше в сфере темброво-динамического расширения среднего диапазона органа пошел мастер из Южной Германии Йозеф Габлер (1700–1771). Оберверк органа Габлера в Вайнгартене, построенного в 1737–50 гг., имеет в своей диспозиции уже шесть (!) 8-футовых «основных» регистров: Principal, Coppel, Solicionale, Violoncell, Hohlflaut, Unda maris.

Карл Филипп Эммануил Бах писал о своем отце И. С. Бахе:

Органисты часто тревожились, когда он собирался играть на их инструментах, объединяя регистры в собственной манере: они считали, что это не может звучать так хорошо, как он ожидал. Но затем они слышали эффект, который поражал их [цит. по: Laukvik 2010, 146].

«Эффект», о котором говорит К. Ф. Э. Бах, получался не путем привычного для барочных музыкантов сочетания язычковых и микстур. И. С. Бах соединял низкие основные регистры, с использованием мануальных копул, а органисты боялись, что их инструментам не хватит воздуха, чтобы озвучить подобные комбинации. Действительно, чтобы несколько 8-футовых регистров хорошо звучали одновременно, необходим большой запас воздуха, поэтому, как известно, при тестировании органов И. С. Бах первым делом пробовал «легкие» инструмента. Он любил «тяжесть» органного звучания — качество, которого невозможно достигнуть без полноценного звучания основных регистров. О страсти Баха к использованию большого количества разных 8-футовых регистров красноречиво свидетельствует также и диспозиция небольшого органа, созданная им самим, по просьбе органных мастеров Генриха Николауса Требса и Кристиана Вильгельма Требса, для церкви Святой Марии в г. Бад-Берка. В инструменте, содержащем всего 28 регистров, на главном мануале Бахом было задумано четыре (!) 8-футовых регистра [Воинова, Кривицкая 2008, 358] (Таблица 2):

Таблица 2. Диспозиция И. С. Баха для органа Требса в г. Бад-Берка

Table 2. J. S. Bach's disposition for Trebs organ in Bad Berka

<i>I Hauptwerk</i>	<i>II Positiv</i>	<i>Pedalwerk</i>
Quintadena 16'	Gedackt 8'	Subbass 16'
Prinzival 8'	Quintadena 8'	Prinzival 8'
Gedackt 8'	Prinzival 4'	Hohlflöte 4'

<i>I Hauptwerk</i>	<i>II Positiv</i>	<i>Pedalwerk</i>
Flöte 8'	Nachthorn 4'	Posaune Bass 16'
Gemshorn 8'	Quinta 3'	Trompete 8'
Oktave 4'	Octave 2'	Cornet 4'
Gedackt 4'	Waldflöte 2'	
Quinta 3'	Tritonus 1 $\frac{3}{5}$ '	
Naßat 3'	Zimbel III	
Oktave 2'		
Sesquialter II		
Mixtur V		
Trompete 8'		

Примечателен еще один инструмент, сохранившийся до наших дней, — орган в Wenzelskirche в Наумбурге (1743–46). И. С. Бах, благодаря занимаемой им должности музикдиректора в Лейпциге, был задействован в качестве эксперта во многих значимых проектах по строительству новых органов. Участвовал он и в создании монументального инструмента в Наумбурге. Возможно, именно И. С. Бах порекомендовал для воплощения этого проекта органного мастера Ц. Хильдебрандта, ученика Г. Зильбермана. При этом, скорее всего, Бах также участвовал в создании диспозиции этого органа, а по завершении работ, в составе экспертной комиссии, принимал его вместе с Зильберманом [Воинова, Кривицкая 2008, 358] (Таблица 3):

Таблица 3. Диспозиция органа Ц. Хильдебрандта в Wenzelskirche, г. Наумбург (1743–46)

Table 3. Disposition of the organ by Z. Hildebrandt in the Wenzelskirche, Naumburg (1743–46)

<i>I Rückpositiv</i>	<i>II Hauptwerk</i>	<i>III Oberwerk</i>	<i>Pedal</i>
Prinzival 8'	Prinzival 16'	Burdun 16'	Prinzival 16'
Quintadehn 8'	Quintadehn 16'	Prinzival 8'	Violon 16'
Rohrflött 8'	Octav 8'	Hollflött 8'	Subbass 16'
Violdigamba 8'	Spillflött 8'	Praestant 4'	Octav 8'
Praestant 4'	Gedackt 8'	Gemshorn 4'	Violon 8'

(Окончание Таблицы 3 см. на след. стр.)

(Окончание)

<i>I Rückpositiv</i>	<i>II Hauptwerk</i>	<i>III Oberwerk</i>	<i>Pedal</i>
Rohrflött 4'	Octav 4'	Quinta 3'	Octav 4'
Fugara 4'	Spillflött 4'	Octav 2'	Nachthorn 2'
Nassat 3'	Quinta 3'	Tertia 1 3/5'	Mixtur VII
Octav 2'	Weit Pfeife 2'	Waldflött 2'	Posaune 32'
Rausch Pfeife II	Octav 2'	Quinta 1 1/3'	Posaune 16'
Cimbel V	Sex quintaltra II	Süffött 1'	Trompete 8'
Fagott 16'	Cornet IV	Scharff V	Clarin 4'
	Mixtur VIII	Vox humana 8'	
	Bombart 16'	Unda maris 8'	
	Trompete 8'		

Весьма необычен рюкпозитив этого инструмента, в регистровом составе которого явно прослеживается намерение органостроителя не только увеличить, но и разнообразить количество 8- и 4-футовых регистров. Здесь мы находим четыре разных «восьмерки», включая штрайхер. Кроме того, привычный Octav 4' также заменен штрайхером — Fugara 4'. Такой подход уже кардинально расходится с традиционной для эпохи барокко концепцией, в которой основу любого мануала органа должна составлять пирамида из принципала и его верхних октавных удвоений.

Исходя из анализа диспозиций нескольких инструментов Ц. Хильдебрандта, Г. Зильбермана и Й. Габлера, а также воспоминаний о деятельности И. С. Баха, мы видим, что лучшие мастера органостроения в XVIII в. не стояли на месте, а шли вперед и были озадачены поиском нового — с целью сделать звучание своих инструментов более впечатляющим и совершенным. Однако это был длительный эволюционный процесс, и, фактически, барочные тенденции в немецком органостроении были еще очень сильны вплоть до второй трети XIX в.

Говоря о становлении немецкого романтического органа, нельзя обойти вниманием деятельность заметной фигуры в музыкальной культуре рубежа XVIII–XIX вв. — аббата Фоглера<sup>2</sup>. Как органостроитель он знаменует собой начало истинно «романтическо-симфонической», орке-

<sup>2</sup> Георг Йозеф Фоглер (1749–1814) — немецкий композитор, органист, педагог и теоретик. Выдающийся экспериментатор в теории музыки барокко и раннего классицизма, а также в теории органостроения.

стровой звуковой эстетики. Благодаря его так называемой «упрощенной системе» (“Simplifikertions-System”) [Laukvik 2010, 146] появились органы (новые или перестроенные), которые в первую очередь были призваны имитировать оркестр. При искусном владении такими инструментами, по замыслу Фоглера, их полное и богатое звучание должно было быть ошеломляющим для современных слушателей. Идеи его были подхвачены и одобрены именитыми коллегами. В частности, молодой органостроитель Фридрих Валькер (1794–1872), который сам следовал сходным идеям и обдумывал, как можно обновить органное звучание в соответствии с требованиями новой эпохи, писал:

Фоглер достиг полноты, красоты звука, силы и гармонии в игре на органе, не известных до тех пор [цит. по: Fischer 1966, 26].

«Упрощенная система» Фоглера была направлена на придание каждому из мануалов органа своего особого тембра, уподобив органные клавиатуры группам симфонического оркестра. По замыслу мастера, каждый из мануалов должен был управлять определенным семейством труб. Орган церкви Святого Петра в Мюнхене, построенный по диспозиции Фоглера в 1806–09 гг., имел следующее распределение регистров [Metzler 1965, 27]:

Мануал I: принципалы и широкомензурные аликвоты  
Мануал II: принципалы и узкомензурные аликвоты  
Мануал III: язычковые  
Мануал IV: штрайхеры  
Мануал V: флейты.

Язычковые регистры предназначались для сольного использования и строились согласно диапазону соответствующего оркестрового инструмента. К примеру, басовый диапазон регистра Гобой 8' был выделен у Фоглера в отдельный регистр и носил название Фагот 8'. Из этого принципа позже возникла традиция давать регистру Гобой 8' (он присутствует на большинстве романтических и современных органов, и в норме распространяется на весь диапазон клавиатуры) двойное название Basson-Hautbois<sup>3</sup>.

Аликвоты Фоглер активно использовал, но не в качестве регистров, участвующих в комбинациях для соло, как это было в барочную эпоху.

<sup>3</sup> Название Basson-Hautbois получило распространение, в основном, во французском органостроении.

В новой концепции органа аликвоты должны были создавать полноту и краску звучания в сочетании с основными регистрами. Достижение этого эффекта базировалось на явлении «результатирующего тона» (“resultant tones”) [Laukvik 2010, 146] — когда при звучании основного тона в сочетании с одним из звуков его обертонового ряда, допустим, с квинтой, мы слышим звук на октаву ниже. Например, из регистров 8' и квинта 5 1/3' ухо воспринимает 16-футовый звук; 4' и 2 2/3' воспроизводят звук 8', и так далее. Для этой цели Фоглер также строил и терцовые регистры, такие как 6 2/5' и 3 1/5'.

В противоположность барочной эстетике органного звучания, где главной задачей было усиление верхнего диапазона инструмента и создание звуковой «короны», теперь, в соответствии с новым требованием «оркестровости», Г. Й. Фоглер, напротив, стремился расширить диапазон органного звучания «вниз». Как известно, низкие регистры органа (16- и 32-футовые) — это ряды больших, порой даже огромных труб, которые сложны в производстве, обременительны в финансовом отношении, а также требуют много места для установки и много воздуха для их озвучивания. Поэтому, за счет явления «результатирующего тона», т. е. описанного выше акустического эффекта от соединения основных звуков со звуками их обертонового ряда, Фоглер стремился «с наименьшими затратами» расширить и углубить органное звучание.

По его замыслу, если объединить на мануале близкие по тембру регистры 16', 8', 5 1/3', 4', 2 2/3', и 2', получится большой, широкий звук основного тона, лишь слегка окрашенный призвуками квинт. Эта идея Фоглера была подхвачена органостроителями XIX в., в частности Ф. Валькером. В диспозиции своих органов Фоглер полностью отказался от микстур, так как они не вели к главной его цели — превращению органа в «оркестр». Зато использование швеллера, позволявшего делать плавные нарастания и ослабления звучности, он всячески приветствовал, и стремился, чтобы как можно большее число регистров на его органах было заключено в швеллерный ящик.

Интересно сохранившееся описание органа Иоахима Вагнера в берлинской Церкви Святой Марии (1723), перестроенного Фоглером в 1800 г. Первоначально, по замыслу И. Вагнера, орган имел 40 регистров на трех мануалах (Hauptwerk, Oberwerk, Hinterwerk) и педали [Laukvik 2010, 147] (Таблица 4).

Очевидно, из органа И. Вагнера при перестройке Фоглером были полностью исключены микстуры, а также пирамиды принципалов на II и III мануалах. Поскольку проект представлял собой реновацию уже имеющегося органа, Фоглер не смог реализовать здесь свою идею присвоения

Таблица 4. Диспозиция органа И. Вагнера церкви Св. Марии, г. Берлин — после перестройки Г. Й. Фоглером (1800)

Table 4. The disposition of the J. Wagner organ of St. Mary's Church, Berlin — after the reconstruction by G. J. Fogler in 1800

<i>I Hauptwerk</i>	<i>II Oberwerk</i>	<i>III Schwellwerk</i>	<i>Pedal</i>
Bordun 16'	Quintatön 16'	Gedekt 8'	Prinzipal 16'
Gross-Nasard 10 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Prinzipal 8'	Nasard 5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '	Gemshorn 8'
Prinzipal 8'	Rohrflöte 4'	Fugara 4'	Quintatön 4'
Oktave 4'	Quinte 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Terz 3 <sup>1</sup> / <sub>5</sub> '	Nachthorn 2'
Terzflöte 3 <sup>1</sup> / <sub>5</sub> '	Terz 1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> '	Waldflöte 2'	Blockflöte 1'
Superoktave 2'	Trompete 8'	Quinte 1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '	Posaune 16'
		Flageolet 1'	
		Dulcian 32' (from c1)	
		Vox humana 16' (from c1)	
Tremulant. Couplers: I/Ped; II/I; III/I			

каждому мануалу особой, индивидуальной звуковой краски. Язычковые также не отвечали его идеалам, согласно которым они должны были строиться сообразно характеру и диапазону их оркестровых прототипов.

К сожалению, ни один орган, построенный по «упрощенной системе» Фоглера и способный дать наглядное представление об этом звуковом мире, не сохранился. После смерти Фоглера инструменты были либо перестроены, либо возвращены в их первоначальное состояние, либо разрушены. Принцип разделения органа на «мануалы-оркестровые группы» не пережил своего родоначальника. Зато явление «результатирующего тона» применяется и в современной практике органостроения: pedalный регистр квинта 10<sup>2</sup>/<sub>3</sub>', в комбинации с 16-футовыми, часто и по сей день широко используется для замены 32-футового регистра.

Новые идеи, связанные с «оркестровостью» органного звучания, витавшие в воздухе и занимавшие умы органных мастеров в течение десятилетий, в итоге вылились в постройку инструмента, единогласно признанного новой эрой в органной культуре. В 1833 г. его создал молодой органостроитель Фридрих Валькер для церкви Святого Павла во Франкфурте. Этот инструмент ознаменовал собой перелом во взглядах на органостроение в Германии, а 1833 год признается временем рождения немецкого романтического органа. Инструмент имел две самостоятельные

педальные клавиатуры [Fischer 1966, 30]; приводим его диспозицию (согласно собственным записям Валькера, диспозиция от 1834 г., *Таблица 5*).

Обсуждение проекта органа церкви Св. Павла сопровождалось бурной полемикой между Валькером и Органным комитетом Франкфурта. Мнения касательно диспозиции нового инструмента, который должен был стать одним из самых больших и значимых органов города, значительно расходились. Комитету нужен был орган классического типа с большим количеством микстур и языков — эта позиция встретила сопротивление Валькера. Он адресовал Органному комитету письмо, которое звучит как манифест новой эстетики звука:

Лучшие идеи современности отвергают это сплетение тонов (микстуры) и поддерживают то, что делает звук более чистым, ясным и твердым, и способствует единству звучания. Это, однако, не исключает умеренного использования нескольких квинтовых и терцовых регистров, если есть желание. Предпочтительно иметь много регистров, которые исполнитель может использовать индивидуально для исполнения мелодии, но которые вместе с тем имели бы богатое разнообразие тембров для использования их в комбинациях. Красота органа состоит не только в крике, и меньше всего — в беспорядочном крике. Мы отошли от этого. Скорее, его красота заключается в грандиозном, величественном, я бы даже сказал, святом характере звука [цит. по: Fischer 1966, 28].

Одним их влиятельных членов Органного комитета был Кристиан Генрих Ринк. После долгих споров Ринк либо поддался убеждениям Валькера и доверился ему, либо, возможно, просто не хотел, чтобы его считали слепым традиционалистом. Во всяком случае, проект Валькера был одобрен, а сам Ринк писал об этом как о «строительстве великолепного органа» [Laukvik, 2010, 149].

В диспозиции инструмента мы видим явное расширение и усиление нижнего диапазона: 32-футовый регистр и три 16-футовых регистра всех семейств на главном мануале, а также по четыре-пять различных по краске 8-футовых регистров на каждом из мануалов. Такое богатство и тембровое разнообразие «основных» красок призвано было воссоздать звучание струнной группы симфонического оркестра. Полный отказ от пирамиды принципалов на III мануале свидетельствует о смене его функции: он больше не претендует на «равноправие» и не участвует в «многохорности», теперь он задуман как мануал для тихих, «небесных» и «святых» звучностей. Судя по большому количеству низких квинтовых



Таблица 5. Диспозиция органа в церкви Св. Павла, г. Франкфурт (1833)

Table 5. The disposition of the organ in the Church of St. St. Paul, Frankfurt (1833)

<i>Manual I (C-f3)</i>	<i>Manual II (C-f3)</i>	<i>Manual III (в швеллере, C-f3)</i>	<i>Pedal I (нижняя клавиатура) C-d1</i>	<i>Pedal II (верхняя клавиатура) C-d1</i>
Untersatz 32'	Bourdon 16'	Quintatoen 16'	Contrabass 32'	Gedeckt 16'
Principal 16'	Principal 8'	Principal 8'	Subbass 32'	Violon 16'
Flauto major 16'	Gedeckt 8'	Bifra 8'	Principal 16'	Principal 8'
Viola di gamba major 16'	Quintatoen 8'	Hohlflöte 8'	Octavbass 16'	Flöte 8'
Octav 8'	Salicional 8'	Lieblich Gedeckt 8'	Violon 16'	Flöte 4'
Flöte 8'	Dolce 8'	Harmonica 8'	Quint 10 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Waldflöte 2'
Gemshorn 8'	Quintflöte 5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '	Dolcissimo 4'	Octav 8'	Fagott 16'
Viola di gamba 8'	Octav 4'	Spitzflöte 4'	Violoncell 8'	
Quint 5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '	Flute traversiere 4'	Lieblich Gedeckt 4'	Terz 6 <sup>2</sup> / <sub>5</sub> '	
Octav 4'	Rohrflöte 4'	Flute d'amour 4'	Quinte 5 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> '	
Hohipfeife 4'	Quint 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Nasard 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Octav 4'	
Fugara 4'	Octave 2'	Flautino 2'	Posaune 16'	
Terz 3 <sup>1</sup> / <sub>5</sub> '	Mixtur V (2')	Hautbois 8'	Trompete 8'	
Quinte 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Posaune 8'	Physharmonica 8'	Clarine 4'	
Octave 2'	Vox humana 8'		Cornettino 2'	
Waldflöte 2'				
Terz (treble) 1 <sup>3</sup> / <sub>5</sub> '				
Octav 1'				
Cornet V (10 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> )				
Mixtur V (2')				
Scarf IV (1')				
Tuba 16'				
Trompete 8'				
5 blocking valves				
Tremulant				
5 couplers (I/Ped. I; II/Ped. II; Ped. II/Ped. I; II/I; III/II)				
Vox humana 8' (Man. II), Hautbois 8' and Physsharmonica 8' (Man. III), with own wind swell mechanism ("Windschweller")				

регистров, Валькер на тот момент был поклонником идеи «результатирующего тона», которую декларировал аббат Фоглер. Впоследствии немецкие органостроители и сам Валькер отказались от этой концепции. Точно так же не получила развития и идея строить двойную педальную клавиатуру.

Спустя одиннадцать лет после создания органа во Франкфурте легендарный французский органостроитель Аристид Кавайе-Коль осмотрел этот инструмент и поделился своими впечатлениями:

Сегодня утром я увидел знаменитый орган церкви Святого Павла. Он очень красив, но, как немец, всегда холоден. Его основные регистры величественны, языки постные, скудные, сольные регистры слабые, а общее звучание немного робкое. Легким не хватает силы, в результате чего музыкальный эффект инструмента тусклый и вялый. <...> Но точно так же, как французский солдат стоит столько же, сколько пятеро из других наций, орган с 15 регистрами при дифференцированном давлении воздуха<sup>4</sup> предлагает больше мощности и нюансов в своем акустическом эффекте, чем этот колоссальный инструмент. Правда, есть прекрасные моменты, но легкие слабы. Это красивый мужчина, который страдает туберкулезом [цит. по: Cavaille-Coll, Cavaille-Coll 1982, 63].

В действительности француз Кавайе-Коль и немец Валькер просто имели разные представления о звучании органа. Неудивительно, что язычковые регистры Валькера показали Кавайе-Коллю «постными»: унаследовав традицию красочных, терпких по тембру, «пламенеющих» языков еще от французского, а также испанского органостроения XVII–XVIII вв., он продолжал строить их такими же и в своих «симфонических» органах. Отчасти из мягкого, несколько «нейтрального» характера звучания язычковых на органе Валькера проистекает и «робость» его полного звучания, о которой пишет Кавайе-Коль: немецкий романтический инструмент никогда не стремился ни к яркости, ни, тем более, к «дерзости» звучания. Немецкие органные мастера всегда делали упор на его сакральный характер, который достигался, в первую очередь, за счет полноты и мощи. В отношении звучания немецкого романтического органа чаще всего высказываются такие эпитеты, как «тяжеловесный», «монументальный», «колоссальный». Например, А. Г. Риттер пишет:

---

<sup>4</sup> Напомним, что идея дифференцировать давление воздуха для разных регистров в органе принадлежала Кавайе-Коллю и стала одной из визитных карточек его органов. К сожалению, в результате различных реноваций в XX в. давление в большинстве органов Кавайе-Коль было выровнено.

Сердечные, наполненные басовые регистры являются самой великопепной характерной чертой органа. Только через них этот святой инструмент становится способным к передаче сильного впечатления, которому никто не может противостоять [цит. по: Laukvik 2010, 146].

Таким образом, в начале XIX в. немецкая и французская школы органостроения, несмотря на то, что были вдохновлены одним и тем же эстетическим идеалом и имели схожие задачи, все же пошли по разным путям воплощения этих задач. Романтический орган ставил своей главной целью максимально соответствовать звучанию симфонического оркестра. Но в то же время немецкая и французская традиции романтического органостроения, помимо безусловного сходства, имеют и существенные отличия, в частности, в характере звучания отдельных тембров и в общей звуковой картине инструмента.

### Список источников

- [1] Воинова, Кривицкая 2008 — Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: уч. пособие. 2-е изд. / ред. М. Воинова, Е. Кривицкая. Москва: Музиздат, 2008. 864 с.
- [2] Cavallé-Coll, Cavaillé-Coll 1982 — *Cavallé-Coll C., Cavaillé-Coll E. Aristide Cavallé-Coll. Seine Herkunft — sein Leben — sein Werk.* Trans. Christoph Glatter-Götz. Schwarzach, 1982. 173 S.
- [3] Fischer 1966 — *Fischer J. Das Orgelbaurdeshlecht Walcker in Ludwigsburg. Die Menschen — Die Zeiten — Das Werk.* Kassel: Bärenreiter, 1966. 111 S.
- [4] Knecht 1795 — *Knecht J. H. Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere in drei Abteilungen.* Leipzig, 1795/1796/1798. Facsimile, Wiesbaden, 1989. Vol. 1. 86 p.
- [5] Laukvik 2010 — *Laukvik J. Historical Performance Practice in Organ Playing: Part 2. The Romantic Period.* Stuttgart: Carus Verlag, 2010. 344 p.
- [6] Metzler 1965 — *Metzler W. Romantischer Orgelbau in Deutschland. Ludwigsbourg: E. F. Walcker, 1965. 133 S.*

### References

- [1] Voinova, Marina & Krivitskaya, Evgeniya (2008). *Iz istorii mirovoy organnoy kul'tury XVI–XX vekov* [From the history of the world organ culture of the XVI–XX centuries]: schoolbook, editors Marina Voinova, Evgeniya Krivitskaya. Moscow: Muzizdat, 864 p. (in Russian).
- [2] Cavallé-Coll, Cécile & Cavaillé-Coll, Emmanuel (1982). *Aristide Cavallé-Coll. Seine Herkunft — sein Leben — sein Werk.* Hrsg.: Christoph Glatter-Götz. Schwarzach. 173 S.

- [3] Fischer, Johannes (1966). *Das Orgelbaurdeshlecht Walcker in Ludwigsburg. Die Menschen — Die Zeiten — Das Werk*. Kassel: Bärenreiter. 111 S.
- [4] Knecht, Justin Heinrich (1795). *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere in drei Abteilungen*. Leipzig, 1795/1796/1798. Facsimile, Wiesbaden, 1989. Vol. 1. 86 p.
- [5] Laukvik, Jon (2010). *Historical Performance Practice in Organ Playing: Part 2. The Romantic Period*. Stuttgart: Carus Verlag. 344 p.
- [6] Metzler, Wolfgang (1965). *Romantischer Orgelbau in Deutschland*. Ludwigsbourg: E. F. Walcker. 133 S.

Статья поступила в редакцию: 17.04.2023; одобрена после рецензирования: 17.05.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 17.04.2023; approved after reviewing: 17.05.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

*Документы*

Научная статья  
УДК 398.8; 7.071.1  
doi: 10.26156/OM.2023.15.4.007

## Русские эпические напевы в рукописи 1871 года из собрания Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории

*Галина Владимировна Лобкова*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
galina-lobkova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4411-394X>

**Аннотация.** В статье впервые публикуются факсимильные копии пяти слуховых нотаций русских эпических напевов из записной книжки, хранящейся в фондах Научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Записи, датированные 9 сентября 1871 г., имеют большую научную и художественную ценность, поскольку относятся к первым опытам фиксации напевов былин непосредственно из уст народных сказителей. Четыре из пяти образцов являются вариантами единого строфического напева с подвижной структурой, характерного для традиций Заонежья и Пудожья. Пятый образец определяется как вариант напева скоморошины «Птицы». Рукопись имеет черновой характер, не содержит следов редактирования и обнаруживает большую степень достоверности. По ряду признаков можно сделать вывод, что автограф принадлежит Николаю Феопемптовичу Соловьёву. С большой долей вероятности выясняется и имя исполнителя былин — это заонежский сказитель В. П. Щеголёнок.

**Ключевые слова:** *былины, музыкальный эпос, рукописные нотации, Санкт-Петербургская консерватория, Н. Ф. Соловьёв, В. П. Щеголёнок*

**Благодарности:** автор выражает благодарность Л. А. Миллер, заведующей Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, за оказанную помощь в атрибуции записной книжки, обнаруженной в составе коллекции М. П. Беяева.

**Для цитирования:** *Лобкова Г. В. Русские эпические напевы в рукописи 1871 года из собрания Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 118–142. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.007>*

© Лобкова Г. В., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.007

## Russian Epic Tunes in 1871 Manuscript from the Collection of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Conservatory

*Galina V. Lobkova*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
galina-lobkova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4411-394X>

**Abstract.** The article presents facsimile copies of five notations of Russian epic tunes from a notebook kept in the funds of the Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Notations are dated September 9, 1871 and are of great scientific and artistic value. They belong to the first experiments of fixing epics melodies directly from folk storytellers. Four of the five examples are variants of a single flexible strophic chant typical for Zaonezhye and Pudozhye traditions. The fifth tune is defined as a variant of the skomoroshina Birds. The manuscript is a draft, contains no traces of editing and reveals a large degree of reliability. Based on several features, it can be assumed that the autograph belongs to Nikolai F. Solovyov. There is a strong likelihood that the name of the performer of the epics is a Zaonezhye storyteller Vassily P. Shchegolyonok.

**Keywords:** *musical epics, handwritten notations, St. Petersburg Conservatory, Nikolai F. Solovyov, Vassily P. Shchegolyonok*

**Acknowledgments:** the author expresses her gratitude to Larisa A. Miller, Head of the Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, for the assistance provided in attributing the notebook found in the collection of Mitrofan P. Belyayev.

**For citation:** Lobkova Galina V. Russian Epic Tunes in 1871 Manuscript from the Collection of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Conservatory. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 118–142. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.007>

© Galina V. Lobkova, 2023

## Русские эпические напевы в рукописи 1871 года из собрания Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории

В фондах Научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее — НИОР НМБ СПбГК) в составе коллекции М. П. Беляева сохранилась записная книжка<sup>1</sup> с удивительным и весьма ценным содержанием. На обороте обложки стоит дата — 9 сентября 1871 г. С 1-го по 4-й лист следуют пять нотаций без подтекстовки, озаглавленные:

- 1) «Былина. Про Илью» (ил. 1),
- 2) «Про Грозного царя» (ил. 1–2),
- 3) «Песня» (ил. 2–3),
- 4) «Былина» (ил. 3),
- 5) «Про Святогора» (ил. 4).

На обороте 4-го листа указана другая дата — «суббота, 11 сентября 1871 г.» — и приводится путевая заметка:

Я в Леппинен<sup>2</sup>. Станция довольно дрянная. Сегодня ехал по Саймскому<sup>3</sup> каналу и был поражен его устройством. Таких никогда я не видывал. Чухон еще не слышал поющими. Я рад, что далеко от Петербурга, в котором мне немало приходится глотать горечи. Я рад, что часто забываю о нем и его гадостях<sup>4</sup> (ил. 5).

---

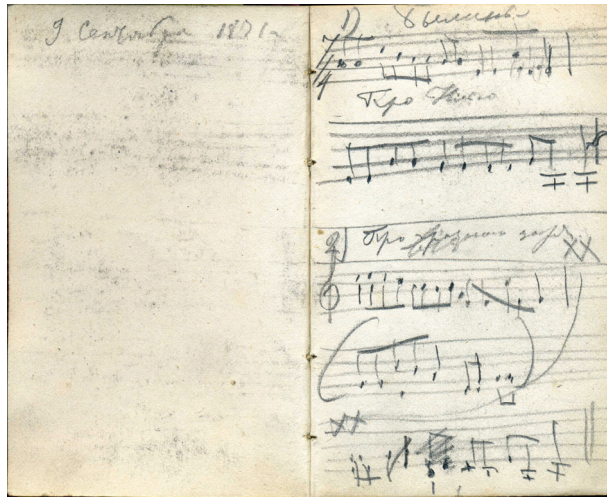
<sup>1</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. 88 с. (1+87). Размер обложки 7×11,2 см; листа — 6,5×10,5 см. Номера листов проставлены карандашом на лицевой стороне (внизу, в центре), начиная с цифры 1 (обложка и оборот обложки не пронумерованы).

<sup>2</sup> В записной книжке нередко приводятся иноязычные названия населенных пунктов, при этом автор сочетает латиницу и кириллицу в одном слове. В данном случае, возможно, имеется в виду город Лаппеенранта Великого княжества Финляндского в составе Российской империи (ныне — Финляндская Республика).

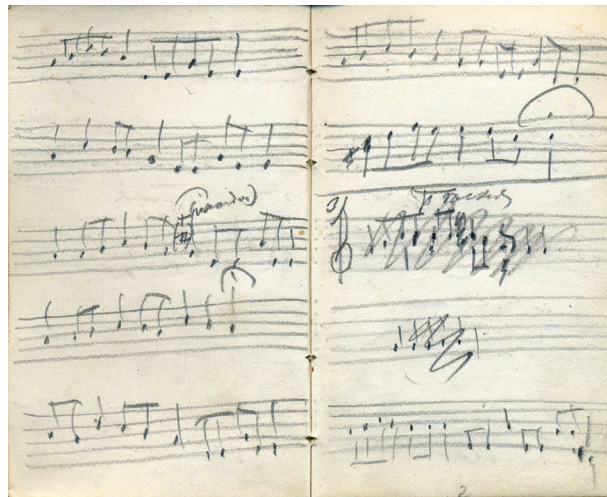
<sup>3</sup> «Саймскому» — Сайменскому.

<sup>4</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ед. хр. 6116/1. Л. 4 об.–5.





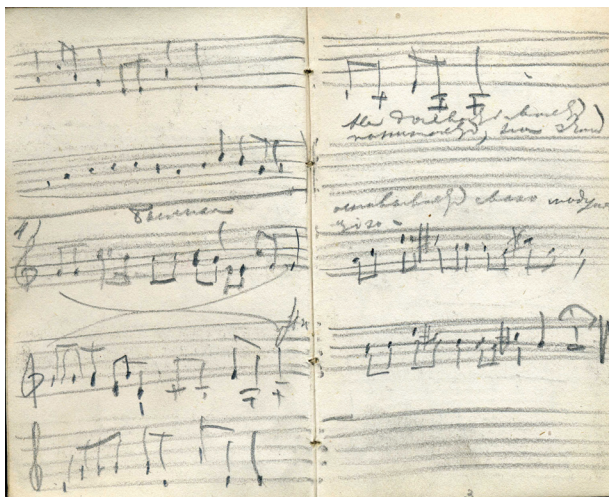
Ил. 1. Напевы: № 1 «Былина. Про Илью»; № 2 «Про Грозного царя» (начало)<sup>5</sup>  
Fig. 1. Tunes: No. 1 Bylina. About Ilya; No. 2 About the Terrible Tsar (beginning)



Ил. 2. Напевы: № 2 «Про Грозного царя» (окончание); № 3 «Песня» (начало)<sup>6</sup>  
Fig. 2. Tunes: No. 2 About the Terrible Tsar (ending); No. 3 Song (beginning)

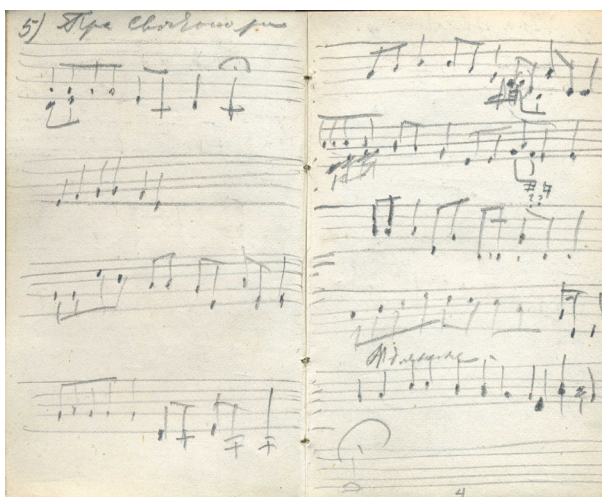
<sup>5</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. б/н-1.

<sup>6</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 1 об.-2.



Ил. 3. Напевы: № 3 «Песня» (окончание); № 4 «Былина»<sup>7</sup>

Fig. 3. Tunes: No. 3 Song (ending); No. 4 *Bylina*

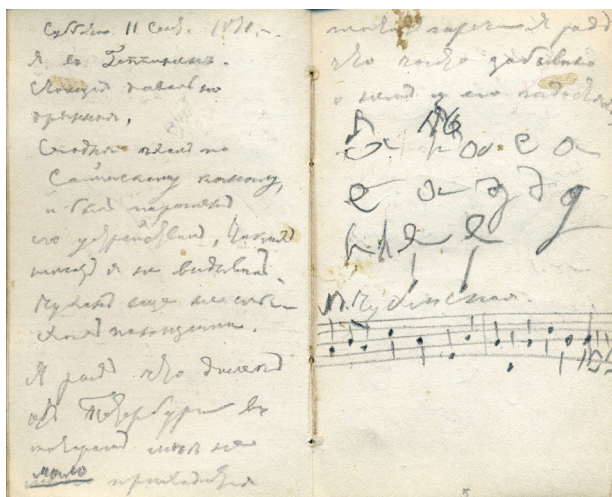


Ил. 4. Напев: № 5 «Про Святогора»<sup>8</sup>

Fig. 4. Tune: No. 5 *About Svyatogor*

<sup>7</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 2 об.-3.

<sup>8</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 3 об.-4.



Ил. 5. Путевая заметка и напев «Чухонская»<sup>9</sup>

Fig. 5. Travel note and melody *Chukhonskaya*

Остальную часть записной книжки (л. 5–68) занимают образцы «чухонских», финских и шведских мелодий (без подтекстовки). Несколько записей были сделаны, по всей вероятности, от ямщиков непосредственно в процессе поездки: это неаккуратные буквенные нотации (латиницей), изредка сопровождающиеся обозначением ритма. Сразу после такой буквенной записи разлинован нотоносец с чистой фиксацией мелодии уже привычными нотными знаками (видимо, эта работа выполнялась собирателем по памяти после прибытия на станцию) (ил. 5). В связи с тем, что между нотными строками содержатся пометы с указанием населенных пунктов, а также даются переводы на финский и шведский язык оборотов разговорной речи, связанных с наймом извозчиков и покупкой пропитания, можно сделать вывод о том, что образцы напевов были собраны в процессе путешествия по территории Великого княжества Финляндского, входившего в это время в состав Российской Империи.

По ряду признаков выясняется, что данное собрание народных мелодий относится к наследию Николая Феопемттовича Соловьёва (1846–1916) — композитора, музыкального критика, профессора Санкт-Петербургской консерватории.

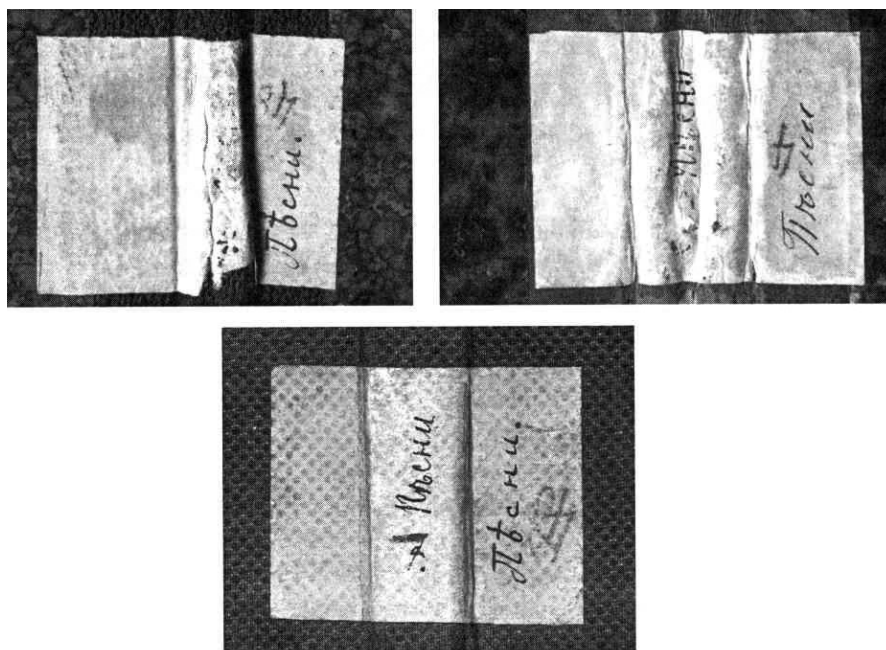
<sup>9</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 4 об.–5.

В процессе работы с архивными материалами Соловьёва ранее было выявлено и атрибутировано несколько записных книжек с образцами русских народных песен. Две из них, имеющие на корешках наклейки из белой бумаги с надписью «Песни» (в старой орфографии) и номерами 3 и 4, хранятся в НИОР НМБ СПбГК (в коллекции А. Н. Серова) и содержат 117 поэтических текстов и 116 напевов. Четыре записные книжки с такими же наклейками и номерами 1, 2, 5 и 6 обнаружены в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), где числятся в фонде Н. Ф. Финдейзена как автограф неустановленного лица<sup>10</sup>. Они включают еще 168 народных песен (из них 166 с напевами). По ряду показателей можно с уверенностью судить о том, что все 285 образцов музыкального фольклора из шести книжек составляют целостное собрание. Как выяснилось, они были зафиксированы Соловьёвым от уроженки села Байдикки Тульского уезда, крестьянки Марьи Гавриловны Бабановой (Бабковой) в 1860-е гг. в Санкт-Петербурге<sup>11</sup>.

Знаменательно, что рассматриваемая в данной статье записная книжка из коллекции М. П. Беляева имеет внешнее сходство с шестью упомянутыми экземплярами: на корешке сохранилась такая же *наклейка из белой бумаги с надписью «Песни»*. Под надписью стоит номер 7 (*ил. б*), что позволяет сделать вывод о принадлежности данной рукописи к единой коллекции Н. Ф. Соловьёва.

<sup>10</sup> ОР РНБ. Ф. 816. Архив Н. Ф. Финдейзена. Оп. 1. Ед. хр. 3086–3089. Песни, сборник. Записи текстов и напевов, без сопровождения. [Середина XIX в.]. Рукопись неустановленного лица; чернила и карандаш; в переплете.

<sup>11</sup> Долгое время считалось, что записные книжки, хранящиеся в НИОР НМБ СПбГК [Ед. хр. 6111, 6112], принадлежат А. Н. Серову. Главным основанием для определения подлинного имени автора рукописи является совпадение 12 поэтических текстов и 8 напевов с образцами, опубликованными П. В. Шейном в двух выпусках сборника «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» [Шейн 1898, 101, 136–137, 173, 203, 218–219, 227–230, 270, 297, 310, 318; Шейн 1900, 829, 831–833]. Во вступительной статье и в примечаниях к песням составитель упоминает Н. Ф. Соловьёва как собирателя, указывает деревню и губернию, а иногда фамилию, имя и отчество исполнительницы (в примечаниях Шейна обнаруживается разночтение — «Бабанова» или «Бабкова»). В письме к Шейну от 12 января 1900 г. Соловьёв сообщает, что в 1860-е гг. он записал около 300 песен «от крестьянки Марьи, тульской уроженки» [Шейн 1900, 834]. Дополнительные обоснования атрибуции рукописей и материалы двух записных книжек приводятся в публикации: Лобкова Г. В. Собрание народных песен Тульской губернии в записи Николая Соловьёва (из фондов Научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова): Учебно-методическое пособие / ред. К. А. Мехнецова. Санкт-Петербург; Саратов: Амрит, 2022. 275 с.



Ил. 6. Надписи на корешках записных книжек, свидетельствующие о принадлежности к единой коллекции<sup>12</sup>

Fig. 6. Inscriptions on the roots of notebooks indicating their belonging to the same collection

Кроме того, в описи переданного в НИОР НМБ СПбГК архива Н. Ф. Соловьёва<sup>13</sup> от 16 октября 1931 г. дается указание на наличие *трех записных книжек*, что косвенно подтверждает правильность атрибуции экземпляров под номерами № 6111, 6112, 6116/1<sup>14</sup>. Можно предположить, что эти книжки оказались в коллекциях А. Н. Серова и М. П. Беляева случайно.

Попутно отметим, что в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ)<sup>15</sup> в фонде Н. Ф. Соловьёва находится вось-

<sup>12</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ед. хр. 6111, 6112, 6116/1. Отметим также, что на бумажных наклейках всех семи книжек содержится вписанный карандашом номер 48, значение которого в настоящий момент выясняется (предположительно, это номер всей коллекции рукописей Н. Ф. Соловьёва).

<sup>13</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ед. хр. 8970.

<sup>14</sup> Подробнее см.: Лобкова Г. В. Собрание народных песен Тульской губернии в записи Николая Соловьёва. С. 24–28.

<sup>15</sup> КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962.

мая по времени заполнения записная книжка без наклейки на корешке. В ней содержатся нотации украинских песен и наигрышей (37 образцов мелодий, без текстов с краткими комментариями), сделанные собирателем в августе 1873 г. во время самостоятельной поездки по Полтавской губернии<sup>16</sup>. Мелодии были зафиксированы им для дальнейшего использования в опере «Кузнец Вакула». По характеру ведения записей рассматриваемый экземпляр из коллекции М. П. Беляева 1871 г. в большей степени соотносится с «полтавской» книжкой, так как и в ней имеются только мелодии, без подтекстовки, некоторые из них сопровождаются заголовками или комментариями, нотации перемежаются с дневниковыми и служебными заметками.

Общность восьми выявленных рукописных сборников прослеживается на уровне почерка — не только в написании отдельных слов и букв, но и в особенностях нотографии. Записи велись последовательно в течение определенного периода с главной целью — зафиксировать образцы народной музыки. Собиратель стремился выполнить сквозную нумерацию в рамках одной коллекции. Объединяющим признаком является и то, что автор по непонятной причине не указал в записных книжках собственного имени и не привел сведений об исполнителях народных песен и наигрышей.

Содержание представленной выше заметки от 11 сентября 1871 г., в которой путешественник сетует на то, что в Санкт-Петербурге ему «немало приходится глотать горечи»<sup>17</sup>, также опосредованно подтверждает авторство Соловьёва. Вероятно, эмоциональный отклик вызван тем, что молодой композитор столкнулся с неприязненным отношением к себе. В 1870–71 гг. противостояние членов Новой русской музыкальной школы (Балакиревского кружка) и представителей Санкт-Петербургской консерватории, ратовавших за профессиональное образование, достигло кульминации, этим объясняется поначалу настороженный, а затем и резко негативный взгляд на деятельность Соловьёва<sup>18</sup>. Так, Н. А. Римский-Корсаков оставляет воспоминание, датированное осенью 1871 г.:

---

<sup>16</sup> Подробнее см.: Лобкова Г. В. Собрание народных песен и наигрышей Н. Ф. Соловьёва: к вопросу об атрибуции рукописных источников // Opera Musicologica. 2021. Т. 13. № 1. С. 43–48. <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.1.002>.

<sup>17</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 4об.–5.

<sup>18</sup> В. В. Стасов относил оппонентов, представителей академической консерваторской школы, к «немецкой музыкальной партии», «реакционерам» и «консерваторам». В критических статьях 1878 г. он резко высказывался в адрес Соловьёва: «Ведь никакие доводы не способны подействовать на гг. Ростиславов, Соловьёвых и им подобных. Для них первое дело — ловить мелочи, останавливаться на пустяках, а главное, толковать о своей „приготовленности“ и „неприготовленности“ к делу музыкальной критики».

...моя жизнь снова потекла своим порядком совместно с Мурсоргским на Пантелеймоновской. <...> Упомяну, между прочим, о посещении нас Н. Ф. Соловьёвым, по-видимому, желавшим сблизиться. Соловьёв, незадолго перед тем окончивший консерваторию и державшийся вблизи Серова, после смерти последнего докончил, по наброскам композитора, его «Вражью силу» (совместно с вдовой В. С. Серовой) и наоркестровал V действие этой оперы. «Вражья сила» была поставлена на Мариинской сцене<sup>19</sup> <...>, а Соловьёв, как закончивший это произведение, стал обращать на себя некоторое внимание общества. Сближение его с нами, однако, не состоялось, и посещения не возобновлялись [Римский-Корсаков 1980, 98].

Возможно, на Соловьёва, окончившего в 1870 г. консерваторию с большой серебряной медалью по классу «теории музыкального сочинения» профессора Н. И. Зарембы, угнетающее впечатление произвела новость о неожиданной и неоправданной отставке его учителя с должности директора Санкт-Петербургской консерватории 1 сентября 1871 г.<sup>20</sup>

Остановимся подробнее на образцах русских эпических напевов, представленных в исследуемой записной книжке из коллекции М. П. Беляева<sup>21</sup>. В обозначенный день (9 сентября 1871 г.) эти нотные записи могли быть сделаны в Санкт-Петербурге от олонечского сказителя Василия Петровича Щеголёнка (Щеголёнкова) (1817–1894)<sup>22</sup> из д. Боярщина Кижской волости. Осенью 1871 г. Щеголёнок посетил столицу, направляясь «в Киев на богомолье»<sup>23</sup>, и с 5 по 10 сентября 1871 г. А. Ф. Гильфердинг записал от него несколько эпических текстов<sup>24</sup>. Подтверждением тому,

---

всех остальных людей на свете. Спорить с ними нечего: они действительно „приготовлены“, и так „приготовлены“, что уже никакими силами не отвинтишь у них те нелепые понятия, те глупые взгляды, те затхлые представления, а главное, ту печальную бездарность, которые их отличают и составляют вечный, бессменный их ярлык перед публикой» [Стасов 1894, 497].

<sup>19</sup> Опера Серова «Вражья сила» впервые была представлена в Мариинском театре 19 апреля 1871 г. [Римский-Корсаков 1980, 362].

<sup>20</sup> Об отставке Зарембы см.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности Санкт-Петербургского отделения императорского Русского музыкального общества (1859–1909). Санкт-Петербург: Тип. Главного управления уделов, 1909. С. 51.

<sup>21</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 1–4.

<sup>22</sup> По словам Гильфердинга, на момент записи в 1871 г. сказителю было 65 лет (то есть год рождения — 1806). Годы жизни Щеголёнка уточнены С. В. Воробьёвой [Воробьёва 2006, 65–73].

<sup>23</sup> [Всемирная иллюстрация 1871, 302].

<sup>24</sup> Даты указаны под поэтическими текстами былин, зафиксированных от Щеголёнка [Гильфердинг 1873, 635–688].



*Ил. 7.* Василий Петрович Щеголёнок (с фотографии Н. Ф. Досса, рисунок на дереве П. Ф. Бореля, гравюра Л. А. Серикова)

*Fig. 7.* Vassily Petrovich Shchegolyonok (drawing by P. F. Borel from a photograph by N. F. Doss, engraving by L. A. Serikov)

что и напевы могли быть зафиксированы от Щеголёнка, служит совпадение репертуара, имеющегося в рукописи, с приведенным в издании «Онежские былины». Показательной, например, является запись Гильфердингом в Петербурге от Щеголёнка былин «Святогор и Садко» (5 сентября)<sup>25</sup>, «Первые подвиги Ильи Муромца» (8 сентября) и исторической песни «Грозный царь Иван Васильевич» (8 сентября).

Возникает вопрос, могла ли 9 сентября 1871 г. состояться встреча Соловьёва и Щеголёнка на каком-либо открытом собрании?

В журнале «Всемирная иллюстрация» от 6 ноября 1871 г. опубликован портрет Щеголёнка (*ил. 7* [Всемирная иллюстрация 1871, 304]) и представлен текст записанной от него Гильфердингом былины «Первые подвиги Ильи Муромца». К материалам дается следующий комментарий:

Недавно мы имели удовольствие видеть здесь в Петербурге одного из тех «сказителей», как их называют в народе, которых г. Рыбников отыскал в глуши Олонецкой губернии. Мы слышали *viva voce* те самые былины, которые вошли в его сборник, и даже такие, какие не были г. Рыбниковым записаны [Всемирная иллюстрация 1871, 302].

<sup>25</sup> Важно, что былина о Святогоре не входит в репертуар И. А. Касьянова и Т. Г. Рябина, посетивших Санкт-Петербург в октябре и декабре 1871 г. соответственно.



Казалось бы, речь идет именно о Щеголёнке, которому посвящена публикация, но автором заметки не обозначено имя выступающего и, возможно, имеется в виду другой сказитель — Иван Аникеевич Касьянов. Он посетил Санкт-Петербург 15 октября 1871 г. и был первым народным исполнителем, который сказывал былины на заседании Отделения этнографии Русского географического общества<sup>26</sup>. К сожалению, других сведений о каком-либо открытом собрании с участием Щеголёнка, проходившем в сентябре 1871 г., не найдено, хотя не исключено, что встреча состоялась в доме Гильфердинга<sup>27</sup> или в других частных домах<sup>28</sup>.

С. В. Воробьёва сообщает о том, что «напевы былин исполнителя (Щеголёнка. — Г. Л.) на квартире у В. В. Стасова записывали М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин, Ц. И. Кюи» [Воробьёва 2006, 72]. Однако в публикациях находим лишь две нотации<sup>29</sup> — это историческая песня «Грозный царь Иван Васильевич» и скomorшина «Птицы», напевы которых были зафиксированы Балакиревым и Римским-Корсаковым и доставлены Стасовым Н. В. Калачову для издания в «Сборнике Археологического института»<sup>30</sup>. Место и время записи не указаны. Образцы напевов приводятся в качестве приложения к тексту лекции профессора О. Ф. Миллера об «историко-географическом распространении былин и способах их сохранения в памяти на-

<sup>26</sup> См.: Известия императорского Русского географического общества: 1872 / под ред. К. Ф. Литке. Санкт-Петербург: Тип. В. Безобразова, 1873. Т. 3. С. 123–124.

<sup>27</sup> О том, что Гильфердинг приглашал в свой дом членов Русского географического общества и других желающих услышать былины из уст гостивших у него сказителей, свидетельствует его записка Л. Н. Майкову от 22 ноября 1871 г.: «...посылаю Вам одно предложение в Комиссию. Если Рябинина будет Вам интересно послушать прежде собрания, то милости прошу ко мне в четверг или пятницу вечером, в какой день будет для Вас удобнее; потрудитесь также дать знать Аполлону Николаевичу [Майкову]». Цит. по: [Власова 1991, 35].

<sup>28</sup> См. об этом: Чистов К. В. Русские сказители Карелии: Очерки и воспоминания. Петрозаводск, 1980. С. 70–82.

<sup>29</sup> Е. В. Гиппиус предположил, что включенный Римским-Корсаковым в «Сборник русских народных песен» (Санкт-Петербург, [1877]. Ч. 1–2) напев былины «Как во городе стольно-киевском» (№ 1) был записан Мусоргским либо от Касьянова, либо от Щеголёнка (см. примечание Гиппиуса в книге: Бачинская Н. М. Народные песни в творчестве русских композиторов: Учебное пособие для консерваторий и музыкальных училищ / под ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Музгиз, 1962. С. 167). Однако эта запись напева былины была сделана Мусоргским 11 марта 1875 г. от Ивана Семёновича Полякова, магистра зоологии, ученого хранителя Отдела позвоночных Зоологического музея императорской Академии наук. Поляков мог услышать и запомнить ее во время зоогеографической экспедиции в Пудожском уезде, в окрестностях Водлозера [Коргузалов, Кастров, Якубовская 2013, 186–190].

<sup>30</sup> Вечерние чтения и беседы в Археологическом институте // Сборник Археологического института / под ред. Н. В. Калачова. Санкт-Петербург, 1880. Кн. 3. С. 55, 67–71.

рода»<sup>31</sup>. Чтение лекции состоялось 10 октября 1879 г. на многолюдном вечернем собрании для слушателей Санкт-Петербургского археологического института и для «сторонних любителей старины» и сопровождалось выступлением Щеголёнка, вновь приехавшего в столицу.

Можно предположить, что 2-я строфа включенного в «Сборник Археологического института» напева «Птицы» нотирована именно Римским-Корсаковым, поскольку в опере «Снегурочка» он использовал сходные мелодические обороты<sup>32</sup>. Изданная нотация является ключом к атрибуции образца из записной книжки, имеющего обобщенный заголовок — «Песня»<sup>33</sup> (ил. 8). Прежде всего, обратим внимание на большую подвижность напева — какие-либо повторы отсутствуют, протяженность мелостроки колеблется от 12 до 18 восьмых длительностей. Аналогичные свойства напева отмечены и в комментарии к публикации:

Запев и первоначальные стихи не могли быть записаны по крайней неопределенности напева, а потому здесь записаны стихи из середины<sup>34</sup>.

Ил. 8. Сопоставление напева «Песня» (№ 2 из записной книжки) с образцом опубликованного в 1880 г. напева скоморошины «Птицы» (записано от В. П. Щеголёнка Н. А. Римским-Корсаковым, М. А. Балакиревым)

Fig. 8. Comparison of the tune *Song* (No. 2 from the notebook) with the melody of the skomoroshina *Birds* published in 1880 (recorded by N. A. Rimsky-Korsakov, M. A. Balakirev from V. P. Shchegolyonok)

а) «Песня» (нотация из записной книжки)<sup>35</sup>




<sup>31</sup> Вечерние чтения и беседы в Археологическом институте. С. 71–72 (вклейка).

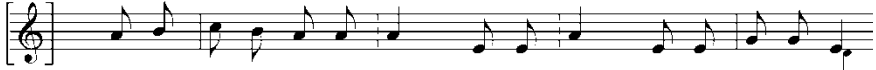
<sup>32</sup> См.: Бачинская Н. М. Народные песни в творчестве русских композиторов. С. 164–165 (примеч.).


<sup>33</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ед. хр. 6116/1. Л. 2–2 об.


<sup>34</sup> Вечерние чтения и беседы в Археологическом институте 1880, 71–72 (вклейка).

<sup>35</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 2–2 об. Реконструкция напева и подтекстовки выполнена автором статьи. Фрагменты, выделенные снизу скобками, были зачеркнуты собирателем. Взятая в квадратные скобки часть напева (5-я строка) восстановлена гипотетически, поскольку ритмика не была зафиксирована. В рукописи скрипичный ключ поставлен только в самом начале нотации. Строки поэтического текста в подтекстовке подобраны с учетом ритмической структуры напева на основе публикации: [Гильфердинг 1873, 689–691. № 130 («Птицы»)].

2 

3   
 [63. Се . ле - зень - то на мо - ре у - да - лый доб - рый мо - ло - дец...]

4   
 [30. Ай же вы рус - ски - е пти - цы...]  
 [65. Со - ло - вей на мо - ре пти - ца...]

5   
 [69. Выт - люк на мо - ре трав - ник, сам я - бед - ник...]

б) «Птицы» (из «Сборника Археологического института») <sup>36</sup>

*«Довольно скоро»*

1   
 I  
 И ночь - то при дет,

2   
 пой - де по мо - лоч - ным крын - кам.

3   
 II

4   
 III

5   
 III

6 

<sup>36</sup> Вечерние чтения и беседы в Археологическом институте. С. 71–72 (вклейка). Римскими цифрами в первоисточнике отмечено начало трех мелострофов. Автором данной статьи отредактированы тактировка и построение расположения напева для удобства сопоставления.

При сопоставлении двух нотаций точного совпадения не обнаружено, что трудно ожидать при фиксации напева, исполненного в речитативно-декламационном стиле. Однако наблюдается родство отдельных музыкальных мотивов: строка 3 в «Песне» имеет сходство со строкой 4 в напеве «Птицы»; строка 4 — со строкой 6 (ил. 8). Общность структурно-ритмической организации и «узнаваемость» мелодии позволяют убедиться в том, что «Песня» из рукописи является скоморошиной с сюжетом «Совет птиц». Поэтический текст этой скоморошины, исполненной Щеголёнком, представлен в собрании Гильфердинга (дата и место записи не указаны)<sup>37</sup>.

Второй напев Щеголёнка, опубликованный в «Сборнике Археологического института» в 1880 г., — «Грозный царь Иван Васильевич» (ил. 9) — имеет лишь незначительное сходство<sup>38</sup> с приведенным в записной книжке образцом «Про Грозного царя» (ил. 10)<sup>39</sup>, но отсылает нас к родственным образцам бытующих в Заонежье однострочных эпических напевов с подвижной структурой<sup>40</sup>. Вероятно, Щеголёнок мог исполнять данный текст с различными напевами, что изредка встречается в практике сказителей.

Ил. 9. Напев исторической песни «Грозный царь Иван Васильевич», опубликованный в «Сборнике Археологического института» в 1880 г. (записано от В. П. Щеголёнка Н. А. Римским-Корсаковым, М. А. Балакиревым)<sup>41</sup>

Fig. 9. The historical song *Grozny Tsar Ivan Vasilievich*, published in the "Collection of the Archaeological Institute" in 1880 (recorded by N. A. Rimsky-Korsakov, M. A. Balakirev from V. P. Shchegolyonok)



<sup>37</sup> [Гильфердинг 1873, 689–691. № 130 («Птицы»)].

<sup>38</sup> Сходство в организации каданса напева из записной книжки с опубликованным образцом можно обнаружить в строке 7 (ил. 10).

<sup>39</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ед. хр. 61116/1. Л. 1–2.

<sup>40</sup> Напев «Грозный царь Иван Васильевич», записанный от Щеголёнка и опубликованный в «Сборнике Археологического института», имеет подвижную одностиховую структуру и в мелодическом отношении обнаруживает сходство, например, с напевом былины «Алёша Попович и Тугарин (Сокольник)», записанной в 1932 г. от И. Ф. Амосова (д. Обозеро Заонежского района). См.: Былины: Русский музыкальный эпос / сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. Москва: Советский композитор, 1981. С. 45–46. № 1.

<sup>41</sup> Вечерние чтения и беседы в Археологическом институте 1880, 71–72 (вклейка). Римскими цифрами в первоисточнике отмечено начало трех мелостроф. Автором данной статьи отредактированы тактировка и построение расположения напева.

*«Скорее»*

во - ца - рил - ся Гроз - ный царь И - ван Ва - силь - е - вич,  
 тог - да вос - си - я - ло на не - бе сол - ныш - ко.

I

II

III

Содержащийся в рукописи образец исторической песни «Про Грозного царя» (ил. 10) является одним из вариантов единого эпического напева, с которым сказителем были исполнены также три былины, имеющие заголовки: «Былина. Про Илью» (ил. 11), «Былина» (ил. 12), «Про Святогора» (ил. 13). Уникальность исследуемого источника состоит, во-первых, в черновом характере нотации (то есть мелодии после записи не редактировались и, значит, не утратили первоначальной близости к оригиналу) и, во-вторых, в большом объеме — в записной книжке содержится 27 мелострок одного напева, зафиксированного со всевозможными вариантами.

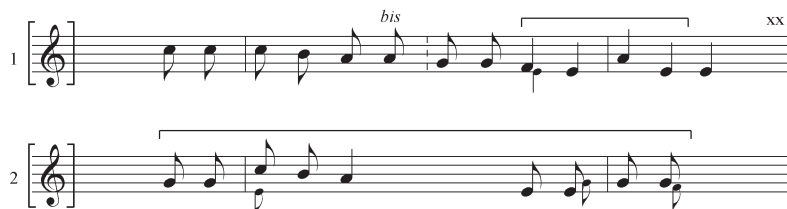
В результате реконструкции и сопоставления четырех вариантов нотации единого эпического напева (ил. 10–13) установлено, что он имеет подвижную строфическую структуру (строфа-тирада), в которой сочетаются три базовых мелостроки. Напев развивается в амбитусе децимы

( $a-c^2$ ), изредка достигая дуодецимы ( $a-e^2$ )<sup>42</sup>. В большинстве случаев конечные тоны двух контрастных мелострок, образующих основу строфического напева, находятся в квинтовом соотношении ( $e^1-a$ ): «Про Грозного царя» (ил. 10, строки 1 и 3); «Былина» (ил. 12, строки 1–4); «Про Святогора» (ил. 13, строки 3–4). Третья разновидность мелостроки, имеющая мелодическое сходство с первой, но завершающаяся на большую секунду ниже (на  $d^1$ ), встречается не так часто. Она сопоставляется либо со второй мелострокой, в результате чего возникает квартовое согласование кадансов ( $d^1-a$ ), как в образце «Былина. Про Илью» (ил. 11, строки 1–2), либо с первой мелострокой, что приводит к большесекундовому соотношению заключительных тонов ( $e^1-d^1$ ): «Про Грозного царя» (ил. 10, строки 8–9); «Про Святогора» (ил. 13, строки 6 и 7). В единичных случаях (видимо, связанных с особо драматическими моментами повествования) сказитель завершает мелодическую фразу в верхнем регистре — на  $a^1$ : «Про Грозного царя» (ил. 10, строка 7), «Былина» (ил. 12, строки 5–6), — или на  $c^2$ : «Про Грозного царя» (ил. 10, строка 10).

Ил. 10. Реконструкция напева исторической песни «Про Грозного царя» (№ 3 из записной книжки)<sup>43</sup>

Fig. 10. Reconstruction of the tune of the historical song *About the Terrible Tsar* (No. 3 from the notebook)

а) реконструкция напева в целом



<sup>42</sup> Собиратель не стремится зафиксировать абсолютную высоту звучания напева, а выбирает тональность с наименьшим количеством ключевых знаков, что согласуется с установками А. Н. Серова и В. Ф. Одоевского. Это еще один признак, указывающий на авторство Соловьёва, поскольку данный принцип применяется им и в других записных книжках.

<sup>43</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 1–2. Реконструкция напева и подтекстовки выполнена автором статьи. Предположительно, помета «bis» над первой мелострокой показывает на ее неоднократное повторение. Ноты меньшего масштаба были вписаны собирателем в качестве вариантов поверх основной нотации. Скобками выделены ноты на первом и третьем нотоносцах, которые в рукописи были зачеркнуты. Скрипичный ключ не проставлен в автографе, поэтому взят в квадратные скобки. Строки поэтического текста подобраны с учетом ритмической структуры напева на основе публикации: [Гильфердинг 1873, 683–688. № 129 («Грозный царь Иван Васильевич»)].

3  xx  
[3. Тог - да ры - бы вси на глүбь со - шли... ]

4  [41. И нунь за - ве - ду я по - чес - тен пир... ]

5  [180. Он крест - от кла - дёт по пи - сá - но - му... ]

6  x «иногда»  
[193. Ай, ты мой крест - ни - чок да мой лю - би - мой ты! ]

7  [135. Ай же на - род, сто - ро - ни - тесь вы! ]

б) реконструкция расширенных мелострок (соединение 1-й и 2-й, а также 6-й и 10-й строк согласно пометам автора<sup>44</sup>)

а) строки 1, 2

 1 1 2 2 1 1  
[124. Дол - го, дол - го не пе - ка - ло крас - но солныш - ко (да) две - над - цать лет... ]

б) строки 6, 10

 6 6 10 10  
[60. Рус - ских мо - гу - чих бо - гá - ты - рёв саб - лёй не ру - бил... ]

<sup>44</sup> От знака «хх» в конце первой строки собиратель проводит линию к началу третьей строки, где стоит такой же знак, — следовательно, третья строка является продолжением первой. Фрагмент второй строки (ил. 3а) был взят в большие круглые скобки — возможно, автор нотации хотел указать на то, что этот оборот может служить вставкой для первой строки (ил. 3б, строка 1 — реконструкция). Над 6-й строкой стоит знак «х» с пометой «иногда» и аналогичный знак «х» видим на 10-й строке, что указывает на продолжение мелодии (ил. 3б, строка 2 — реконструкция). Подчеркнем, что подобные способы обозначения вставок использовались Соловьёвым в записных книжках с тульскими народными песнями, что может служить еще одним показателем для определения автора нотации.

Ил. 11. Реконструкция напева былины «Про Илью Муромца»  
(№ 1 из записной книжки)<sup>45</sup>

Fig. 11. Reconstruction of the epic melody *About Ilya Muromets*  
(No. 1 from the notebook)

1 [9. И - лей го - во - рит - то стар - шю та - ко - во сло - во:

2 10. — Не и - ме - ю я да ведь ни рук, ни ног.]

Ил. 12. Реконструкция напева «Былина» (№ 4 из записной книжки)<sup>46</sup>

Fig. 12. Reconstruction of the tune *Bylina* (No. 4 from the notebook)

1 «Ии[огда]»

2 «Ии[огда]»

3 «Ии[огда]»

4 «Ии[огда]»

5 «Не дохватывает, понижает, на этой основывает свою модуляцию — »

<sup>45</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 1. Реконструкция напева и подтекстовки выполнена автором статьи. Размер (7/4) выставлен собирателем при ключе только на первом нотномосце. Строки поэтического текста подобраны с учетом ритмической структуры напева на основе публикации: [Гильфердинг 1873, 646–655. № 120 («Первые подвиги Ильи Муромца»)].

<sup>46</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 2 об.–3. Реконструкция напева выполнена автором статьи. Подтекстовку реконструировать не удалось, поскольку в рукописи дается лишь обобщенный заголовок — «Былина» — и не указано, с каким поэтическим текстом связан данный напев.





Ил. 13. Реконструкция напева былины «Про Святогора» (№ 5 из записной книжки)<sup>47</sup>

Fig. 13. Reconstruction of the epic melody *About Svyatogor* (No. 5 from the notebook)

1. Свя - то - гор - то был бо - га - тырь...

16. Ве - сом шля - поч - ка - то со - ро - ка пу - дов... ]

29. А се - лё - лыш - ко он чер - каль - ско - е... ]

81. По - са - дил в свой кол - чан бо - га - тыр - ской - то... ]

93. Он про - го - во - рил е - му та - ко - во сло - во... ]

154. Роз - ру - би - тко ты саб - лей вост - ро - ю

155. Да ведь э - ти об - ру - чи же - лез - ныи... ]

(Окончание ил. 13 см. на след. стр.)

<sup>47</sup> НИОР НМБ СПбГК. Ф. 7. Ед. хр. 6116/1. Л. 3 об.-4. Реконструкция напева и подтекстовки выполнена автором статьи. Скобкой выделены ноты, которые были зачеркнуты собирателем. Строки поэтического текста подобраны с учетом ритмической структуры напева на основе публикации: [Гильфердинг 1873, 642–646. № 119 («Святогор и Садко»)].

(Окончание)

«Медленнее»:

[174. При\_нял сё - би тут он смерть ве - ли - ку - ю... ]

По закономерностям ладо-мелодической организации анализируемые варианты напева обнаруживают сходство с образцами былин пудожской традиции: напевами Д. М. Ефимова (д. Ранина Гора, запись 1941 г.) и А. И. Анкудинова (д. Кривцы, запись 1972 г.), которые представляют собой «яркие образцы тирадно-строфической формы, построенной на основе трех базовых мелострок»<sup>48</sup>. Следует отметить и родство с напевом Н. В. Кигачева (д. Тубозеро, запись 1941 г.), опирающимся на квинтовое сопоставление двух мелострок<sup>49</sup>.

Что касается ритмики эпического напева из записной книжки (ил. 10–13), то показательными становятся преимущественно парная пульсация («четный слогоритм»<sup>50</sup>) и высокая степень мобильности, в чем проявляется декламационно-речитативный характер исполнения. Отметим, что именно такой манерой воспроизведения былин отличался Щеголёнок, по свидетельству Гильфердинга:

Поет он былины негромким, но довольно приятным, хотя уже старческим, голосом, соединяя, впрочем, часто в одну былинку разнородные сюжеты и не придерживаясь определенного напева в своем речитативе [Всемирная иллюстрация 1871, 302].

Нестабильность количественно-слогового показателя влечет за собой большое разнообразие возможных слогоритмических фигураций (Таблица 1) — основу составляют варианты 9–13-сложной строки (в пределах музыкального периода 10–14-мерной протяженности). С подвиж-

<sup>48</sup> [Коргузалов, Кастров, Якубовская 2013, 210–211]. См. также: Якубовская Е. И. Напевы пудожской эпической традиции в записях 1875–1975 годов // Этномузыкология: История формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований: Материалы международных научных конференций 2011–2012 годов / редкол.: Г. В. Лобкова, К. А. Мехнецова и др. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2014. С. 338–339 (Ил. 7); 342–343 (Ил. 12).

<sup>49</sup> Якубовская Е. И. Напевы пудожской эпической традиции в записях 1875–1975 годов. С. 339 (Ил. 8).

<sup>50</sup> Термин используется исследователями при характеристике напевов пудожских былин: [Коргузалов, Кастров, Якубовская 2013, 205].

ной организацией поэтических строк связано изменение музыкально-временных показателей (сокращение или расширение мелостроки).

Так, например, в записанном Гильфердингом от Щеголёнка поэтическом тексте «Грозный царь Иван Васильевич» слогочислительный показатель постоянно меняется, иногда достигая 16–19 слогов в строке<sup>51</sup>. В образце нотации исторической песни «Про Грозного царя» даются соответствующие варианты расширенных мелострок, реконструкция которых основана на пометах собирателя (ил. 10б).

Таблица 1. Изменение слогоритмической структуры и протяженности основного эпического напева в зависимости от количества слогов в строке и позиции фразовых акцентов

Table 1. Change in the syllabic structure and temporal extent of the main epic tune depending on the number of syllables in the verse and the position of phrasal accents

Количественно-слоговой показатель строки и ее временная протяженность	Варианты слогоритмической структуры строки	Указание номеров иллюстрации и строки
13-сложная (14♩)		Ил. 11 (1), 12 (1)
12-сложная (13♩)		Ил. 12 (2)
12-сложная (14♩)		Ил. 12 (5), 13 (6)
— то же (вариант)		Ил. 10а (9)
11-сложная (14♩)		Ил. 10а (8), 13 (5)
— стяжение в анакрузе (до 10 слогов в строке)	(♩)	Ил. 10а (5)
— расширение в анакрузе (до 12 слогов в строке)	(♩ ♩ ♩)	Ил. 10а (6)
11-сложная (12♩)		Ил. 11 (2), 13 (3, 8)
10-сложная (12♩)		Ил. 10а (4), 13 (4)

(Окончание Таблицы 1 см. на след. стр.)

<sup>51</sup> [Гильфердинг 1873, 683–688. № 129 («Грозный царь Иван Васильевич»)].

(Окончание)

Количественно-слоговой показатель строки и ее временная протяженность	Варианты слогоритмической структуры строки	Указание номеров иллюстрации и строки
— то же (вариант)		Ил. 13 (7)
9-сложная (12 ♪)		Ил. 10а (3)
9-сложная (10 ♪)		Ил. 12 (3)
ИСКЛЮЧЕНИЯ: 10-сложная с замедлением в клаузуле (16 ♪)		Ил. 12 (6)
8-сложная с расширением в анакрузе (до 9 слогов) и замедлением в клаузуле (14 ♪)		Ил. 10а (7)
8-сложная (10 ♪)		Ил. 10а (10)

Дальнейшее изучение записной книжки не только позволит ввести в научный оборот источники, имеющие большое этнокультурное значение, но и послужит основой совершенствования методов текстологического анализа рукописей, содержащих слуховые нотации народных мелодий.

### Список источников

- [1] Власова 1991 — Власова З. И. Принципы текстологической работы А. Ф. Гильфердинга (по записям и изданиям его «Онежских былин») // Русский фольклор. Т. 26. Санкт-Петербург: Наука, 1991. С. 22–38.
- [2] Воробьева 2006 — Воробьева С. В. Родословия русских сказителей Заонежья XVIII–XIX веков (Кижь — Сенная Губа): по материалам архивных документов / науч. ред. В. П. Кузнецова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. 160 с.
- [3] Всемирная иллюстрация 1871 — Всемирная иллюстрация. 1871. 6 ноября. № 149 (Т. 6, № 19). С. 302, 304.
- [4] Гильфердинг 1873 — Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. Санкт-Петербург: Тип. Императорской Академии наук, 1873. 732 с.

- [5] Коргузалов, Кастров, Якубовская 2013 — *Коргузалов В. В., Кастров А. Ю., Якубовская Е. И.* Напевная система пудожских былин // *Былины: в 25 т. Т. 16: Былины Пудог* / отв. ред. А. А. Горелов. Санкт-Петербург: Наука; Москва: Классика, 2013. С. 185–230. (Свод русского фольклора).
- [6] Римский-Корсаков 1980 — *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 8-е. Москва: Музыка, 1980. 454 с.
- [7] Стасов 1894 — *Стасов В. В.* Письмо в редакцию // *Собрание сочинений В. В. Стасова: 1847–1886: в 4 т. Т. 3.* Санкт-Петербург: Тип. И. Н. Скороходова, 1894. Стб. 496–498.
- [8] Шейн 1898 — *Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.: Материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном.* Санкт-Петербург: Тип. императорской Академии наук, 1898. Т. 1, вып. 1. 376, XXVIII с.
- [9] Шейн 1900 — *Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.: Материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном.* Санкт-Петербург: Тип. императорской Академии наук, 1900. Т. 1, вып. 2. 457, LVIII с.

## References

- [1] Vlasova, Zoya I. (1991). “Printsiipy tekstologicheskoy raboty A. F. Hilferdinga (po zapisyam i izdaniyam ego ‘Onezhskikh bylin’)” [“Principles of textual work by Alexander F. Hilferding (according to the records and editions of his ‘Onega epics’)”]. In *Russkiy fol’klor [Russian folklore]*. Vol. 26. St. Petersburg: Science, pp. 22–38 (in Russian).
- [2] Vorobyova, Svetlana V. (2006). *Rodosloviya russkikh skaziteley Zaonezh’ya XVIII–XIX vekov (Kizhi — Sennaya Guba): po materialam arkhivnykh dokumentov [Genealogy of Russian storytellers of Zaonezhye of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries (Kizhi — Sennaya Guba): based on materials of archival documents]*, scientific editor Valentina P. Kuznetsova. Petrozavodsk: PetrGU, 160 p. (in Russian).
- [3] \_\_\_\_\_ (1871). *Vsemirnaya illyustratsiya [World illustration]*. 6 Nov. No. 149 (Vol. 6, No. 19), p. 302, 304 (in Russian).
- [4] Hilferding, Alexander F. (1873). *Onezhskie byliny, zapisannyye Aleksandrom Fedorovichem Hilferdingom letom 1871 goda [Onega epics recorded by Alexander Fedorovich Hilferding in the summer of 1871]*. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk, 732 p. (in Russian).
- [5] Korguzalov, Vsevolod V. & Kastrov, Aleksandr Yu. & Yakubovskaya, Elena I. (2013). “Napevnaya sistema pudozhskikh bylin” [“The singing system of Pudozh epics”] In *Svod russkogo fol’klora. Byliny [Code of Russian folklore. Epics]: in 25 vol. Vol. 16: Byliny Pudogi [Epics of Pudoga]*, executive editor Alexander A. Gorelov. St. Petersburg: Science; Moscow: Classic, pp. 185–230 (in Russian).
- [6] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1980). *Letopis’ moyey muzykal’noy zhizni [Chronicle of my musical life]*. Edition 8. Moscow: Muzyka, 454 p. (in Russian).
- [7] Stasov, Vladimir V. (1894). “Pis’mo v redaktsiyu” [“Letter to the editor”]. In *Sobranie sochineniy V. V. Stasova: 1847–1886 [Collected works of Vladimir V. Stasov: 1847–*

- 1886]: in 4 vol. St. Petersburg: Tipografiya I. N. Skorokhodova. Vol. 3, column 496–498 (in Russian).
- [8] Schein, Pavel V. (1898). *Velikorus v svoikh pesnyakh, obryadakh, obychayakh, verovaniyakh, skazkakh, legendakh i t. p.: Materialy sobrannyye i privedennyye v poryadok P. V. Scheinom* [Velikorus in his songs, rites, customs, beliefs, fairy tales, legends, etc.: Materials collected and ordered by Pavel Schein]. St. Petersburg: Tipografiya imperatorskoy Akademii nauk. Vol. 1, Issue 1. 376, XXVIII p. (in Russian).
- [9] Schein, Pavel V. (1900). *Velikorus v svoikh pesnyakh, obryadakh, obychayakh, verovaniyakh, skazkakh, legendakh i t. p.: Materialy sobrannyye i privedennyye v poryadok P. V. Scheinom* [Velikorus in his songs, rites, customs, beliefs, fairy tales, legends, etc.: Materials collected and ordered by Pavel Schein]. St. Petersburg: Tipografiya imperatorskoy Akademii nauk. Vol. 1, Issue 2. 457, LVIII p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 12.03.2023; одобрена после рецензирования: 15.03.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted 12.03.2023; approved after reviewing 15.03.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

# *Юбилеи*

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.008

## **Софья Михайловна Хентова и ее роль в музыкальной культуре эпохи (к 100-летию со дня рождения)**

*Людмила Александровна Скафтымова*<sup>1</sup>,

*Марина Вениаминовна Смирнова*<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

<sup>1</sup> lskaft@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8869-4033>

<sup>2</sup> 792135450630@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2225-8559>

**Аннотация.** Статья посвящена столетию со дня рождения пианиста, педагога, исследователя, доктора искусствоведения профессора Софьи Михайловны Хентовой, много десятилетий посвятившей преподаванию в Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории и воспитавшей несколько поколений музыкантов-профессионалов.

Софья Михайловна стояла у истоков возникновения российского исполнительского музыкознания, доминантой ее интересов всегда оставалось фортепианное искусство. Научно-методическое наследие Хентовой — в том числе книги, посвященные ее учителю Льву Оборину, Вэну Клайберну и Эмилю Гилельсу, а также отдельные сборники статей — в полной мере сохранило свою актуальность в наши дни. В статье отмечается, что некоторые положения ее работ, созданных в советское время, были впоследствии подвергнуты незаслуженной критике; сейчас они нуждаются в более объективной оценке в аспекте изучения такого явления, как «советский пианизм». Отдельно рассмотрены работы о Шостаковиче, поскольку именно они заняли центральное положение в научном наследии Хентовой.

**Ключевые слова:** *Софья Михайловна Хентова, Ленинградская–Санкт-Петербургская консерватория, история музыки, фортепианное исполнительство, фортепианная педагогика*

**Для цитирования:** *Скафтымова Л. А., Смирнова М. В. Софья Михайловна Хентова и ее роль в музыкальной культуре эпохи (к 100-летию со дня рождения) // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 144–153.*

<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.008>

© Скафтымова Л. А., Смирнова М. В., 2023



Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.008

## Sofya Khentova and Her Role in the Musical Culture of the Epoch (To the 100th Anniversary of Her Birth)

*Lyudmila A. Skaftymova*<sup>1</sup>,

*Marina V. Smirnova*<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

<sup>1</sup> lskaft@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8869-4033>

<sup>2</sup> 792135450630@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0009-2225-8559>

**Abstract.** The article is dedicated to the centenary of the birth of a remarkable musician — pianist, teacher, researcher, Doctor of Art History, Professor Sofia Mikhailovna Khentova, who devoted many decades to teaching at the Leningrad–St. Petersburg Conservatory and educated several generations of professional musicians. She was the author of a large number of books.

Sofya Khentova stood at the origins of the emergence of performing musicology as a scientific branch. The dominant of her interests has always been piano art. The scientific and methodological heritage of Khentova includes the books dedicated to her teacher Lev N. Oborin, as well as Van Cliburn and Emil Gilels, as well as other collections of articles. It is noted that some provisions of her works created in the Soviet times were subsequently subjected to undeserved criticism and nowadays need more objective assessment from the point of view of such a phenomenon as “Soviet pianism”. Khentova’s works on Shostakovich are considered separately because they occupied a central position in the heritage of the scientist.

**Keywords:** *Sofya Mikhailovna Khentova, Leningrad–Saint Petersburg conservatory, music history, piano performance, piano pedagogy*

**For citation:** Skaftymova L. A., Smirnova M. V. Sofya Khentova and Her Role in the Musical Culture of the Epoch (To the 100th Anniversary of Her Birth). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 144–153. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.008>

© Lyudmila A. Skaftymova, Marina V. Smirnova, 2023

*Людмила Скафтымова,  
Марина Смирнова*

## **Софья Михайловна Хентова и ее роль в музыкальной культуре эпохи (к 100-летию со дня рождения)**

В 2022 г. музыкальный мир Санкт-Петербурга отметил 100-летие со дня рождения Софьи Михайловны Хентовой — доктора искусствоведения, профессора консерватории, человека яркого, талантливого, неординарного, завоевавшего высокий авторитет в мире отечественного музыкального искусства. Миновало двадцать лет с момента ухода Хентовой из жизни. Масштаб творческой личности проявляется, как известно, ярче по прошествии времени, когда утихают споры и обозримым становится грандиозный вклад, сделанный музыкантом в культуру своей эпохи.

Многочисленные труды Хентовой, вышедшие во второй половине прошлого века огромными тиражами, обладали исключительной популярностью. Книги Софьи Михайловны охватывали самый широкий круг вопросов — от изысканных основ французской клавирной школы до массовой советской песни, от проблем истолкования «Лунной сонаты» до искусства бардов. Работы эти увлеченно читали не только музыканты-профессионалы, но также представители разных профессий, огромная армия любителей музыки. Имя Хентовой было у всех на устах: она обладала редкостным даром писать образно, броско, доходчиво, обращалась к самым волнующим темам, страстно отстаивая свою эстетическую позицию, что, разумеется, не могло не вызывать дискуссий.

Стремительная в движениях, энергичная, властная, порой резкая в жестах и интонациях, Хентова отличалась редкостной работоспособностью. Близко общаясь с Софьей Михайловной на протяжении ряда лет, нельзя было не восхищаться прямой ее высказываний, бескомпромиссностью суждений, позитивным отношением к жизни даже в самых сложных обстоятельствах. Ее сын, профессор консерватории Владимир Абрамович Гуревич, вспоминает:

В ситуации непрерывного внутреннего стресса выковывался характер Хентовой: прямой, жесткий, непреклонный, далекий от компромиссов [Гуревич 2022, 51].



Ил. 1. Софья Михайловна Хентова.  
Фото из личного архива В. А. Гуревича

Fig. 1. Sofya M. Khentova.  
Photo from Vladimir Gurevich's  
family archive

В профессиональном общении Хентова заражала своим деловым энтузиазмом. Будучи исключительно строгой и взыскательной к себе, работая на пределе сил и возможностей, она требовала того же от своих учеников и молодых коллег. Вместе с тем, встречи с Софьей Михайловной всегда были радостными, стимулирующими. Будучи интереснейшим собеседником, она живо и с юмором увлекала рассказами о своей богатой событиями творческой жизни. Запомнилось, как Софья Михайловна делилась воспоминаниями о встречах с выдающимися личностями эпохи. Ведь ей доводилось беседовать с Д. Д. Шостаковичем, В. П. Соловьёвым-Седым, Г. Г. Нейгаузом, Е. А. Мравинским, Маргерит Лонг, Артуром Рубинштейном и др., к каждому из которых надо было суметь найти свой психологический подход.

С. М. Хентова была подлинным музыкантом-просветителем в лучших традициях русской культуры. Востребованность ее работ во многом была предопределена тем, что она своевременно откликалась на самые злободневные вопросы времени, на наиболее значимые события в сфере культурной, концертной жизни страны. Так, именно Хентова в период безмерной увлеченности советских слушателей блистательной победой Вэна Клайберна на Первом Международном конкурсе им. П. И. Чайков-

ского в Москве мгновенно отреагировала и издала очерк<sup>1</sup> о жизни и творчестве кумира публики. Она осветила неординарный путь, которым Клайберн пришел к своей фантастической победе, раскрыла генетические корни его искусства, охарактеризовала исполнительский стиль и репертуарные пристрастия пианиста. Нельзя не отметить, что в пору отсутствия интернета сбор за предельно короткий срок богатых достоверных материалов потребовал от автора *неимоверных* усилий.

Вполне естественно, что книга эта была моментально раскуплена и широко читалась представителями разных поколений, она неоднократно переиздавалась, а общий тираж составил около полумиллиона экземпляров. Впоследствии эстафету подхватили другие музыканты. Так, в аналитических статьях Г. М. Когана и даже в высказываниях Г. Г. Нейгауза в адрес Клайберна зазвучали уже скептические нотки. Однако в ту пору, когда Хентова писала свой очерк, самым главным было собрать как можно больше информации о пианисте и оперативно донести ее до слушателей.

Закончив фортепианный факультет, Хентова до конца дней поддерживала прекрасную пианистическую форму, всегда пользовалась возможностью выступить на сцене, привлекала своих учеников и коллег к участию, в частности, в ежегодных консерваторских Чтениях, посвященных Шостаковичу. Она проявляла поразительную творческую активность, энергию и изобретательность в проведении этих встреч — и как организатор, и как лектор-исполнитель, превосходно владея этим сложным жанром. Исполнительский почерк Хентовой-пианистки отличался ритмической определенностью, оригинальными тембровыми находками и ярко выраженным волевым началом.

Будучи воспитанницей класса Л. Н. Оборина (1907–1974) в Московской консерватории, Хентова принадлежала к игумновской фортепианной школе. Именно Софья Михайловна стала автором единственной на сегодняшний день монографии о своем учителе, что трудно переоценить. Книга «Лев Оборин»<sup>2</sup>, состоящая из одиннадцати глав, поэтапно освещающих важнейшие вехи творческого пути пианиста, вышла в свет еще при жизни мастера и вызвала благожелательный отклик со стороны авторитетных музыкантов, в частности, весьма взыскательного Г. Г. Нейгауза. Труд Хентовой, затрагивающий широкий спектр творческих вопросов, увлеченно читали как профессионалы, так и многочисленные слушатели филармонических концертов — поклонники игры Оборина. Нельзя

<sup>1</sup> Хентова С. М. Вэн Клайберн. Москва : Музгиз, 1959. 79 с.

<sup>2</sup> Хентова С. М. Лев Оборин. Ленинград : Музыка, 1964. 203 с.

не отметить, что уникальное искусство Оборина сегодня, к сожалению, мало знакомо молодому поколению пианистов. Преодолению этого могло бы способствовать переиздание книги Хентовой с соответствующими комментариями.

Начиная с середины XX столетия, в науке происходило активное формирование новой в ту пору ветви исполнительского музыкознания. В Ленинградской консерватории сформировалась кафедра истории и теории фортепианного исполнительства и педагогики, во главе которой встал авторитетный ученый Л. А. Баренбойм. Именно он был научным руководителем кандидатской диссертации Хентовой о пианизме С. И. Танеева, А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова.

Немалую преграду для исследователей в сфере исполнительского музыкознания на данном этапе составляло отставание искусства звукозаписи в Советской России, а также отсутствие зарубежной музыковедческой информации и трудность ее получения. Необходимо было расширить представления музыкантов в данной области. Впоследствии многие книги Хентовой, не только широко информативные, но и проблемные по своей сути, оказались важным стимулом для развития отечественного исполнительского музыкознания. Хентова создала великолепные образцы работ по данной тематике, которых в те времена насчитывалось еще весьма немного.

Так, огромный интерес представляют ее книги об Артуре Рубинштейне<sup>3</sup>, а также об искусстве французской пианистки и педагога Маргариты (Маргерит) Лонг. Оба выдающихся зарубежных музыканта впервые посетили в ту пору с гастрольями Советский Союз — шли жаркие дебаты о своеобразии их исполнительских интерпретаций как отражении особенностей европейских фортепианных школ.

Среди исследований С. М. Хентовой выделяется монография «Эмиль Гилельс»<sup>4</sup>, на страницах которой она дает портрет мастера. Гилельс для фортепианного искусства — фигура знаковая, во многом противоречивая в своей эволюции. Это предопределило в наши дни немало разночтений и споров в ее оценке, в том числе и критические высказывания в адрес работы Хентовой (в частности, в книге Г. Б. Гордона [Гордон 2007, 33–37, 52–53, 247–250]). Однако в 1959 г., когда Софья Михайловна создавала свою работу, искусство Гилельса еще не раскрылось полностью во всей его неоднозначности. Будучи первым биографом выдающегося

<sup>3</sup> Хентова С. М. Артур Рубинштейн. Москва : Советский композитор, 1971. 161 с. (Музыканты-исполнители).

<sup>4</sup> Хентова С. М. Эмиль Гилельс. Изд. 2-е, дополненное. Москва : Музыка, 1967. 279 с. (Современное исполнительство).

пианиста, Хентова видела свою задачу в том, чтобы собрать как можно больше конкретных сведений о деятельности Гилельса, о становлении его творческого кредо, и блестяще с этой задачей справилась.

Не меньшую значимость имел выход в свет проблемных сборников статей по исполнительской тематике, составителем и редактором которых выступила Хентова. Подчеркнем, что труды эти, весьма насыщенные по своему содержанию, и поныне не утратили своей актуальности. Они постоянно востребованы педагогами, студентами, исследователями и широко цитируются.

В первую очередь обратимся к замечательному сборнику «Шопен, каким мы его слышим»<sup>5</sup>, в котором проблема восприятия шопеновской музыки раскрывается во всей ее сложности и многозначности. В сборнике сопоставлены размышления российских, французских, польских музыкантов: Б. В. Асафьева и М. Равеля, Д. Б. Кабалевского и Г. В. Свиридова, З. Мыцельского и Д. Д. Шостаковича, С. Неведомского и Ю. А. Шапорина. Специальный раздел посвящен высказываниям пианистов: И. Падеревского, А. Боровского, Я. И. Зака, А. Корто, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, А. Б. Гольденвейзера, Г. Грациози, С. Е. Фейнберга и др. На наш взгляд, данный сборник и поныне является одним из наиболее интересных, проблемных и содержательных в отечественной шопениане.

Важной вехой для обогащения методики обучения фортепианной игре стал выход в свет составленного и откомментированного Хентовой сборника «Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве»<sup>6</sup>. Здесь отечественные музыканты обрели наконец возможность сопоставить творческие установки как российских, так и зарубежных мастеров: Карла Леймера, Карла Адольфа Мартинсена, Маргерит Лонг, Артура Рубинштейна и др. Многие материалы были представлены в отечественном музыкознании впервые. Отметим, что в этом издании впервые был дан анализ фортепианных учебных пособий для начинающих, что было насуточно необходимо педагогам детских музыкальных школ. Будучи новаторскими по сути, идеи, изложенные в нем, активно стимулировали методическую мысль, побуждали к творческим дискуссиям. Аналогичные задачи были поставлены Хентовой при составлении ряда других сборников.

---

<sup>5</sup> Шопен, каким мы его слышим : сборник статей / составление, вступительная статья [с. 3–34], общая редакция и примечания С. М. Хентовой. Москва : Музыка, 1970. 310 с.

<sup>6</sup> Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : сборник статей / вступительная статья [с. 5–54], составление, общая редакция С. М. Хентовой. Москва ; Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1966. 315 с.

Начиная с 1970-х годов, Хентова обратилась к всестороннему изучению творческого наследия Д. Д. Шостаковича. Можно утверждать, что Шостакович был главным героем ее научных изысканий. Сейчас трудно представить шостаковичеведение без ее трудов, и любой, кто обращается к творчеству великого композитора, не может начать работу, не познакомившись с ними. Композитору посвящены шестнадцать книг и огромное количество статей ученого. Главное, что объединяет все работы, — это интерес к личности Шостаковича; Софье Михайловне удалось создать живой портрет музыканта-новатора, вызвать у читателя ощущение сопричастности к эпохе, в которую он творил, к событиям, которые отражены в его музыке. Хентова пишет:

Природа одарила его [Шостаковича] характером необычайной чистоты и отзывчивости. В редкостной гармонии сливались в нем начала — творческое, духовное и нравственное [Хентова 1985, 5].

Именно эту гармонию, многогранность личности гения воссоздает Хентова в трудах, посвященных Шостаковичу.

Особо показателен сборник «В мире Шостаковича»<sup>7</sup>, в котором представлены записи бесед Хентовой с Шостаковичем, а также с людьми, близко его знавшими. Это его сестры (М. Д. Шостакович, З. Д. Шостакович), композиторы (А. И. Хачатурян, М. И. Блантер, Н. И. Пейко, А. С. Леман), дирижеры и исполнители (Е. А. Мравинский, К. К. Кондрашин, К. И. Элиасберг, Д. Ф. Ойстрах, Д. М. Цыганов). Приведены также интервью с его учениками-ленинградцами — Германом Окуневым, Галиной Уствольской и др. В последнем разделе сборника публикуются письма Шостаковича, причем круг его респондентов чрезвычайно широк.

Центральную масштабную двухтомную монографию «Шостакович: жизнь и творчество»<sup>8</sup>, ставшую впоследствии докторской диссертацией С. М. Хентовой, предваряет монография «Шостакович. Тридцатилетие (1945–1975)»<sup>9</sup>.

«Шостакович. Жизнь и творчество» — фундаментальный труд, который можно назвать *летописью* жизни и творчества Мастера. В нем особенно рельефно представлены основные качества научного мышления

<sup>7</sup> Хентова С. М. В мире Шостаковича : сборник. Москва : Композитор, 1996. 366 с.

<sup>8</sup> Хентова С. М. Шостакович : жизнь и творчество : в 2 т. Ленинград : Советский композитор, Ленинградское отделение. Т. 1. 1985. 544 с.; Т. 2. 1986. 623 с.

<sup>9</sup> Хентова С. М. Шостакович : Тридцатилетие (1945–1975). Ленинград : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1982. 413 с.

Софьи Михайловны: опора на документы, архивные материалы, интервью, воспоминания участников событий тех дней, о которых идет речь, ссылки на газеты и журналы, рецензии и хроники. Имея официальное разрешение от Шостаковича на использование всех материалов, находящихся в его архивах, ученый использовал его в полной мере. Анализ всех произведений предваряется освещением ситуации, сложившейся в соответствующее время в музыкальной культуре страны и в жизни композитора. В этом плане показателен раздел, связанный с созданием оперы «Леди Макбет Мценского уезда», где день за днем прослеживается процесс написания оперы, начиная от замысла, премьер ее в Москве и Ленинграде (они подробно анализируются и сравниваются), постановок за рубежом.

Во второй половине 1980-х и в 90-е гг. появляется еще целый ряд книг Хентовой. В основном они связаны с освещением пребывания Шостаковича в разных уголках нашей страны — в Сибири, Москве, Ленинграде, в Доме творчества композиторов в Репино, а также на Украине. Они также построены на документальных материалах, дополняя летопись великого композитора, созданную талантливым исследователем в двухтомной монографии.

В наши дни наследие Хентовой остается живым фактом развития научной мысли в различных сферах музыковедения. Со временем все рельефнее выявляется ценность собранных Софьей Михайловной материалов, широта ее взглядов и значимость обоснованных ею творческих идей.

### Список источников

- [1] Гордон 2007 — Гордон Г. Б. Эмиль Гилельс : (за гранью мифа). Москва : Классика-XXI, 2007. 349, [2] с.
- [2] Гуревич 2022 — Гуревич В. А. Жизнь и судьба музыканта (к столетию С. М. Хентовой) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65). С. 49–55.
- [3] Хентова 1985 — Хентова С. М. Шостакович : жизнь и творчество : в 2 т. Ленинград : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1985. Т. 1. 544 с.

### References

- [1] Gordon, Grigoriy B. (2007). *Emil Gilels: (za gran'yu mifa)* [*Emil Gilels: (beyond the myth)*]. Moscow: Klassika – XXI, 349 p. (in Russian).
- [2] Gurevich, Vladimir A. (2022). “Zhizn' i sud'ba muzykanta (k stoletiyu S. M. Khentovoy)” [“The life and fate of a musician (to the centenary of Sofya M. Khentova)”] In



*Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education]. 2022. No. 3(65). P. 49–55 (in Russian).

- [3] Khentova, Sofya M. (1985). *Shostakovich: zhizn' i tvorchestvo* [Dmitri Shostakovich: life and work]: in 2 vols. Vol. 1. Leningrad : Sovetskiy kompozitor, Leningradskoe otdelenie, 544 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 03.07.2023; одобрена после рецензирования: 10.07.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 03.07.2023; approved after reviewing: 10.07.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 78.08

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.009

## **Игорь Ефимович Роголёв: у начала судьбы (к 75-летию композитора)**

*Игорь Станиславович Воробьёв*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
izspbigrv@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8480-916X>

**Аннотация.** Статья посвящена периоду творческого становления известного петербургского композитора Игоря Ефимовича Роголёва (р. 1948). На основании архивных данных, а также личных бесед реконструируется картина раннего этапа биографии мастера: от первых шагов в музыке до момента окончания аспирантуры Ленинградской консерватории. Исследуются причины сложных поворотов судьбы как в годы обучения в музыкальном училище, так и в вузе. Осуществляется попытка систематизации неизвестных фактов биографии композитора в контексте музыкальной жизни Ленинграда 1950-70-х гг. Рассматриваются вопросы влияния творчества Валерия Гаврилина, Галины Уствольской и Бориса Арапова на стиль музыки Роголёва. Подчеркивается значимость консерваторских опусов как для дальнейшего стиливого самоопределения их автора, так и для истории отечественной музыки. Статья включает в себя фрагменты интервью, взятые ее автором у И. Е. Роголёва 16 июля 2023 г. и публикуемые впервые. Также впервые представлены документы Личного дела студента И. Е. Роголёва из Архива Санкт-Петербургской консерватории.

**Ключевые слова:** *И. Е. Роголёв, В. А. Гаврилин, Г. И. Уствольская, Б. А. Арапов, Е. А. Ручьевская, Ю. М. Крамаров, Ленинградская консерватория, Ленинградский союз композиторов*

**Для цитирования:** *Воробьёв И. С.* Игорь Ефимович Роголёв: у начала судьбы (к 75-летию композитора) // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 154–167.  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.009>

© Воробьёв И. С., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.4.009

## **Igor Rogalyov: The Beginning (To the 75th Anniversary of the Composer)**

*Igor S. Vorobyov*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
izspbignorv@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8480-916X>

**Abstract.** The article is devoted to the period of creative formation of the famous St. Petersburg composer Igor Efimovich Rogalyov (b. 1948) and reconstructs the early stage of the master's biography based on archival data and personal conversations: from the first steps in music to the moment of graduation from the Leningrad Conservatory, focusing on the reasons for the difficult turns of his life both during the years of study at the music school and at the university. An attempt is being made to systematize unknown facts of the composer's biography in the context of the musical life of Leningrad in the 1950s and 1970s. The author also considers influence of the works by Valery Gavrilin, Galina Ustvol'skaya and Boris Arapov on the style of Rogalyov's music. The importance of the conservatory opuses is emphasized both for the further stylistic self-determination of their author and for the history of Russian music. The article includes fragments of an interview taken by its author from I. E. Rogalyov on July 16, 2023 and published for the first time, and also is the first to present the documents of the Personal file of the student I. E. Rogalyov from the Archive of the St. Petersburg Conservatory.

**Keywords:** *Igor E. Rogalyov, Valery A. Gavrilin, Galina I. Ustvol'skaya, Boris A. Arapov, Ekaterina A. Ruchevskaya, Yuri M. Kramarov, Leningrad Conservatory, Leningrad Union of Composers*

**For citation:** Vorobyov I. S. Igor Rogalyov: At the Beginning of Fate (To the 75th Anniversary of the Composer). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 154–167. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.009>

© Igor S. Vorobyov, 2023

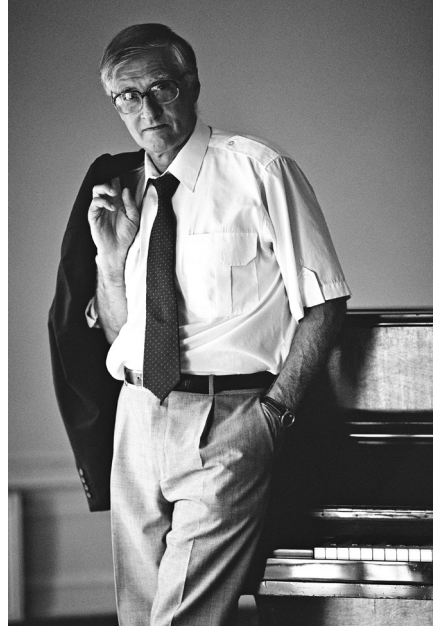
*Игорь Воробьев*

## **Игорь Ефимович Роголёв: у начала судьбы (к 75-летию со дня рождения)**

Цель настоящей работы заключается в опыте реконструкции начального этапа творческой биографии известного петербургского композитора, педагога, общественного деятеля, музыкального просветителя, чья жизнь и музыка редко становились объектом научных исследований, — Игоря Ефимовича Роголёва.

Игорь Ефимович Роголёв (*ил. 1*) родился 6 сентября 1948 года в г. Николаев Украинской ССР, хотя в действительности он — коренной петербуржец. Родители видели будущее своего сына под противоположным углом зрения. Мать, Людмила Ивановна Роголёва (1918–1978), будучи профессиональной актрисой, в свое время окончившей ВГИК, стремилась обнаружить в Игоре творческие задатки. И, несмотря на материальную стесненность семьи, он в четыре с половиной года начинает заниматься частным образом фортепиано. В шесть — получив на приемных испытаниях пять с плюсом, поступает в школу-десятилетку при Ленинградской консерватории (правда, после первого же года, мальчика забирают из десятилетки и в дальнейшем определяют в музыкальную школу Ленинского района). Отец, Ефим Яковлевич Каневский (1919–1996), соглашаясь с женой относительно необходимости художественного развития сына, его перспективы видел иначе. Проработав всю жизнь инженером на кораблестроительных предприятиях, в душе он, видимо, оставался не реализовавшим себя футболистом: пик его спортивной карьеры пришелся на 1950-е, когда он выступал в качестве дублера в команде «Зенит». Разумеется, Игорь по мысли отца должен был пойти по его стопам. Поэтому вплоть до 5-го класса наряду с учебой в общеобразовательной и музыкальной школах он тренировался в школе спортивной. В дальнейшем для Игоря Роголёва игра станет и частью творческого метода (сквозь призму, например, театральности мировосприятия), и частью педагогических подходов, которые он с успехом использует в работе со своими учениками.

Художественный вектор оказался в результате определяющим. Его направленности способствовали и первые шаги на ниве композиции. Эти шаги по-своему также необычны. Еще не определившись с выбором «музыка или спорт, или что-то еще», в 8-м классе Игорь Роголёв начинает



*Ил. 1.* Игорь Ефимович Роголёв.  
Фотограф Д. Рабовский

*Fig. 1.* Igor E. Rogalyov.  
Photographer D. Rabovsky

занятия на семинаре самодеятельных авторов в Ленинградском Союзе композиторов у И. Г. Адмони<sup>1</sup>. Данный поворот оказывается судьбоносным, поскольку сужает «коридор» для выбора профессии. И поступление в 1963 г. на теоретико-композиторское отделение Музыкального училища при Ленинградской консерватории становится логическим завершением перипетий, связанных с семейными разногласиями.

Училище открывает один из важных этапов самоопределения будущего мастера. Решающее значение в этом процессе имели уникальная творческая атмосфера, царившая в те годы в училище, а также педагогический состав, который определял ее свойства. Педагогом по фортепиано у Роголёва была Тамара Александровна Чапурская, выпускница Г. Г. Нейгауза. По композиции Игорь первоначально попадает в класс Владлена Павловича Чистякова — известного композитора, впрочем, мало уделявшего внимания своим ученикам в силу интенсивной работы на киностудиях страны. Это обстоятельство послужило исходным импульсом для важнейшего поворота в судьбе: перехода в класс к Валерию Александровичу

---

<sup>1</sup> Адмони Иоганн Григорьевич (1906–1979) — советский композитор, педагог, пианист и общественный деятель.

ровичу Гаврилину, влияние личности и творчества которого во многом сказалось на тематике, содержании и стилистике произведений Роголева в дальнейшем. Занимаясь у Гаврилина, Игорь Ефимович параллельно посещал и класс Галины Ивановны Уствольской. Воздействие великой «затворницы» в его музыке почти неощутимо в стилевой плоскости, в отличие от гаврилинских аллюзий (самому композитору, по его словам, творчество Галины Ивановны не было слишком близко). Интонационный словарь Уствольской нашел отражение лишь опосредованно в той части «стилевых альтернатив» его сочинений, которые сопряжены с монологическим характером высказывания, в контрастном сопряжении песенного и речевого (например, в вокальном цикле «Подорожник») <sup>2</sup>. Однако наиболее важные стороны ее воздействия — магнетизм личности, истовость служения искусству, творческие бескомпромиссность и дисциплина, исключительная требовательность к себе.

Игорь Ефимович вспоминает:

Галину Ивановну все боялись. Я тоже. Но было страшно интересно. Я уже тогда был знаком с ее музыкой. Что-то в ней было такое, что меня привораживало. И когда я заглядывал к ней в класс и сидел рядом с ней, я еще не понимал, что это гений. Но внутри меня что-то начинало подпирать. А авторитетом она пользовалась огромным. Саша Белоненко <sup>3</sup>, который учился на два курса старше меня, ходил на концерты класса композиции, где она тоже присутствовала. Потом рассказывал: «Уствольская делала так: [цокает и дергает головой]. Это значит, ей не нравилось. На твоей музыке она так не делала» <sup>4</sup>.

Но едва ли не центральным событием биографии Роголева на 3-м курсе училища стало знакомство с Екатериной Александровной Ручьевской, которая на долгие годы стала для него Учителем с большой буквы. Ей он и в зрелые годы поверял самые сокровенные творческие замыслы и первой отдавал на суд новые произведения. Нет нужды говорить также о той роли, которую Екатерина Александровна сыграла в педагогическом и на-

<sup>2</sup> О «стилевых альтернативах» см.: *Воробьев И. С.* Игорь Роголев: на пути стилевых альтернатив // Проблемы современного композиторского творчества: сб. трудов науч.-практич. конф. (Ростов-на-Дону, 18–21 ноября 2019 г.) / ред.-сост. А. М. Цукер, В. Н. Демина. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 196–203.

<sup>3</sup> Белоненко Александр Сергеевич (р. 1946) — музыковед, исследователь истории отечественной музыки, музыкально-общественный деятель. Кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, президент Национального фонда Г. В. Свиридова.

<sup>4</sup> *Роголев И. Е.* Интервью 16 июля 2023 г. / интервьюер И. С. Воробьев. Рукопись. Л. 2.

учном самоопределении мастера. Аналитический инструментарий, которым в совершенстве овладел и в дальнейшем приумножил Игорь Ефимович, был, конечно, передан ему Ручьевской. В училище в те годы она вела курс русской музыкальной литературы и, как выдающийся теоретик, смогла придать дисциплине нестандартный аналитический формат.

Среди сочинений последнего курса училища, которые следовало бы отнести к зрелым работам композитора, выделяется Струнный квартет. Исполненный позднее квартетом консерватории под художественным руководством выдающегося альтиста Юрия Марковича Крамарова, он вызвал положительные отзывы не только Гаврилина и Ручьевской, но и Уствольской, как известно, крайне избирательной в оценках. Путь в консерваторию, таким образом, был определен. И с характеристикой за подписью директора училища В. В. Кожевникова Игорь Роголёв в 1967 г. переступил порог прославленного вуза:

Роголёв-Каневский Игорь Ефимович — способный, подающий надежды композитор. Это разносторонне одаренный студент: и хороший, тонкий исполнитель, и вдумчивый музыковед<sup>5</sup>.

Архив Санкт-Петербургской консерватории скупо, но красноречиво представляет дальнейшие изгибы в судьбе композитора. В некоторых случаях они неожиданны, и без комментариев самого Роголёва объяснить их трудно.

Обратимся к Заявлению на имя ректора консерватории П. А. Серебрякова:

Прошу допустить меня к сдаче вступительных экзаменов на композиторский факультет, дневное отделение. А также разрешить совмещение с занятиями на фортепианном факультете<sup>6</sup>.

Последнее предложение подчеркнуто (очевидно, в приемной комиссии), поскольку одновременно сдавать экзамены на два факультета в то время было запрещено. Несмотря на это, Роголёв выдержал испытания на обоих факультетах. Причем, как ни странно, с неравным успехом (возможно, сказывалось участие в его композиторском становлении Гаврилина и Уствольской, которые при зав. кафедрой композиции Оресте Александровиче Евлахове были персонами *non grata* в стенах консерва-

<sup>5</sup> Архив СПбГК. Личные дела студентов за 1972 год. Личное дело И. Е. Роголёва. Л. 286.

<sup>6</sup> Архив СПбГК. Личные дела студентов за 1972 год. Личное дело И. Е. Роголёва. Л. 284.

тории). На вступительных испытаниях по сочинению он получает «хорошо», коллоквиум сдает на «отлично», а вот литературу и русский почти заваливает: «удовлетворительно». На экзамене по фортепиано профессор Натан Ефимович Перельман ставит ему «отлично с минусом». Баланс удивительный, но еще более поразителен результат! Вместо дневного отделения Роголёва приказом № 284 от 22 июля зачисляются на вечернее по специальности «Композиция» в класс Бориса Александровича Арапова (заметим, что по этой специальности вечернего отделения на теоретико-композиторском факультете консерватории не было). И дополнительным приказом № 328 от 2 сентября — на фортепианный факультет в класс Натальи Николаевны Позняковской. Правда, с началом учебного года в карточке студента «вечернее» зачеркивается и заменяется на «дневное». Этот парадоксальный кульбит вразрез со строгими правилами объясняется двояко: с одной стороны, экстраординарной одаренностью и личным обаянием абитуриента, с другой — неожиданной поддержкой Петра Ивановича Говорушко, замечательного баяниста, в те годы секретаря приемной комиссии, «правой руки» Серебрякова и в дальнейшем проректора по учебной работе. Именно на его плечи легло улаживание юридических формальностей (Игорь Ефимович назовет Говорушко своим «ангелом-хранителем», поскольку последний и позже неоднократно будет оказывать ему помощь в весьма сложных жизненных ситуациях).

Студенческие годы композитора отличаются невероятной интенсивностью творческого развития. Ряд произведений, написанных в то время, говорят о профессиональной зрелости автора, на протяжении дальнейшего пути композитора они будут неоднократно исполняться. Красно речивым свидетельством тому является характеристика, выданная на финише обучения. В сущности, ее содержание — это рекомендация для дальнейшего поступления в аспирантуру и для работы в консерватории.

### Характеристика

дипломанта композиторского отделения, теоретико-композиторского факультета РОГАЛЕВА И. Е.

1948 г. рождения, русский, член ВЛКСМ.

ИГОРЬ ЕФИМОВИЧ РОГАЛЕВ — талантливый композитор и разносторонний музыкант. Имеет две специальности — пианиста и композитора. За время обучения в Консерватории писал в самых разных жанрах: опера «Соль» (по Б. Корнилову)<sup>7</sup>,

---

<sup>7</sup> Ошибка авторов Характеристики: по И. Бабелю.



концерт для фортепиано и камерного оркестра, соната для альта и фортепиано, вокальный цикл и оратория «Обращение» на тексты чешских поэтов. В его музыке всегда есть четкость замысла и конкретность изложения музыкального материала. В отношении музыкального языка есть некоторая неопределенность и разбросанность, но это является еще результатом поисков своего индивидуального почерка. Следует отметить в его произведениях тяготение к современной тематике. Есть все основания думать, что из него выработается хороший профессиональный композитор. Он может быть использован как педагог музыкально-теоретических предметов.

И. Е. РОГАЛЕВ является активным членом ВЛКСМ ЛОЛГК. С 1970 года он — комсорг курса композиторов. Все Ленинские зачеты и общественные аттестации И. Е. РОГАЛЕВ сдавал успешно. В 1969 и 1971 годах И. Е. РОГАЛЕВ входил в состав организационных комитетов студенческих музыкальных фестивалей. В 1971 году он был избран делегатом общевузовской комсомольской конференции.

И. Е. РОГАЛЕВ хороший товарищ и общественник. Его отметили на доске почета студентов Ленинградской консерватории.

Подготовлен к самостоятельной композиторской и педагогической работе.

Ректор, народный артист СССР, профессор П. А. СЕРЕБРЯКОВ  
И. о. зав. кафедрой композиции МНАЦАКАНЯН А. Д.<sup>8</sup>

Трудно себе представить лучшую характеристику, особенно в части общественной активности, которая в те годы играла для определения, например, педагогического вектора выпускника очень важную роль. Но путь даже самого сильного дарования, как уже подчеркивалось, редко бывает прямым. В учебной карточке студента композиторского отделения мы не найдем сведений о содержании государственного экзамена по специальности — лишь краткую информацию о допуске и сдаче. Тогда как еще в ноябре в реестр успехов вносится запись:

За отличную учебу и активное участие в общественной жизни поместить на Доску Почета «Лучшие студенты ЛОЛГК»<sup>9</sup>.

В дипломе «отличника» обнаруживаем «хорошо» и по специальности, и по коллоквиуму. Протокола испытаний нет. При этом, например,

---

<sup>8</sup> Архив СПбГК. Личные дела студентов за 1972 год. Личное дело И. Е. Роголева. Л. 287.

<sup>9</sup> Архив СПбГК. Личные дела студентов за 1972 год. Личное дело И. Е. Роголева. Л. 314.

в Учебной карточке студента фортепианного факультета программа государственного экзамена значится (Скарлатти. Две сонаты *G-dur* и *c-moll*; Мусоргский «Картинки с выставки». И оценка — «хорошо с плюсом»). Понятно, что с подобного рода результатом поступать в композиторскую аспирантуру было нельзя. Не менее любопытна и еще одна деталь, связанная с обязательным трудовым распределением, которое в советские годы должно было соблюдаться неукоснительно как вузами, так и выпускниками.

В Личном деле студента есть два взаимоотрицающих документа. Первый — запрос из Ленинградского театрального института на имя П. А. Серебрякова за подписью ректора Н. М. Волынкина от 19 мая 1972 г.:

Институт театра, музыки и кинематографии просит Вас при распределении студентов-выпускников 1972 года направить на работу в наш институт на кафедру музыкального воспитания студента теоретико-композиторского и фортепианного факультетов РОГАЛЕВА Игоря Ефимовича.

Специфика работы в институте требует от сотрудников сочетания пианистических и композиторских навыков. Числясь на должности концертмейстера, Рогалев И. Е. будет преимущественно заниматься творческой работой, сочиняя музыку к драматическим спектаклям, водевилям (подчеркнуто. — *И. В.*) на отделении музыкальной комедии и музыкальным оформлением спектаклей отделения театра кукол.

Институт в настоящее время крайне заинтересован в профессионале такой квалификации<sup>10</sup>.

Второй документ: «Подтверждение прибытия к удостоверению № 42», в котором говорится о том, что Рогалев Игорь Ефимович 26 августа 1972 г. прибыл к месту работы в Вологодское музыкальное училище в качестве преподавателя теоретических дисциплин.

Что же произошло? Студент, которому прочили карьеру в Ленинградской консерватории, не только не остается в Ленинграде, а и высылается за его пределы. Поворот в судьбе резкий, если не драматический. Обратимся к комментариям самого Игоря Ефимовича о ситуации, которая оказалась вне фокуса архивных документов.

Как я оканчивал консерваторию. На 4-м курсе я показывал в клавире ораторию «Обращение» по «Репортажу с петлей на шее» Фучика. Потрясающая книжка! Оратория не сохранилась.

<sup>10</sup> Архив СПбГК. Личные дела студентов за 1972 год. Личное дело И. Е. Рогалёва. Л. 288.

Все было потом выброшено. Председательствует на экзамене 4-го курса Сергей Михайлович Слонимский. От его речи у меня просто крылья чешутся: мол, это великолепно, замечательно, зрело... По поводу музыки четверокурсника это вообще невозможно представить. «Поэтому будем играть, исполнять». Я все лето сижу, делаю партитуру. Думаю, что партитура была плохая, так как это был мой первый опыт. Хор. 40-минутная пьеса. 1 сентября кладу на стол ректору. Там уже принято решение, что эта оратория будет то ли открывать, то ли закрывать Всесоюзный фестиваль композиторов-студентов в Ленинграде. Я расписал голоса (тогда все сами делали) и на этом успокоился. Где-то в декабре меня и других студентов вызывают к ректору. И ректор интересуется, какого черта не ведется подготовка к фестивалю. Павел Алексеевич был человек старой закалки. Не то что раз-раз! Надо было подготовить, репетировать. Кстатти, хор на общественных началах уже выучил сложнейшую, неудобную работу. Миша Орехов — с ребятами во внеурочное время. Совершенно невероятно! И я говорю: «Я в сентябре положил партитуру». И помню диалог. «Я не знаю, уместно ли об этом говорить?» Павел Алексеевич обрывает: «Здесь все уместно, товарищ Роголев. Здесь все уместно!» Какая-то начинается работа, подготовка. Но с музыкой по-прежнему все тихо. А дирижировал Толя Энгельбрехт, замечательный парень. Он потом уехал в Минск. Учился у Рабиновича. Он партитуру блестяще знал. Все было у него готово. И вот накануне, за два дня до фестиваля мы выясняем, что нам на эту 40-минутную работу дали 40 минут репетиции с медной духовой группой. Всё! Остальное репетиционное время в течение почти месяца было отдано ученикам Слонимского, Салманова, Евлахова и т. д. А Борис Александрович (у него была такая особенность, когда возникали проблемы с учениками — видимо, сердце было слабое) хворал. Накануне генеральной я прихожу на репетицию с медью. Они там что-то помяукали. Но что за 40 минут можно сделать? И — генеральная репетиция. Хор приходит в полном порядке. А оркестр сыплется. И я понимаю, что это катастрофа. И тут в зал заходит Павел Алексеевич Серебряков. Он слышит всю эту историю. Дергает Толю за брючину: «Остановитесь». А Толя, не видя, что это ректор, говорит: «Подожди, не мешай!» Серебряков тут же сатанеет. Толя останавливает оркестр. Я понимаю, что это катастрофа уже воочию. Выскакиваю в фойе под лестницу, где можно было курить. Я курю. Ко мне подходит помощница Павла Алексеевича и говорит: «Игорь, Павел Алексеевич предлагает сыграть две-три части из этой оратории». У меня иногда бывает, когда мой язык говорит отдельно от меня. И я слышу, как мой язык говорит: «Или все, или ничего». И это

передают Серебрякову. Можно себе представить: Серебряков — ректор, абсолютный бог! «Снять!» Это был знак для комиссии. Сыграли нынешних моих коллег (кого-то уже нет). Оратория не была сыграна. И мой государственный экзамен проходил в кабинете звукозаписи. Я там на рояле что-то 40 минут играл. Это было чудовищно! Дипломная работа! Тогда коллоквиум был вместе с экзаменом по специальности. А председателем комиссии приехал Николай Пейко, которого, естественно, посвятили в мою историю. Борис Александрович заболел. А у меня был анализ «Ромео и Джульетты» Чайковского. Я проанализировал. И помню вопрос Пейко. Так вальяжно развалился в кресле: «Ну, хорошо. Скажите мне, какая в экспозиции этого сочинения бомба замедленного действия?» А я уже понимаю, что происходит. Довольно резко отвечаю: «Если Вы перешли на милитаристскую лексику, я не могу здесь найти бомбы замедленного действия». Тут он обозлился и сказал: «В какой тональности здесь побочная». «В ре-бемоль-мажоре, а потом она в ре-мажоре». Причем довольно нахально отвечаю. И они мне поставили «четыре». Формально экзамен состоялся. Борис Александрович начиная со 2-го курса говорил мне (был рефрен), что такого ученика у него в жизни не было, что Союз композиторов — организация, которая мечтает видеть меня в своих объятиях, а аспирантура просто у меня в кармане. После экзаменов 4-го курса стало ясно, что все меня просто ждут!.. И когда подписывали предварительные распределения, я подписал Челябинск, чтобы те, у кого аспирантура не предвидится, были поближе. Когда же весь этот скандал произошел, я сказал, что Челябинск я подписывать не буду. А на этом распределении сидел директор Вологодского училища Леденев (помню фамилию): «Приезжайте ко мне в Вологду. Вы не пожалеете»<sup>11</sup>. Вот история с моим окончанием<sup>12</sup>.

Конечно, помимо внешней причины описанного скандала, который по определению был недопустим в советском вузе, был и внутренний конфликт, к которому Игорь Роголёв имел опосредованное отношение. Речь идет о классе Бориса Александровича Арапова и его отношениях с коллегами, прежде всего, с О. А. Евлаховым. Обратимся и в этой части повествования к воспоминаниям Игоря Ефимовича.

Класс у Арапова был пестрый. Были «традиционалисты», «почвенники» и — как тогда говорили — «формалисты», то есть те,

<sup>11</sup> Продолжая мысль Игоря Ефимовича: поворот судьбы вновь символический, ведь Роголёв уехал работать на родину обожаемого им Валерия Гаврилина.

<sup>12</sup> Роголёв И. Е. Интервью 16 июля 2023 г. / интервьюер И. С. Воробьев. Рукопись. Л. 5–6.

кто кинулся осваивать хлынувшую в шестидесятые годы из-за приподнявшегося «железного занавеса» музыкальную информацию Европы и мира: додекафонию, атональность, алеаторику, сонористику и пр. И всем было комфортно, потому что «Боб» (как его, любя, звали коллеги и студенты) никогда особо в сочинения не вмешивался. Надо сказать, соратники по кафедре, его сверстники, Арапова все время травили, отыгрываясь на учениках. Помню, я уже давно был в Вологде, а на открытом партсобрании Евлахов «клеимил» Бориса Александровича за воспитание «формалистов». В качестве примера приводил Кнайфеля и меня. <...> Оказаться в компании с самим Кнайфелем было, конечно, лестно. <...> Михаил Семенович Друскин рассказывал мне, как Салманов, который также не любил Арапова, в разговоре вдруг решил «лягнуть» коллегу. Понятно, поводом избрал меня. «...Вот возьмите, к примеру, Роголёва. Способный человек, но что с ним сделал Арапов?!» Что со мной сделал Арапов, не знаю. А вот что сделал Гаврилин — знаю<sup>13</sup>.

В свете сказанного ситуация с отсутствием протокола государственно-го экзамена и «провалом» «Обращения» становится предельно ясной. Но в комментариях Игоря Ефимовича опущена важная деталь. Его музыка на момент окончания консерватории уже давно переросла уровень учебных требований и являлась подлинным достоянием отечественной культуры. Поэтому скандал на фестивале с «высылкой в Вологду» был не рядовым эпизодом. Роголёв был на тот момент автором не только яркого Струнного квартета, исполненного, как уже упоминалось, музыкантами под руководством Юрия Крамарова. Тот же Крамаров с успехом исполнил и записал созданную на 2-м курсе альтовую сонату. Уже были написаны первые страницы оперы «Соль». Наконец, появился опус, который по-своему замкнул череду выдающихся достижений композиторов «новой фольклорной волны» в вокальных жанрах: «Звонкие песни» (первоначально: «Весна и осень»), прозвучавший в исполнении Валентины Гирдюк на Всесоюзном конкурсе им. М. И. Глинки в Вильнюсе (сама Гирдюк на этом конкурсе поделила 2-ю премию с Сергеем Лейферкусом). Также в консерваторские годы было положено основание будущей известности Роголёва как театрального композитора. Услышав запись альтовой сонаты в исполнении Крамарова, режиссер Русского драматического театра в Петрозаводске использовал ее музыку в спектакле «Человек со стороны».

Можно сказать, что именно талантливые работы консерваторских лет послужили главной причиной возвращения Игоря Роголёва в стены

---

<sup>13</sup> Роголёв И. Е. Интервью 16 июля 2023 г. / интервьюер И. С. Воробьёв. Рукопись. Л. 4.

Alma mater. Хотя это событие также представляло собой целую интригу, не менее запутанную, нежели «ссылка» в Вологду.

Вновь обратимся в этой части поворота биографии к комментариям самого Игоря Ефимовича.

А потом через год я вернулся. Это абсолютная сказка была. В Вологде у меня нагрузка была почти три ставки. Поэтому я ездил в Ленинград каждый «уикенд». Привозил домой деньги, потому что семья нуждалась. А в Вологде у меня соседи были по общежитию – пара с ребенком из Петрозаводска. Я им из Ленинграда привозил продукты. Первые полгода я работал, как черт. Пытался чем-то заниматься. Понял, что я мало что умею и еще меньше — знаю. Потом где-то во втором полугодии я стал доказывать, что 2-я и 3-я симфонии Чайковского такие же гениальные, как и 4-я. Доказывал, доказывал и не доказал. В начале весны в общежитие мне позвонила мать и сказала, что звонила Изотова. «Людмила Ивановна, это Кира Владимировна Изотова. А скажите, где Ваш сын?» Моя мать с металлом в голосе: «Он в Вологде, по распределению». «А как он оказался по распределению?» Мать еще с большим металлом: «Стараниями консерватории!» Кира, человек благородный и воспитанный, говорит: «Если Вас не затруднит, дайте ему мой телефон, когда он приедет, чтобы позвонил». Я совершенно обалдел. Приезжаю в Ленинград, звоню: «Здрассте. Это Роголёв». «Да, Игорь, здравствуйте. Вы не могли бы подъехать ко мне?» Причем домой! Я приезжаю. И она мне рассказала совершенно невероятную сагу. На 2-м курсе педагог по камерному пению Вали Гирдюк, чудной сопрано, не больше, не меньше, как для конкурса Глинки, предложила мне написать для Валечки цикл. После этого она без конца гоняла «Мы с подружкой вдвоем». И Кира услышала этот цикл и решила его спеть вместе с Серебряковым. Надо было видеть ноты, по каким играл Народный артист Советского Союза, лауреат и т. д., ректор консерватории. Замасленные! Я потом спросил: «Вы по этим нотам играли???» А других нет. Ксероксов не было. И она поехала с Серебряковым на гастроли, по-моему, в Венгрию. И она мне говорит: «Мы заканчивали Вашим циклом, и венгры страшно возбудились. Устроили овацию. Пели на бис последнюю. А в артистической Павел Алексеевич спрашивает: „А скажите, Кира Владимировна, Роголёв — это кто?“ Я отвечаю: „Ну, композитор, видимо, молодой“. „А он жив или умер?“ „По-моему, жив“. „Вы не могли бы узнать, где он?“ Так Кира позвонила матери. Видимо, он забыл про скандал. <...> В консерватории я сначала получил полставки на кафедре инструментовки. Правда, потом сократили благополучно. И вот я иду по четвертому этажу.

Почему-то по четвертому этажу навстречу Серебряков. Что он там делал, непонятно. Я: «Здравствуйте, Павел Алексеевич». Он вместо «здрассте»: «А Вы что себе думаете? Вы собираетесь поступать в аспирантуру?» Я говорю: «Нет». «Завтра подаете документы». А зав. аспирантурой была его ученица. И назавтра все было подписано, все было готово. Так меня вернули. Кира была инициатором. И Серебряков, конечно. Два года. И аспирантуру я заканчивал «Солью». Это было распоряжение Говорушко: в Оперной студии сочинение Г. Белова, балет на песни А. Петрова и моя «Соль»<sup>14, 15</sup>.

Благополучное окончание истории с обучением в консерватории по своему знаменательно. Преодоление препятствий воспитывает и формирует характер. Трудности биографии — отражаются в стиле. Импульсивность, энергичность и, вместе с тем, мудрость, лирическая напряженность музыки Игоря Роголева, несомненно, являются результатом не только данных свыше способностей, но и жизненного опыта.

### Архивные источники

*Роголев И. Е.* Интервью 16 июля 2023 г. / интервьюер И. С. Воробьев. Рукопись. 8 л. (Прим.: Личный архив И. С. Воробьева).

Архив СПбГК. Личные дела студентов за 1972 год. Личное дело И. Е. Роголева. Л. 282–314.

Статья поступила в редакцию: 11.09.2023; одобрена после рецензирования: 18.09.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 11.09.2023; approved after reviewing: 18.09.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

---

<sup>14</sup> Десятилетием позже опера «Соль» станет частью трилогии «У начала твоей судьбы». Правда, к слову, этот опус постигнет судьба «Обращения»: в Малом театре оперы и балета произведение будет снято с постановки. Его политический подтекст даже в годы, предшествующие перестройке, не впишется в идеологический мейнстрим, как, впрочем, и творчество любимых Роголевым Бабеля и Корнилова: история революции продолжала в те годы оставаться полем политических баталий.

<sup>15</sup> *Роголев И. Е.* Интервью 16 июля 2023 года / интервьюер И. С. Воробьев. Рукопись. Л. 6.





# *Рецензии*

Рецензия на сборник статей  
УДК 78.071.1  
doi: 10.26156/OM.2023.15.4.010

## Ученый, связавший «Серебряный век и советскую науку»

*Елена Викторовна Титова*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
titova55@list.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3628-727X>

**Аннотация.** Рецензируемый сборник статей посвящен выдающемуся ученому, педагогу, композитору Юрию Николаевичу Тюлину, заложившему фундамент отечественного музыкознания и сформировавшему базисные представления теории музыки. Смысловым центром издания стали «Двенадцать заповедей для научных работ» Ю. Н. Тюлина, не утратившие своей актуальности и в настоящее время. В мемориальный раздел вошли 25 статей ведущих музыковедов и композиторов России. Книга включает приложение, которое содержит разделы «Научные труды Ю. Н. Тюлина», «Литература о Ю. Н. Тюлине», «Музыкальные сочинения Ю. Н. Тюлина», «Научные работы, подготовленные под руководством Ю. Н. Тюлина», «Список выступлений Ю. Н. Тюлина в качестве официального оппонента при защите диссертаций», а также два музыкальных сочинения. К сборнику статей «Неизвестный Ю. Н. Тюлин...» прилагается мультимедийный диск (mp4), содержащий запись заседания кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 15 марта 2019 г., посвященного юбилейной дате — 125-летию со дня рождения Ю. Н. Тюлина.

**Ключевые слова:** *Юрий Николаевич Тюлин, научное наследие, музыкознание, теория музыки, концепции, воспоминания*

**Для цитирования:** *Титова Е. В. Ученый, связавший «Серебряный век и советскую науку» // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 170–177.  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.010>*

© Титова Е. В., 2023

Review of the collection of articles  
doi: 10.26156/OM.2023.15.4.010

## The Scientist Who Connected the “Silver Age and Soviet Science”

*Elena V. Titova*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia  
titova55@list.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3628-727X>

**Abstract.** The collection of articles is dedicated to the outstanding scientist, teacher, composer Yuri Nikolaevich Tyulin, who laid the foundation of Russian musicology and formed the basic concepts of music theory. The semantic center of the collection was the “Twelve Commandments for scientific papers” by Yu. N. Tyulin, which have not lost their relevance at the present time. The memorial section includes 25 articles by leading musicologists and composers of Russia. The book has an appendix that contains the sections “Scientific works by Yu. N. Tyulin”, “Literature about Yu. N. Tyulin”, “Musical compositions of Yu. N. Tyulin”, “Scientific papers prepared under the guidance of Yu. N. Tyulin”, “List of speeches by Yu. N. Tyulin as an official opponent in dissertation defense”, as well as two musical compositions. The collection of articles “Unknown Yu. N. Tyulin ..” is accompanied by a DVD (mp4) containing a recording of the meeting of the Department of Music Theory of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory on March 15, 2019, dedicated to a special date — the 125th anniversary of the birth of Yu. N. Tyulin.

**Keywords:** *Yuri Nikolaevich Tyulin, scientific heritage, musicology, music theory, concepts, memories*

**For citation:** Titova E. V. The Scientist Who Connected the “Silver Age and Soviet Science”. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 170–177. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.010>

© Elena V. Titova, 2023

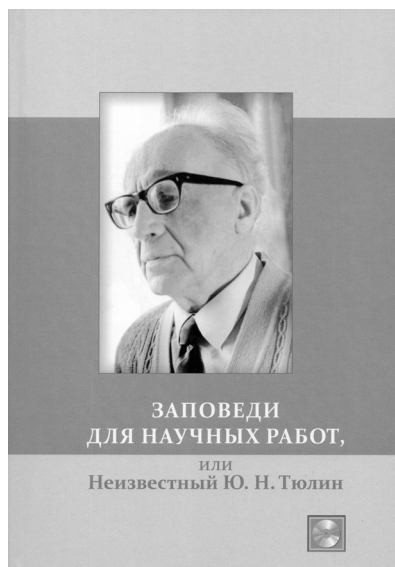
## Ученый, связавший «Серебряный век и советскую науку»

Значительным событием в жизни научного сообщества стал выход в свет сборника статей «Заповеди для научных работ, или Неизвестный Ю. Н. Тюлин»<sup>1</sup> (ил. 1), издание которого было приурочено к 130-летию со дня рождения Юрия Николаевича Тюлина (1893–1978) — выдающегося ученого, педагога, композитора, исследователя, внесшего неопценимый вклад в формирование российского музыкознания, заложившего фундамент базовых концепций отечественной теории музыки. Публикация долгожданного сборника (а он готовился более чем два десятилетия!) была детищем последней ученицы класса по специальности Тюлина в Московской консерватории Веры Николаевны Никитиной (ныне старший научный сотрудник Московской консерватории, кандидат искусствоведения), ставшей автором двух статей, составителем приложений (одно из них выполнено в соавторстве с А. М. Рябухой) и редактором-составителем издания в целом. Подвижнический труд Никитиной сделал возможным осуществление масштабного проекта, целью которого было создание портрета великого Учителя музыковедов России — портрета, яркого по характеристикам, достоверного по деталям, содержательного по научным позициям.

Сборник необычен и привлекателен для читателя своей многосоставностью. Открывает его статья В. Н. Никитиной «Судьба и наследие ученого», обобщающая представления современной науки о деятельности Тюлина и его вкладе в отечественное музыкознание (разделы статьи — «Из истории рода», «Факты биографии», «Об архиве Ю. Н. Тюлина», «Мемориальный раздел сборника»). Ценность данной статьи состоит еще и в том, что в ней впервые представлены многие факты жизни и деятельности Тюлина, архивные документы, справочные материалы, публикация которых стала возможной благодаря неустанным научным поискам ее автора, сочетающим широту охвата «территории поиска» с поразительной тщательностью проведенной работы. Задокументированная фик-

---

<sup>1</sup> Заповеди для научных работ, или Неизвестный Ю. Н. Тюлин: сборник статей / ред.-сост. В. Н. Никитина. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. 248 с. (+ 1 DVD). ISBN 9785895984482



Ил. 1. Обложка издания

Fig. 1. Cover of the publication

сация «остановленных мгновений», нашедшая отражение в сборнике, существенно дополняет представления о жизни и деятельности великого ученого, делая неизвестное известным. Особую достоверность изданию сообщают многочисленные фотоматериалы и иллюстрации. Несомненный интерес у читателя вызовут биографические данные, впервые ставшие достоянием музыкальной общности: фрагменты статей, посвященные дружеским отношениям Тюлина и Максимилиана Волошина, сюжеты о соратниках и коллегах ученого, истории о шахматных экзерсисах и многое другое.

Мемориальная часть «Статьи и воспоминания коллег и учеников» — основная в сборнике. В нее вошли публикации ученых, входящих в когорту ведущих представителей современного отечественного музыкознания; в числе авторов — М. Г. Арановский, И. А. Барсова, Т. С. Бершадская, М. П. Блинова, Т. С. Вызго, С. П. Галицкая, Ю. Н. Плахов, М. С. Гамбарян, А. А. Гозенпуд, В. А. Гуревич, В. В. Демидов, В. П. Дернова, И. И. Земцовский, И. А. Истомин, М. А. Канчели, А. И. Климовицкий, Л. А. Мазель, А. Б. Никаноров, В. Н. Никитина, Н. И. Остапенко (Исханова), Ю. Н. Рагс, В. В. Саркисян, С. М. Слонимский, В. А. Цуккерман, Г. М. Чеботарян.

Статьи в данной части сборника разнообразны по своим жанрам, отличаются они и по масштабам; большинство из них объединяют в себе

и мемориальную, и научную составляющие. Целый ряд статей-воспоминаний полон суждений о концепциях Тюлина, его научных идеях и теоретических установлениях. Подобное сопоставление изложения *in memoriam*, отличающегося личной (едва ли не сокровенной!) интонацией, и нарратива «в академическом стиле» делает сборник очень индивидуальным. Общая тональность высказываний авторов обладает удивительным свойством, исходящим из того, что в каждой статье ощутимо «биевание неравнодушного сердца», проявляется особый «нерв», вызывающий у читателя сильный эмоциональный отклик. По-видимому, составителю сборника было важно сохранить свободу высказывания авторов статей, естественность и живость их повествования. Иницилируемый Верой Никитиной подход сделал неизбежными пересечения сюжетов и возникновения своеобразных «лейттем». При этом книга приобрела такое важное качество, как многомерность исследовательской оптики, что позволяет взглянуть на то или иное явление (или ситуацию) с разных позиций.

В Приложении сборника представлены следующие разделы: «Научные труды Ю. Н. Тюлина», «Литература о Ю. Н. Тюлине», «Музыкальные сочинения Ю. Н. Тюлина», «Научные работы, подготовленные под руководством Ю. Н. Тюлина», «Список выступлений Ю. Н. Тюлина в качестве официального оппонента при защите диссертаций». В него включены и два музыкальных произведения — “De Profundis”, соч. 13 для фортепиано, а также первая песня «О мечта моя!..» из вокального цикла «Четыре газели Навои», соч. 20 № 1. К книге «Неизвестный Ю. Н. Тюлин...» прилагается мультимедийный диск (mp4), содержащий запись заседания кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 15 марта 2019 г., которое было посвящено 125-летию со дня рождения Юрия Николаевича.

Центром книги стали «Двенадцать заповедей для научных работ» — тезисы Тюлина, не утратившие своей актуальности для музыкальной науки по сей день. Сюжет о «Заповедях...» упоминается в статьях сборника неоднократно, из чего следует, что они писались не год, не два, а как минимум на протяжении нескольких десятилетий. Варьировалось их число (ученики и коллеги писали и о «Двенадцати заповедях», и о «Восемнадцати...»), а, соответственно, менялся и текст, что говорит о его постоянной корректировке и стилистической «шлифовке». «Заповеди...» Тюлина, которыми он щедро одаривал своих учеников, создавались «для пользы дела» или, как бы мы сказали сейчас, — были вспомогательным учебно-методическим материалом для написания научного текста. Бесспорно, что сам Тюлин не стремился возвеличить свой труд; более того, в каких-то вариантах текст имел юмористический оттенок, да и одно из заглавий

было иным: «Материалы в помощь начинающему ученому (18 заповедей диссертанта)» (с. 62)<sup>2</sup>. Лишь сегодня, по прошествии времени, «Заповеди...» читаются и как наказ великого Учителя, и как наставления, обязательные для исполнения, и как напутствия, создающие вектор исследовательской работы, выступая подобно лоцману в море научных изысканий. Думается, что «Заповеди...» Тюлина, опубликованные в сборнике, в полной мере станут открытием для научного мира. Справедливости ради необходимо сказать, что это не первая публикация научных заветов Юрия Николаевича, на что ссылается редактор-составитель сборника; но, безусловно, в настоящем издании «Заповеди...» будут доступны самому широкому кругу читателей.

В «Заповедях...» Тюлина привлекают отточенность формулировок и стиль изложения — ясный, строгий, лаконичный. Приведем лишь некоторые из наставлений: (1) «Основной лозунг: книгу (или статью) надо строить как здание» (с. 24); (2) «Фактология и систематика служат базой для всякой науки», «Процесс научного исследования идет от частного к общему... <...> Процесс же научного изложения идет обратным путем — от общего к частному...» (с. 24); (5) «Основное требование для всякой научной работы — соответствие законам логики. Первое правило заключается в том, что перечисление наблюдаемых явлений должно быть на базе систематики со строгим соблюдением закона единого основания» (с. 25); (8) «Следует различать разные стили изложения, допустимые и недопустимые в тех или иных жанрах работ» (с. 25).

Афористичность была авторской приметой высказываний Тюлина. Не будет преувеличением предположение, что тюлинские изречения достойны отдельной публикации. Ряд из них приводит в статье В. А. Гуревич. Например, «ложное» в композиции Тюлин называл «модный прогрессивный паралич» (с. 96); высказывался о Шопене, одном из любимейших композиторов, что его музыка «снимает с сердца накипь» (с. 97); говорил о «Леди Макбет» Шостаковича: «Слушаешь, дышать тяжело от боли. И чувствуешь: это жизнь, это великая правда» (с. 98).

Тюлин любил вспоминать слова С. Прокофьева: «Только тот имеет право на новаторство, кто освоил достижения предшественников» (с.109). Интересны высказывания Тюлина о композиции: «Техника композитора складывается из скорости и изощренности» (с. 109); «Нужно <...> узнать строгие законы и правила, научиться им следовать, а научившись, освободиться от них, когда это нужно» (с. 70); «... логику движения компози-

---

<sup>2</sup> Здесь и далее даются ссылки на страницы рецензируемого издания.

торского замысла часто удобнее проследить ракоходно, от итога к зарождению» (с. 80).

Много тюлинских суждений посвящено стилю научного изложения. Он называл повторы и описательность в научных работах «щебетаньем» или «дамским рукоделием» (с. 109). Тюлин ввел запрет на умозаключения, находящиеся вне систематики. Базисными характеристиками метода Тюлина было привнесение в теорию музыки законов философии и логики. Системность научных установлений стало родовым качеством мышления Тюлина-ученого: любое соотношение каких-либо явлений предполагает в качестве обязательного условия их рядоположение. (Сравнивать «гуся и молнию» недопустимо! По воспоминаниям Т. С. Бершадской, Тюлин часто приводил этот пример в качестве иллюстрации антинаучного подхода.)

Имя Тюлина стало олицетворением «связующих нитей», объединивших две крупнейшие теоретические школы — Московскую и Ленинградскую/Петербургскую. Более полутора столетий они развивались однонаправленно, но в своей эволюции нередко опирались на различные теоретические постулаты, что повлекло за собой различия в терминосистемах и, как следствие, в научных интерпретациях. Однако разночтения двух школ по отдельным вопросам придавали особую динамику научным поискам.

Сколько смысловых различий в трактовке явлений у музыковедов-исследователей двух ведущих отечественных традиций! Как разрешить терминологические споры вокруг понятий «двойной доминанты и альтерированной субдоминанты»? «связующей партии и связующей части»? «заключительной партии и заключительной части»? «теории переменных функций и теории потенциальных функций (тяготений второго порядка)? Какую систему предпочесть в обозначении аккордов: смешанную (буквенно-цифровую) или цифровую? Научно-творческая деятельность Тюлина — неотъемлемая часть отечественного музыкознания, в равной мере принадлежащая научным школам Ленинграда и Москвы, в чем видится особая миссия ученого, внесшего весомый вклад в формирование взаимопонимания Московской и Ленинградской/Петербургской теоретических школ.

Многие факты, приведенные в сборнике, открывают нам «неизвестного Тюлина»; ряд научных позиций, обсуждаемых в статьях, требуют своего осмысления. Вот лишь один небольшой, весьма показательный пример. И. И. Земцовский приводит любопытный факт о том, как он обсуждал с Тюлиным вопрос об отличиях основ монодии, гармонии и полифонии, «в чем суть этой разницы» (с. 131). Земцовский предложил



свою гипотезу — «мелодика», чем поначалу в немалой степени удивил Тюлина, но позднее тот рекомендовал разработать эту тему подробнее, оценив перспективность высказанной мысли. В кругу научных интересов Земцовского была проблема мелодики календарных песен, а тема мелодики, рассмотренная в историческом ракурсе, спустя десятилетия стала предметом исследования крупнейшего петербургского композитора и теоретика — С. М. Слонимского, создавшего одноименный труд и ставшего инициатором введения теоретического курса «Мелодика» в образовательный процесс на всех факультетах Санкт-Петербургской консерватории.

Характеризуя общность соратников, коллег и учеников Тюлина исследователи называли ее по-разному: Т. С. Бершадская говорила о «Тюлинском братстве», В. А. Гуревич о «научной семье», Л. А. Мазель о «научно-этической школе», но все они были едины в понимании главного: Тюлин был мерилем высокой научной этики и подлинного профессионализма.

В завершение рецензии необходимо вернуться к ее названию, иницированному высказыванием К. В. Зенкина о том, что Тюлин «стал связующим звеном между богатейшим Серебряным веком с его невероятно насыщенной и разноречивой духовной жизнью и советской наукой, советским искусством» (с. 16).

Статья поступила в редакцию: 05.09.2023; одобрена после рецензирования: 06.09.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 05.09.2023; approved after reviewing: 06.09.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Рецензия на сборник статей  
УДК 78.071.1  
doi: 10.26156/OM.2023.15.4.011

## Портрет сквозь призму отражений

*Елена Викторовна Романова*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
ewromanowa@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9083-7378>

**Аннотация.** Рецензия посвящена сборнику, в котором опубликованы материалы, вдохновленные яркой неординарностью многогранной личности Т. С. Бершадской. Среди них — как исследования, репрезентирующие наиболее яркие достижения научных школ Санкт-Петербургской государственной консерватории, так и воспоминания, посвящения, интервью, фотоматериалы. Основной корпус книги образован тремя разделами. В двух первых помещены исследования по интересовавшей Татьяну Сергеевну научной проблематике: они направлены от общеметодологических к контекстуально-историческим. Тематика представленных здесь работ еще раз подтверждает исключительную перспективность и практическую востребованность результатов многолетних размышлений Бершадской и разработанных ею теоретических положений — как в исследовательском, так и в педагогическом обиходе. В третьем разделе опубликованы воспоминания учеников и коллег Татьяны Сергеевны. Книгу дополняют интервью («Вместо послесловия»), перечень работ Т. С. Бершадской, капитальный свод диссертаций и дипломных проектов, защищенных под ее научным руководством. Завершают книгу три музыкальных посвящения, а также публикация некоторых материалов фотоархива и альбома Татьяны Сергеевны. Неповторимый облик представляемого сборника во многом определяется органичностью его общей композиции, реализуемой в нем идеей взаимодополнения публикаций академически-научного и эмоционально-непосредственного, мемориального характера.

**Ключевые слова:** *Татьяна Сергеевна Бершадская, современная гармония, музыкальная фактура, ладообразование, музыкальная композиция, оперная драматургия, анализ музыкальных произведений, музыка кино*

**Для цитирования:** *Романова Е. В. Портрет сквозь призму отражений // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 178–182.*  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.011>

© Романова Е. В., 2023

Review of the collection of articles  
doi: 10.26156/OM.2023.15.4.011

## Portrait through the Prism of Reflections

*Elena V. Romanova*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
ewromanowa@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9083-7378>

**Abstract.** The review is devoted to a collection containing materials inspired by the bright originality of the multifaceted personality of Tatiana S. Bershadskaya. Among them are studies representing the most striking achievements of scientific schools of the St. Petersburg State Conservatory, as well as memoirs, dedications, interviews, and photographic materials. The main body of the book is formed by three sections. The first two include studies on scientific issues of interest to Tatiana Sergeevna. They range from general methodological to contextual-historical. The subject of the works presented here once again confirms the exceptional perspective and practical relevance of the results of many years of reflection by T. S. Bershadskaya and the theoretical provisions she developed — both in research and pedagogical life. The third section comprises memories of Tatiana Sergeevna's students and colleagues. The book is supplemented by an interview (“Instead of an afterword”), a list of works by Tatiana Sergeevna, as well as a major set of scientific works united by her name: dissertations and diploma projects defended under her scientific supervision. The book is concluded by three musical dedications, as well as the publication of some materials of the photo archive and the album of Tatiana Sergeevna. The look and the nature of this collection is largely determined by the organic character of its general composition, implemented in it by the idea of academic-scientific and emotional-direct memorial publications mutually complementing each other.

**Keywords:** *Tatiana S. Bershadskaya, modern harmony, musical texture, mode formation, musical composition, operatic dramaturgy, analysis of musical works, film music*

**For citation:** Romanova E. V. Portrait through the Prism of Reflections. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 178–182. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.011>

© Elena V. Romanova, 2023

## Портрет сквозь призму отражений

Опубликованный сборник статей «Татьяне Сергеевне Бершадской посвящается: К 100-летию Учителя»<sup>1</sup> (ил. 1) — первый шаг в создании виртуального мемориала, важного для отечественной музыкально-теоретической науки. Благодаря оперативной работе коллектива единомышленников издана книга, в полной мере воссоздавшая многогранный, подчас парадоксальный и неожиданный, но всегда достоверный портрет Татьяны Сергеевны Бершадской — наследницы научных идей Ю. Н. Тюлина и Х.С.Кушнарёва, незаурядного мыслителя, талантливого музыканта, рожденного педагога, удивительного, светлого человека.

Основной корпус книги, композиция и драматургия которого выстроены очень точно, образован тремя разделами. В двух первых помещены исследования, посвященные интересовавшей Татьяну Сергеевну научной проблематике. Они направлены от общеметодологических к контекстуально-историческим (подобно тому, как организованы и ее «Лекции по гармонии»), и благодаря тонкому штриху возникает квази-портретное сходство сборника с его прообразом: мировоззренческая позиция Т. С. Бершадской отчетливо ощущается как главный импульс и источник вдохновения авторов и составителей.

В исследованиях первого раздела «Категории гармонии в научной и учебной практике» отражена магистральная линия многолетних размышлений Бершадской о категориях музыкальной ткани, склада и фактуры, гармонии и лада, музыкальной речи и музыкальной интонации. Тематика представленных здесь работ еще раз подтверждает перспективность и практическую востребованность результатов глубокой теоретической разработки этих категорий — как в исследовательском, так и в педагогическом обиходе. Исторически-стилевой широтой и разнообразием научных аспектов отличается второй раздел сборника, «Музыкальный универсум: от средневековья до XX века», в который вошли исследования в области истории и теории русской и зарубежной музыки — ряд объектов рассмотрения простирается в них от средневекового знаменного

---

<sup>1</sup> Татьяна Сергеевне Бершадской посвящается: К 100-летию Учителя: сборник статей / ред.-сост. Е. В. Титова, А. В. Денисов, Т. И. Твердовская. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Скифия-принт, 2023. 348 с. ISBN 978-5-98620-644-8



Ил. 1. Обложка издания

Fig. 1. Cover of the publication

роспева до музыки кино. Ведь именно таков резонанс научных интересов, идей, гипотез Т. С. Бершадской как выдающегося мыслителя, расширявшего исследовательские горизонты и безусловно завещавшего эту открытость, постоянное стремление к поиску ученикам и коллегам. Их воспоминания помещены в третьем разделе книги.

Заключительное интервью — «Вместо послесловия» — подобно долгожданной кульминации, когда на авансцене наконец появляется главная (во всех смыслах) героиня. Не секрет, что не только рукописный почерк, но и манера высказывания, построение фразы, комплексно фиксирующие индивидуально-характерную человеческую интонацию, настолько неповторимы, что выступают маркером его идентификации. И звучащий со страниц такой узнаваемый (для всех, лично ее знавших) голос Татьяны Сергеевны относится к ярчайшим «мгновениям книги»: он не только будит воспоминания, но и метафизически продолжает начатый с ней когда-то диалог, открывая его новые, безграничные горизонты и обогащая бесконечную цепь переключек и ассоциаций. Одним из ярких фрагментов интервью, как думается, станут для читателей воспоминания Татьяны Сергеевны о прошедшем на Миллионной улице раннем детстве, о 102-летнем «теткином» Muhlbach'е, купленном Марии Григорьевне Северьяновой, «когда она закончила институт и поступила в Школу Боровки» (с. 267). А затем, словно в сопровождении еще не отзвучавшего эха ее по-юношески азартных интонаций, у читателя возникает возможность

окинуть взором наследие главной героини — книга увенчана не только исчерпывающим перечнем работ Татьяны Сергеевны, но и капитальным сводом научных трудов, объединенных ее именем: диссертаций и дипломных проектов, защищенных под ее руководством.

Завершают книгу три «музыкальных приношения» (они названы посвящениями), а также публикация некоторых материалов фотоархива и альбома Татьяны Сергеевны. Невозможно не проникнуться подлинно творческой атмосферой непринужденного общения, исполненной особого обаяния, тонкого юмора, неиссякающего таланта, бесконечной импровизации и вечно присущего Татьяне Сергеевне богатого, одухотворенного восприятия, осмысления и отражения окружающей жизни...

Думается, что вышедший в свет сборник статей «Татьяне Сергеевне Бершадской посвящается: К 100-летию Учителя», публичное представление которого прошло в рамках прошедшей 15 марта 2023 г. в Санкт-Петербургской консерватории конференции «Гармония и стиль. Научные идеи Т. С. Бершадской в музыкознании», станет как отправной точкой нового этапа в осмыслении богатейшего научного наследия выдающегося ученого, так и прекрасным примером его ЖИВОписного портрета.

Статья поступила в редакцию: 02.09.2023; одобрена после рецензирования: 03.09.2023; принята к публикации: 25.09.2023; опубликована: 10.11.2023.

The article was submitted: 02.09.2023; approved after reviewing: 03.09.2023; accepted for publication: 25.09.2023; published: 10.11.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

## Сведения об авторах

*Игорь Станиславович Воробьёв* — композитор, музыковед. Доктор искусствоведения (2013), доцент (2006), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Председатель Диссертационного совета при Санкт-Петербургской консерватории. Член Союза композиторов России. Член редакционного совета журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания». Стипендиат Министерства культуры РФ (1998–2000). Обладатель гранта Российского гуманитарного научного фонда (2000). Автор монографий «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов» и «Соцреалистический „большой стиль“ в советской музыке (1930–1950-е годы)», книг и статей, посвященных различным аспектам отечественной музыки XX века. Участник международных симпозиумов, конференций и фестивалей в России, Белоруссии, Украине, Литве, Германии, США, Японии, Южной Корее, Грузии, Армении. Выступал с открытыми лекциями и мастер-классами в Московской, Екатеринбургской, Саратовской, Тбилисской, Волгоградской консерваториях, Гродненском университете, Университете имени Лавала (Квебек, Канада), музыкальных колледжах Якутска, Пензы, Гродно, Тэджона (Южная Корея).

*Юлия Витальевна Глазкова* — доцент кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Нижегородскую государственную консерваторию имени М. И. Глинки по классу фортепиано и органа, Санкт-Петербургский государственный университет (кафедра органа, клавесина и карильона), аспирантуру Санкт-Петербургской государственной консерватории имени

## Contributors to this issue

*Igor S. Vorobyov* — composer, musicologist. Doctor of Art Studies (2013), Associate Professor (2006), Professor of the Department of Music Theory at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Department of Musical Art at the Vaganova Academy of Russian Ballet. Chairman of the Dissertation Council of the Saint Petersburg Conservatory. Member of the editorial board of the journal “Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History”. Member of the Union of Composers of Russia. Holder of the fellowship of the Ministry of Culture of the Russian Federation (1998–2000). Winner of a grant from The Russian Foundation for the Humanities (2000). Author of the monographs “Russian Avant-garde and Art of Alexander Mosolov in the 1920s and 1930s” and “‘Big Style’ of Socialist Realism in Soviet Music (1930s and 1950s)”, books and articles on various aspects of Russian music of the 20th century. Participant of international symposiums, conferences and festivals in Russia, Belarus, Ukraine, Lithuania, Germany, USA, Japan, South Korea, Georgia, and Armenia. He gave open lectures and master classes at the Moscow, Yekaterinburg, Saratov, Tbilisi, Volgograd conservatories, Grodno University, the Laval University (Quebec, Canada), and music colleges of Yakutsk, Penza, Grodno, Daejeon (South Korea).

*Yuliya V. Glazkova* — Associate Professor of the Department of Organ and Harpsichord of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Nizhny Novgorod State Conservatory (piano and organ), Saint Petersburg State University (department of organ, harpsichord and carillon), a postgraduate course of the Saint Petersburg Conservatory, and a postgraduate course of the Moscow Conservatory. As a DAAD scholarship holder, Glazkova did an

Н. А. Римского-Корсакова, а также аспирантуру Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Как стипендиат DAAD проходила стажировку в Университете искусств Берлина. Участвовала в многочисленных мастер-классах и органных академиях в Западной Европе. Лауреат международных органических состязаний, среди которых Международный конкурс органистов имени Д. Букстехуде (Любек, Германия, 2009), Международный конкурс органистов ION Musica Sacra (Нюрнберг, Германия, 2009). Обладатель Премии за лучшее исполнение сочинения И. С. Баха Международного конкурса органистов в Канаде (СЮС, 2011). Автор монографии «Органное творчество Мориса Дюруфле в контексте органической культуры его времени» (Казань, 2017), а также многочисленных статей по органному исполнительскому искусству.

*Ольга Владимировна Иванова* — музыковед, этномузыколог. С 2006 — 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» (2003). Работала в Российском фольклорно-этнографическом центре (1999–2006, Санкт-Петербург), в Санкт-Петербургской консерватории (2001–06). Участник экспедиций Санкт-Петербургской консерватории под руководством А. М. Мехнецова (1997–2006) и Московской консерватории совместно с Н. Н. Гиляровой (2007–18). Руководитель фольклорных экспедиций Московской консерватории в Нижегородскую область (2018–22). Сфера научных интересов — этномузыкология, этнография; традиционная культура, инструментальная музыка Нижегородской области; народная хореография; духовный стих.

*Любовь Андреевна Козлова* — аспирантка кафедры музыкального воспитания и об-

internship at the University of Arts in Berlin. She participated in numerous master classes and organ academies in Western Europe. Laureate of international organ competitions, including: Dieterich Buxtehude International Competition of Organists (Lübeck, Germany, 2009), ION Musica Sacra International Organ Competition (Nuremberg, Germany, 2009). She is the winner of the Prize for the best performance of J. S. Bach's works at the International Organ Competition in Canada (Montreal, 2011). Currently she is a jury panel member of international organ competitions. Author of the research "Organ art of Maurice Duruflé in the context of organ culture of his time" (Kazan, 2017), as well as numerous articles on the organ performing art.

*Olga V. Ivanova* — musicologist, ethnomusicologist. From 2006 — researcher at the Kliment Kvitka Folk Music Research Center, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory with a degree in Musicology (2003). Worked at The Russian folklore and ethnographic center (1999–2001, Saint Petersburg), at the Saint Petersburg Conservatory (2001–06). She is a member of numerous folk expeditions of the St. Petersburg Conservatory under the direction of Anatoliy M. Mehnetsov (1997–2006) and the Moscow Conservatory together with Natalya N. Gilyarova (2007–18). Head of folklore expeditions of the Moscow Conservatory to the Nizhny Novgorod region (2018–22). Her scientific interests encompass ethnomusicology, ethnography; traditional culture, instrumental music of the Nizhny Novgorod region; folk choreography; spiritual poetry.

*Lyubov A. Kozlova* — a postgraduate student of the Institute of Music, Theater and Cho-



разования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Окончила Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена по классу фортепиано (2019, класс профессора И. П. Подольской). Лауреат международных конкурсов, преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки ИМТиХ РГПУ имени А. И. Герцена.

*Галина Владимировна Лобкова* — музыковед, кандидат искусствоведения (1997), доцент (2007), заведующая кафедрой этномузыкологии, заместитель начальника по научной работе Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Член Союза композиторов (2010). Принимала участие в разработке и совершенствовании основных профессиональных образовательных программ высшего образования в области этномузыкологии. Является автором более 110 публикаций и редактором 20 изданий, участником и организатором более 60 фольклорных экспедиций. Сфера научных интересов связана с комплексным исследованием традиций народной музыкальной культуры, выявлением архаических пластов допесенного фольклора, типологией обрядовых и необрядовых напевов, изучением инструментальной музыки. Особое внимание уделяет истории этномузыкологии и рукописному наследию собирателей и ученых.

*Елена Викторовна Романова* — доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. Окончила теоретико-композиторский факультет Санкт-Петербургской консерватории (1994) как музыковед под руководством доктора искусствоведения, профессора Р. Г. Лаула. В 1998 защитила диссертацию на соискание степени кандидата искусствоведения

реогрaфии of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. In 2019 she graduated from the Herzen University as a classical pianist (the class of professor Irina Podolskaya). Lyubov Kozlova is a laureate of international competitions, and a teacher of the Department of Musical and Instrumental Training (Institute of Music at the Herzen University).

*Galina V. Lobkova* — Head of the Department of Ethnomusicology, Deputy Director for Scientific Work of the Anatoliy M. Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Center of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, PhD in Arts (1997), Associate Professor (2007). Member of the Union of Composers (2010). She participated in developing and improving programs of professional higher education in the field of Ethnomusicology and is the author of 114 publications, the editor of 20 collections of papers, and a participant and organizer of more than 60 folklore expeditions. The sphere of her scientific interests includes a comprehensive study of traditions of folk music culture, identification of archaic layers of pre-sung folklore, typology of ritual and non-ritual folk melodies, and study of instrumental music. She pays special attention to the history of ethnomusicology and the manuscript legacy of collectors and scientists.

*Elena Viktorovna Romanova* — Associate Professor, Department of Theory of Music, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, PhD. She graduated from the Department of Music Theory and Composition of the Saint Petersburg Conservatory in 1994 as a musicologist (class of Rein G. Laul). In 1998, she defended her thesis "Classic and Romantic Trends in the Art of Robert Schumann of the Late Period (with the example of the symphony genre)." Since 1994 she has

на тему «Классицистские и романтические тенденции в творчестве Роберта Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии)». С 1994 работает на кафедре теории музыки Санкт-Петербургской консерватории, где преподает сольфеджио, гармонию и анализ музыкальных произведений. Автор научных статей и методических пособий.

*Людмила Александровна Скафтымова* — доктор искусствоведения (1999), профессор (2007), профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, заслуженный работник высшей школы РФ (2012), директор Санкт-Петербургского отделения Межрегионального Рахманиновского общества, вице-президент МРО (Москва). Окончила теоретико-композиторский факультет Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1968) и аспирантуру (1971, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Е. М. Орлова). Защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Основные черты стиля С. В. Рахманинова предоктябрьского десятилетия» (1978) и докторскую «Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова и русская кантата начала XX века» (научный консультант — доктор искусствоведения, профессор А. И. Кандинский). С 1969 работает в консерватории, с 1999 — также в РГПУ имени А. И. Герцена. Автор четырех книг и более 110 статей, член жюри Рахманиновских конкурсов в Санкт-Петербурге и юношеских фестивалей-конкурсов в Москве, член редколлегии по изданию Полного собрания сочинений А. П. Скафтымова (2008–11). Член Диссертационных советов при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова,

been working at the Department of Music Theory of the Saint Petersburg State Conservatory, where he teaches solfeggio, harmony and analysis of musical works. Author of scientific articles of methodological manuals.

*Lyudmila A. Skaftymova* — Doctor of Art Studies (1999), Professor (2007), Professor of the Department of the History of Russian Music of the N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Professor of the Department of Musical Education of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation (2012), Director of the St. Petersburg Branch of the Interregional Rachmaninoff Society, Vice-President of the Interregional Rachmaninoff Organization (MRO, Moscow). She graduated from the Department of Theory and Composition of the Leningrad (St. Petersburg) State Conservatory (1968) and a postgraduate course in 1971. (Scientific supervisor – Elena M. Orlova). Defended her PhD thesis «The main features of S. V. Rachmaninov's style of the pre-October decade» (1978) and her doctoral thesis (scientific consultant — Professor Alexey I. Kandinsky) «Vocal and symphonic art of S. V. Rachmaninov and Russian Cantata of the early twentieth century» (1998). Since 1969 she has been working at the Conservatory, since 1999 also at the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. She is author of four books and more than 110 articles, a member of the jury panel of all Rachmaninoff competitions in St. Petersburg and youth festival competitions in Moscow, member of the editorial board for publishing the Complete Works of Alexander P. Skaftymov (2008–11), member of Dissertation Councils at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory, A. I. Herzen State Pedagogical University, being the scientific advisor for ten candidate's and one doctoral dissertation.

РГПУ имени А. И. Герцена, под ее руководством защищены 10 кандидатских и 1 докторская диссертация.

*Марина Вениаминовна Смирнова* — доктор искусствоведения (2006), профессор (2016), профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, заслуженный работник культуры РФ (2015). Окончила фортепианный факультет Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1971), защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (1979) и докторскую на тему «Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века» (научный консультант — доктор искусствоведения, профессор Л. Г. Ковнацкая); автор более ста двадцати научных трудов, в том числе трех фундаментальных монографий и ряда учебных пособий. Постоянный участник международных и всероссийских научно-методических конференций, член жюри исполнительских конкурсов. Читает курс лекций по истории музыкального исполнительства и педагогики, методике обучения игры на фортепиано, истории исполнительского искусства, руководит аспирантами и магистрантами, проводит мастер-классы.

*Елена Викторовна Титова* — кандидат искусствоведения (1985), доцент (1992), заведующая кафедрой теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры. Окончила Ленинградскую консерваторию по специальности «Музыковедение» (1980). Под ее руководством защищены 38 дипломных работ, 3 кандидатских диссертации. Область научных интересов: музыкальное искусство, теория музыки, музыкальный текст, гармония. Изданы монографии «Музыкальная фактура: вопросы теории» (1992), «Звуковысотная система музыки. Словарь

*Marina V. Smirnova* — Doctor of Art Studies (2006), Professor (2016), Professor of the Department of General Course and Methods of Piano Teaching, Honored Worker of Culture of the Russian Federation; graduated from the Piano Faculty of the Leningrad (Saint Petersburg) Rimsky-Korsakov Conservatory (1971), defended her candidate thesis in Arts (1979) and doctoral thesis on “Arthur Schnabel in the context of piano culture of the first half of the twentieth century”; author of more than one hundred and twenty scientific works, including three fundamental monographs and a number of textbooks. Permanent participant of international and All-Russian scientific and methodological conferences, member of the jury of performing competitions. Reads a course of lectures on history of musical performance and pedagogy, methods of teaching piano playing, history of performing arts, is in charge of postgraduate and Master degree students, conducts master classes.

*Elena V. Titova* — PhD (Arts, 1985), Associate Professor (1992), Head and Professor of the Department of Music Theory at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, graduated from the Leningrad Conservatory as a musicologist (1980). She has been the scientific advisor of 38 diploma works, and 3 PhD dissertations. The scope of her scientific interests encompasses musical art, theory of music, musical text, harmony. She has published such monographs as “The musical texture: theoretical issues” (1992), “Music pitch structure. Vocabulary of key concepts” (2013) (in collaboration with Tatyana S. Bershadskaya); sections in the textbook “Music

ключевых понятий» (2013) (в соавторстве с Т. С. Бершадской); разделы в учебнике «Теория музыки» (2018), ряд учебных пособий. Имеет более 90 научных публикаций (в т. ч. в Германии, Нидерландах).

*Даниил Игоревич Топилин* — музыковед, педагог, лектор, кандидат искусствоведения (2019), доцент (2023), доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 2015 окончил теоретико-композиторский факультет Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова (класс доктора искусствоведения, профессора А. Л. Маклыгина), в 2018 аспирантуру Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель — кандидат искусствоведения, профессор Т. Ю. Масловская). Обладатель Первой премии IV Всероссийского конкурса научных работ молодых ученых в области культуры и искусства, организованного Министерством культуры Российской Федерации. Регулярно публикует статьи в рецензируемых научных журналах «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных», «Ученые записки» Мемориального музея А. Н. Скрябина, «Музыковедение», «Музыка и время».

*Татьяна Васильевна Шабалина* — доктор искусствоведения (2000), доцент (2004), профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, член Международного Баховского общества (*Neue Bachgesellschaft*) и общества *Bach Network* (UK). Автор ряда книг о жизни и творчестве И. С. Баха, в том числе монографии «Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества» (1999); составитель «Хронографа жизни и творчества И. С. Баха» (1997; 4-я ред. 2016); редактор научно-комментированных изданий уртекстов баховских произведений: сонат для флейты и чембало BWV 1030–1035, *Klavierübung* (части I, II и IV), кантаты

theory» (2018), and a number of training manuals. She has more than 90 scientific publications (including those in Germany and the Netherlands).

*Daniil I. Topilin* — musicologist, pedagogue, lecturer, PhD (Arts, 2019), Associate Professor (2023), Associate Professor of the Music History Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Associate Professor of the Department of the History of Russian Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Graduated from the Department of Theory and Composition of the Zhiganov Kazan State Conservatory (2015, class of Professor, Alexander L. Maklygin), and a postgraduate course at the Gnesins Russian Academy of Music (2018, scientific advisor — Professor Tatiana Yu. Maslovskaya). First Prize at the IV All-Russian competition of scientific works of young scientists in the field of culture and art, organized by the Ministry of Culture of the Russian Federation. Regularly publishes articles in peer-reviewed scientific journals “Scientific Notes of the Gnesin’s Russian Academy of Music”, “Scientific Notes” of Scriabin’s Memorial Museum, “Musicology”, and “Music and Time”.

*Tatiana V. Shabalina* — Doctor of Art Studies (2000), Associate Professor (2004), Professor of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the *Neue Bachgesellschaft* and *Bach Network* (UK). She is the author of a series of books on *J. S. Bach’s life and works, including a monograph J. S. Bach’s manuscripts: The Keys to Mystery of his Work* (1999), and a *Chronograph of J. S. Bach’s Life and Works* (1997; 4th ed.: 2016). She is also the editor of critical Urtext editions of Bach’s works including Flute Sonatas BWV 1030–1035, *Klavierübung* (parts I, II, and IV), and Cantata BWV 199. Recently Tatiana Shabalina has made a number of discoveries related to Bach sources in Russian libraries and ar-

BWV 199 и др. В последние годы ею сделан ряд открытий, связанных с российскими источниками; в их числе — первая публикация автографа И. С. Баха из Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН), находки оригинальных печатных текстов к кантатам и пассионам немецких композиторов XVII–XVIII вв. (РНБ, свыше 1000 единиц хранения). С 2004 — автор статей в ведущих баховедческих журналах Германии, Великобритании и США: ежегодниках Баховского общества “Bach-Jahrbuch” (2004, 2007–10, 2012, 2017, 2020), журналах “Understanding Bach” (2009, 2014, 2016) и “BACH. Journal of the Riemenschneider Bach Institute” (2021); участник международных фестивалей, конференций и симпозиумов в Лейпциге, Любеке, Зальцбурге, Цербсте, Оксфорде, Лондоне, Кембридже, Белфасте, Риме, Кремоне, Варшаве, Вроцлаве, Москве, Санкт-Петербурге и др. В 2021 в Германии опубликована ее 2-томная монография “‘Texte zur Music’ in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts” (Beeskow: Ortus Musikverlag).

Ямамото Акихиса — магистр музыки, докторант Токийского университета искусств; аспирант Государственного института искусствознания (научный руководитель — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки М. Г. Раку). Основные сферы исследовательской деятельности: русская музыка в конце XIX–XX в., музыкальные организации послереволюционного времени. Последние работы связаны с Пролеткультом: статьи «„Агитационная-просветительная музыка“ 1920-х годов в России и частушка» (2019, на японском) «Музыка для пролетариата. Музыкальный опыт Пролеткульта в послереволюционное время» (2020, на японском), перевод на японский язык статьи «Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении» Г. Любимова (2021), «Музыкальное просвещение Пролеткульта: идеологическая программа и повседневная практика» (2022).

Among them are the first publication of J. S. Bach's autograph kept at the Pushkin House (Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences) and findings of numerous original printed texts for cantatas and passions by German composers of the 17th and 18th centuries (the National Library of Russia, above 1000 unites). In 2004 she started contributing articles to major Bach research journals of Germany, the UK and USA: *Bach-Jahrbuch* (2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2017, 2020), *Understanding Bach* (2009, 2014, 2016), and *BACH. Journal of the Riemenschneider Bach Institute* (2021). She has participated in international festivals, conferences and symposia in Leipzig, Lübeck, Salzburg, Zerst, Oxford, London, Cambridge, Belfast, Rome, Cremona, Warsaw, Wroclaw, Moscow, St. Petersburg and so on. In 2021 her monograph in two volumes “*Texte zur Music*” in *Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts* (Beeskow: Ortus Musikverlag) was published in Germany.

Yamamoto Akihisa — Master of Music, PhD student of the Tokyo University of Arts and State Institute of Art Studies (supervisor Professor, Doctor of Art Studies Marina G. Raku). His main areas of research are Russian music in the late nineteenth and twentieth centuries, and music organizations of the post-revolutionary period. His most recent studies are related to musical practices of the Proletkult: articles “Propaganda and educational Music of the 1920s in Russia and Chastushka” (2019, in Japanese) “Music for the Proletariat. Musical Experience of the Proletkult in the Post-Revolutionary Time” (2020, in Japanese), translation of the article “Folk Music Orchestras and Their Importance in Music Education” by G. Lyubimov into Japanese (2021), “Music Education by the Proletkult. Ideological programs and daily practices” (2022).

## Указатель публикаций

в журнале «Opera musicologica» за 2023 год. Том 15 (№№ 1–4)  
[https://www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](https://www.conservatory.ru/opera_musicologica)<sup>1</sup>

### Редакторская заметка

*Кручинина, Альбина Никандровна; Егорова, Марина Сергеевна* (Санкт-Петербург). О задачах и методах музыкальной иеротопии // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 8–12.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.001>

### Статьи

*Белюняйτε, Лидия Сигитасовна* (Санкт-Петербург). Двенадцать прелюдий для фортепиано Галины Уствольской: цикл или контрастно-составная композиция? // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 90–107.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.005>

*Битерякова, Елена Викторовна* (Москва). Архангельские материалы в фондах Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки (общая характеристика) // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 126–150.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.007>

*Векслер, Юлия Сергеевна* (Нижний Новгород). Дадаистские балеты Эрвина Шкульхофа: от мистерии к гротеску // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 8–27.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.001>

*Гагарина, Оксана Александровна* (Екатеринбург). «Весна в Аппалачах» М. Грэм — А. Копленда: американская пастораль // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 94–107.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.006>

*Гаевская, Анна Николаевна* (Санкт-Петербург). Действо о Страшном суде в сакральном пространстве Успенского собора Московского Кремля // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 2. С. 40–71.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.003>

*Глазкова, Юлия Витальевна* (Санкт-Петербург). Рождение немецкого романтического органа // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 4. С. 102–116.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.006>

*Горячих, Владимир Владимирович* (Санкт-Петербург). Время в «Хованщине» М. П. Мусоргского // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 8–19.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.001>

---

<sup>1</sup> Обзор подготовила Людмила Махова.

- Гусейнова, Зивар Махмудовна* (Санкт-Петербург). «Я прямо писал оркестровую партитуру» (о создании Н. А. Римским-Корсаковым оперы «Майская ночь») // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 158–177.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.010>
- Дегтярева, Наталья Ивановна* (Санкт-Петербург). Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 140–157.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.009>
- Демченко, Александр Иванович* (Саратов). А. И. «Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 74–93.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.005>
- Денисов, Андрей Владимирович* (Санкт-Петербург). «Это тоже мне знакомо...»: явные и скрытые смыслы застольной музыки в финале второго акта «Дон Жуана» В. А. Моцарта // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 1. С. 20–31.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.002>
- Денисов, Андрей Владимирович* (Санкт-Петербург). А. В. Хорал “Ein feste Burg ist unser Gott” в «Гугенотах» Дж. Мейербера — парадоксы знаменитой темы // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 108–121.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.007>
- Егорова, Марина Сергеевна* (Санкт-Петербург). «Нетление вечной жизни» в пространстве гробницы святого (песнопения свт. Петру Московскому и алтарные росписи московского Успенского собора) // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 18–39.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.002>
- Егорова, Марина Сергеевна; Давиденкова-Хмара, Екатерина Шандоровна* (Санкт-Петербург). Аутентичная храмовая акустика sub specie hierotopiae (по материалам акустического исследования Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря) // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 96–123.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.005>
- Жуковская, Ирина Ивановна* (Минск, Республика Беларусь). Реминисценция образа-парадигмы Священства Богородицы в гимнографии великой вечерни Рождества Богородицы // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 124–143.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.006>
- Захарьина, Нина Борисовна* (Санкт-Петербург). Средневековая традиция в Новое время: творчество в области монодических роспевов // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 232–249.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.013>
- Иванова, Ольга Владимировна* (Москва). Исполнительские особенности наигрыша «Сормача» на гармониках в фольклорной традиции Нижегородской области // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 82–101.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.005>

- Карпун, Надежда Аркадьевна* (Санкт-Петербург). Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 42–57.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>
- Ким, Анастасия Валерьевна* (Москва). Из истории оперы «Плотина» А. В. Мосолова // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 178–205.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.011>
- Козлова, Любовь Андреевна* (Санкт-Петербург). Итальянская Одесса: вторая родина мантуанского тенора Амброджио Данини // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 30–41.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.002>
- Козырева, Антонина Андреевна* (Санкт-Петербург). Священная топография в песнопениях на обретение мощей преподобного Евфимия Суздальского // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 176–195.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.008>
- Кудрявцева, Серафима Григорьевна* (д. Касимово Ленинградской области). Сотериологический аспект образа-парадигмы рая в кондаке Недели сыропустной и росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 72–95.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.004>
- Локотьянова, Диана Евгеньевна* (Москва). Хоровая деятельность Антона Брукнера. Светские вокальные произведения // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 206–231.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.012>
- Лыков, Дмитрий Анатольевич* (Москва). Проблема интерпретации литературного сюжета на балетной сцене (на примере балета Джона Ноймайера «Дама с камелиями») // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 58–73.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.004>
- Лю Сяохэ* (Казань). Особенности вокального стиля опер Джоаккино Россини: традиции и новаторство // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 122–139.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.008>
- Макарова, Ольга Николаевна* (Санкт-Петербург). Балет «Двенадцать». Рождение несостоявшегося шедевра // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 28–41.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.002>
- Мицкевич, Марина Станиславовна; Швец, Татьяна Викторовна* (Санкт-Петербург). Четверогласник «Вострубим трубою песней» Василию Блаженному в сакральном пространстве Московских соборов конца XVI — начала XVII века // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 144–175.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.007>



- Попова, Ирина Степановна* (Санкт-Петербург). Частушки по-жгонски, или Тайный язык в фольклоре костромских шерстобитов // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 1. С. 108–125.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.006>
- Романычева, Анастасия Николаевна* (Санкт-Петербург). Первый композиторский конкурс Уолтера Коббетта: фантазии Уильяма Хёрлстоуна, Фрэнка Бриджа и Гайдна Вуда // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 1. С. 66–89.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.004>
- Топилин, Даниил Игоревич* (Москва). «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: концепция симфонии-поэмы // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 42–61.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.003>
- Чудинова, Ирина Анатольевна* (Санкт-Петербург). И. А. Аудиальный жест в литургическом пространстве храма // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 2. С. 196–219.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.009>
- Чупова, Анна Гурьевна* (Петрозаводск). Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 1. С. 32–65.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.003>
- Шабалина, Татьяна Васильевна* (Санкт-Петербург). Еще одна находка в Петербурге: к первому исполнению кантаты И. С. Баха “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1 // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 8–29.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.001>
- Ямамото Акихиса* (Москва). Александр Дмитриевич Кастальский в Пролеткульте: к вопросу о музыкальных аспектах построения пролетарской культуры // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 62–81.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.004>

## Документы

- Лобкова, Галина Владимировна* (Санкт-Петербург). Русские эпические напевы в рукописи 1871 года из собрания Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 118–142.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.007>

## Юбилей

- Воробьев, Игорь Станиславович* (Санкт-Петербург). Игорь Ефимович Роголёв: у начала судьбы (к 75-летию композитора) // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 154–167.  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.009>

*Скафтымова, Людмила Александровна; Смирнова, Марина Вениаминовна* (Санкт-Петербург). Софья Михайловна Хентова и ее роль в музыкальной культуре эпохи (к 100-летию со дня рождения) // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 144–153.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.008>

## Рецензии

*Лобкова, Галина Владимировна* (Санкт-Петербург). Издания экспедиционных материалов из Стародубского района Брянской области в записях 1950-х годов (из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского) // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 1. С. 152–162.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.007>

*Романова, Елена Викторовна* (Санкт-Петербург). Портрет сквозь призму отражений // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 178–182.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.011>

*Титова, Елена Викторовна* (Санкт-Петербург). Ученый, связавший «Серебряный век и советскую науку» // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 4. С. 170–177.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.010>

## Article Index

(2023. Vol. 15, no. 1–4)

[https://www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](https://www.conservatory.ru/opera_musicologica)<sup>2</sup>

## Editorial

*Kruchinina, Albina N. & Egorova, Marina S.* (St. Petersburg). On Tasks and Methods of Musical Hierotopy. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. С. 13–16.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.001>

## Articles

*Belyunayte, Lidiya S.* (St. Petersburg). Galina Ustvolskaya's Twelve Preludes for Piano: Cycle or Contrasting Composition? *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 90–107. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.005>

---

<sup>2</sup> Review prepared by Lyudmila P. Makhova.

- Biteriakova, Elena V.* (Moscow). Arkhangelsk Materials in the Funds of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center (General Characteristics). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 126–150. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.007>
- Chudinova, Irina A.* (St. Petersburg). Auditory Gesture in the Liturgical Space of the Temple. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 196–219. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.009>
- Chupova, Anna G.* (Petrozavodsk). Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”: “Cailles en Sarco-phage” by Salvatore Sciarrino. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 32–65. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.003>
- Degtyareva, Natalia I.* (St. Petersburg). Author’s Remarks in the Musical Text as Demonstration of Director’s Will of the Composer. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 140–157. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.009>
- Demchenko, Alexander I.* (Saratov). “Petrushka” by Igor Stravinsky: Perspectives of Understanding. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 74–93. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.005>
- Denisov, Andrei V.* (St. Petersburg). “This is Also Familiar to Me..”: Explicit and Hidden Meanings of Table Music in the Second Act Finale of “Don Giovanni” by W. A. Mozart. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 20–31. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.002>
- Denisov, Andrei V.* (St. Petersburg). Chant “Ein feste Burg ist unser Gott” in “The Huguenots” by Giacomo Meyerbeer — paradoxes of a famous theme. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 108–121. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.007>
- Egorova, Marina S. & Davidenkova-Khmara, Ekaterina Sh.* (St. Petersburg). Authentic Temple sub specie Hierotopiae Acoustics (Based on the Materials of the Acoustic Study of the Transfiguration Cathedral of the Solovetsky Monastery). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 96–123. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.005>
- Egorova, Marina S.* (St. Petersburg). “The Incorruptibility of Eternal Life” in the Space of the Saint’s Tomb (Chants to St. Peter of Moscow and Altar Paintings of the Moscow Assumption Cathedral). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 18–39. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.002>
- Gaevskaya, Anna N.* (St. Petersburg). Act on the Last Judgment in the Sacred Space of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 40–71. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.003>

- Gagarina, Oksana A.* (Yekaterinburg). “Appalachian Spring” by Martha Graham — Aaron Copland: An American Pastoral. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 94–107. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.006>
- Glazkova, Yuliya V.* (St. Petersburg). Birth of the German Romantic Organ. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 102–116. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.006>
- Goryachikh, Vladimir V.* (St. Petersburg). Time in “Khovanshchina” by M. Mussorgsky. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 8–19. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.001>
- Guseinova, Zivar M.* (St. Petersburg). “I Wrote Directly the Orchestral Score” (On Creation of Opera “The May Night” by N. A. Rimsky-Korsakov). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 158–177. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.010>
- Ivanova, Olga V.* (Moscow). Performance Features of the Instrumental Piece “Sormach” on Harmonics in the Folklore Tradition of the Nizhny Novgorod Region. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 82–116. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.005>
- Karpun, Nadezhda A.* (St. Petersburg). The Past and the Present in the Multimedia Ballet-Opera “Apocalyptic” by Milko Kelemen. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 42–57. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>
- Kim, Anastasia V.* (Moscow). “Plotina” (“The Dam”) by Alexander Mosolov. The History of Creation. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 178–205. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.011>
- Kosyreva, Antonina A.* (St. Petersburg). Sacred Topography in Chants to the Uncovering of the Relics of St. Euthymius of Suzdal. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 176–196. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.008>
- Kozlova, Lyubov A.* (St. Petersburg). Italian Odessa: The Second Homeland of Ambrogio Dagnini, Tenor from Mantova. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 30–41. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.002>
- Kudryavtseva, Serafima G.* (Kasimovo village, Leningrad region). Soteriological Aspect of the Image-Paradigm of Paradise in the Kontakion in the Cheesefare Sunday and Wall Paintings of the Transfiguration Cathedral of the Mirozh Monastery. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 72–95. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.004>
- Liu Xiaohe* (Kazan). Specifics of the Vocal Style of Gioachino Rossini’s Operas: Tradition and Innovation. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 122–139. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.008>

- Lokotyanova, Diana E.* (Moscow). Choral Activities of Anton Bruckner. Secular Vocal Works. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 206–231. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.012>
- Lykov, Dmitry A.* (Moscow). Ballet Interpretation of Literary Plot in “The Lady of the Camelias” by John Neumeier. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 58–73. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.004>
- Makarova, Olga N.* (St. Petersburg). Ballet “The Twelve”. The Birth of a Failed Masterpiece. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 28–41. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.002>
- Mitskevich, Marina S. & Shvets, Tatyana V.* (St. Petersburg). Blessed Basils Fourmode-Chant “Vostrubim Truboyu Pesney” in the Sacred Space of Moscow Cathedrals of the Late 16th — Early 17th Centuries. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 144–175. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.007>
- Popova, Irina S.* (St. Petersburg). Couplets à la Zhgon, or The Secret Language in the Folklore of Kostroma Wool Beaters. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 108–125. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.006>
- Romanycheva, Anastasiia N.* (St. Petersburg). The First Walter Cobbett’s Competition: The Phantasies of William Hurlstone, Frank Bridge and Haydn Wood. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 66–89. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.004>
- Shabalina, Tatiana V.* (St. Petersburg). One More Finding in Saint Petersburg: To the First Performance of J. S. Bach’s Cantata “Wünschet Jerusalem Glück” BWV 1139.1. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 8–29. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.001>
- Topilin, Daniil I.* (Moscow). “The Poem of Ecstasy” by Alexander Scriabin: The Concept of a Symphony-Poem. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 42–61. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.003>
- Veksler, Yulia S.* (Nizhny Novgorod). Erwin Schulhoff’s Dadaist Ballets: From Mystery to Grotesque. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 8–27. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.001>
- Yamamoto, Akihisa* (Moscow). Alexander Kastalsky in the Proletkult: On the Musical Aspects of the Construction of the Proletarian Culture. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 62–81. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.004>
- Zakharina, Nina B.* (St. Petersburg). Medieval Tradition in The New Time: Creative Activity in the Field of Monodic Chants. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 232–249. (In Russ.).  
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.013>

*Zhukovskaya, Iryna I.* (Minsk, Republic of Belarus). Reminiscence of the Image-Paradigm of the Priesthood of the Virgin in Hymnography of the Great Vespers of the Nativity of the Mother of God. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 2. P. 124–143. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.2.006>

## Documents

*Lobkova, Galina V.* (St. Petersburg). Russian Epic Tunes in 1871 Manuscript from the Collection of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Conservatory. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 118–142. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.007>

## Anniversaries

*Skaftymova, Lyudmila A. & Smirnova, Marina V.* (St. Petersburg). Sofya Khentova and Her Role in the Musical Culture of the Epoch (To the 100th Anniversary of Her Birth). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 144–153. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.008>

*Vorobyov, Igor S.* (St. Petersburg). Igor Rogalyov: The Beginning (To the 75th Anniversary of the Composer). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 154–167. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.009>

## Reviews

*Lobkova, Galina V.* (St. Petersburg). Musical folklore of the Starodubsky District of the Bryansk Region in the Recordings of the 1950s (from the Collections of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 152–162. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.008>

*Romanova, Elena V.* (St. Petersburg). Portrait through the Prism of Reflections. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 178–182. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.011>

*Titova, Elena V.* (St. Petersburg). The Scientist Who Connected the “Silver Age and Soviet Science”. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 4. P. 170–177. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.4.010>

## Информация для авторов

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

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

К публикации не принимаются статьи, содержание которых посвящено исключительно мемориальным событиям или юбилеям (т. е. лишено четко сформулированной научной проблемы и ее раскрытия), а также материалы обзорно-описательного характера.

Материалы предоставляются редакции журнала в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera\_musicologica@conservatory.ru, opera\_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). 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 Word; 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 — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (*ил. 3*). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение \*.mus, \*.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение \*.tiff или \*.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате \*.tiff (\*.tif) 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 цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Литература) и наукометрический список на английском языке (Works Cited), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitsshe.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские 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: аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК (<https://teacode.com/online/udc/>) и ББК (<https://classinform.ru/bbk.html>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

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

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

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

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





**opera musicologica**  
научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 15. № 4. 2023

Подписано в печать 10.11.2023. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 16,63. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 15760.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»  
197198, Санкт-Петербург,  
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н  
e-mail: skifia-print@mail.ru