

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

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 (доктор иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
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, 2024

Содержание

От редакции 6

Статьи

Анатолий Милка

Цена ошибки 10

Марина Рыцарева

Миф о Бахе в популярной культуре 28

Татьяна Кюрегян

Иоганн Себастьян Бах

в музыкальном самосознании

Роберта Шумана 42

Тамара Твердовская

Баховские хоралы в издании

Шарля Гуно (1870): принципы отбора

и комментарии 64

Андрей Денисов

Иноконфессиональные музыкальные

цитаты в литургических и светских

жанрах второй половины XVI —

первой половины XIX в.

и Credo Мессы h-moll И. С. Баха 82

Кира Южак

О тематической работе в трех фугах

Иоганна Себастьяна Баха 106

Мария Монич

Учебная fuga Сергея Танеева

на баховскую тему 130

Алла Янкус

Школа Н. А. Римского-Корсакова:

курс специальной теории

в учебных работах А. К. Глазунова 160

Марина Гирфанова

Технология построения двухголосных
канонических секвенций в интермедиях

фуг «Хорошо темперированного клавира»

И. С. Баха 190

Лариса Гервер

Баховская fuga cis-moll (ХТК I)

в метротектонических планах

Г. Э. Конюса 208

Документы

Лариса Кириллина

Проблемы исполнения произведений

И. С. Баха в письмах Г. Рамина

к М. Л. Старокадомскому 226

Сведения об авторах 251

Указатель публикаций в журнале

«Opera musicologica» за 2024 год.

Том 16 (№№ 1–4) 259

Информация для авторов 269

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in 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 (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in 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,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University
of Zurich*)
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in 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, 2024

Contents

Editorial 7

Articles

Anatoly Milka

The Cost of Error 10

Marina Ritzareva

The Bach Myth in Popular Culture 28

Tatyana Kyuregyan

Johann Sebastian Bach
as Part of Robert Schumann's
Musical Identity 42

Tamara Tverdovskaya

Charles Gounod's Publication
of Chorales by J. S. Bach (1870):
Selection Principles and Comments 64

Andrei Denisov

Interconfessional Musical Quotations
in Liturgical and Secular Genres
from the Second Half of the 16th Century
to the First Half of the 19th Century
and the Credo from Mass h-moll
by J. S. Bach 82

Kyra Yuzhak

On the Thematic Work in Three Fugues
by Johann Sebastian Bach 106

Maria Monich

Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme
by Bach 130

Alla Yankus

The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov:
Special Theory Course in the Student Works
of Alexander K. Glazunov 160

Marina Girfanova

The Technique of Constructing Two
Voice Canonical Sequences in the Fugue
Episodes of J. S. Bach's "The Well-Tempered
Clavier" 190

Larisa Gerver

The Metrotechtonic Plans of Georgi Conus
for Bach's C Sharp Minor Fugue
from WTC 1 208

Documents

Larissa Kirillina

Problems of Performing Works
by Johann Sebastian Bach in G. Ramin's
Letters to M. L. Starokadomsky 226

Contributors to this issue 251

Article Index (2024. Vol. 16, no. 1–4) 264

Directions to contributors 269

От редакции

Настоящий тематический выпуск журнала *Opera musicologica* стал приношением выдающимся профессорам кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова — Кире Иосифовне Южак и Анатолию Павловичу Милке, юбилеи которых празднуются в 2024 году. Среди совместных проектов двух замечательных исследователей и педагогов почетное место занимают Международные Баховские чтения в Санкт-Петербурге. 21–22 марта этого года состоялись XXI Чтения, в которых приняли участие сами юбиляры, их коллеги — именитые ученые из Санкт-Петербурга, Москвы, Казани и зарубежья, а также ученики К. И. Южак и А. П. Милки. Авторами представленных на Баховских чтениях докладов были подготовлены статьи, вошедшие в данный выпуск.

Содержание в полной мере отразило плодотворный диалог, воплотившийся в устных выступлениях; сопровождавшие их дискуссии носили творческий характер, позволяя увидеть обсуждавшиеся научные проблемы в новом свете. Как важнейшие направления здесь следует отметить вопросы текстологии, биографии И. С. Баха и ее мифологизации / демифологизации, а также рецепции наследия композитора в последующие эпохи (в научной, исполнительской, педагогической практике).

Надеемся, что юбилейный тематический выпуск внесет существенный вклад как в теорию и историю полифонической науки, так и в современное баховедение.

А. В. Денисов, Т. И. Твердовская

Editorial

This thematic issue of *Opera musicologica* is dedicated to Kyra Iosifovna Yuzhak and Anatoly Pavlovich Milka, distinguished professors of the Department of Music Theory at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, whose anniversaries will be celebrated in 2024. Among the joint projects of these two remarkable researchers and teachers, the International Bach Readings in Saint Petersburg occupy an honourable place. This year, the XXI Readings were held on 21–22 March with the participation of the jubilarians themselves, their colleagues — eminent scholars from Saint Petersburg, Moscow, Kazan and abroad, as well as disciples of Kyra I. Yuzhak and Anatoly P. Milka. The authors of the papers presented at the Bach Readings prepared the articles included in this issue.

The content of the articles fully reflects the fruitful dialogue embodied in the oral presentations; the accompanying discussions were creative and allowed us to see the scientific subjects discussed in a new light. The most important of these were the problems of textual criticism, the biography of Johann Sebastian Bach and its mythologisation / demythologisation, and the reception of the composer's legacy in subsequent epochs (in research, performance and pedagogical practice).

We hope that this jubilee issue will make a significant contribution to the theory and history of polyphony and to contemporary Bach studies.

Andrei Denisov, Tamara Tverdovskaya

Статъи

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.001

Цена ошибки

Анатолий Павлович Милка

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

milka1939@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5351-0117>

Аннотация. При восстановлении событий прошлого ученым приходится иногда опираться на исторические документы, в которых по тем или иным причинам факты изложены неверно. В ходе изучения произошедшего исследователями многих поколений событие обрастает новыми «сведениями» и в результате этой «эволюции» оказывается представлено иначе, чем оно было на самом деле. После научно-фантастического рассказа Рэя Брэдбери подобные случаи стали характеризовать устойчивым выражением *эффект бабочки*. В предлагаемой статье проблема рассмотрена на материале широко известного сюжета о паломничестве И. С. Баха из Арнштадта в Любек, а также о цели и результатах этого похода. Опираясь на два документа, в которых события отражены не в соответствии с реальностью, — Протокол консисторского заседания (две реплики И. С. Баха и суперинтендента И. Г. Олеариуса), а также восемь строк из Некролога памяти Баха, — исследователи приходят к неверным выводам. Ошибочной в конечном счете оказывается интерпретация цели визита И. С. Баха в Любек, плана визита, сформированного самим композитором, последовательности событий, их хронологии, результатов путешествия, а также характеристики личности героя истории, о которой идет речь. Столь велика оказывается цена ошибки — случайной или намеренной — в исходных документах.

Ключевые слова: *Иоганн Себастьян Бах, Карл Филипп Эмануэль Бах, Любек, Арнштадт, Дитрих Букстехуде*

Для цитирования: *Милка А. П. Цена ошибки // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 10–27.*

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.001>

© Милка А. П., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.001

The Cost of Error

Anatoly P. Milka

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
milka1939@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5351-0117>

Abstract. When reconstructing past events, scientists sometimes have to rely on historical documents which, for one reason or another, get the facts wrong. As events are studied by generations of researchers, new “information” is added and, as a result of this “evolution”, the event is portrayed in a different way to what it really was. After Ray Bradbury’s science fiction story, these kinds of cases began to characterize as *the butterfly effect*. In the proposed article, the problem is examined using the material of the well-known story of Johann Sebastian Bach’s pilgrimage from Arnstadt to Lübeck, as well as the purpose and results of this journey. On the basis of two documents in which the events do not correspond to reality — the minutes of the consistory meeting (two copies by Johann Sebastian Bach and the superintendent J. G. Olearius) and eight lines from Bach’s Obituary — the researchers come to erroneous conclusions. The interpretation of the purpose of Johann Sebastian Bach’s visit to Lübeck, the plan of the visit drawn up by the composer himself, the sequence of events, their chronology, the results of the journey and the characterisation of the story’s main character in question are ultimately wrong. Such is the cost of error — accidental or deliberate — in the source documents.

Keywords: *Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Lübeck, Arnstadt, Dietrich Buxtehude*

For citation: Milka, Anatoly P. The Cost of Error. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 10–27. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.001>

© Anatoly P. Milka, 2024

Цена ошибки

Наверняка многие сталкивались с выражением *эффект бабочки*, со временем ставшим едва ли не научным термином. Оно, как известно, порождено научно-фантастическим рассказом Рэя Брэдбери «И грянул гром»¹. Напомню лишь сюжет:

Охотник Экельс за огромные деньги отправляется на сафари в мезозойскую эру с целью пострелять динозавров. Однако по возвращении обратно в свое время и на прежнее место, он оказывается в своей стране, населенной другими людьми, где другие государственные границы, другое правительство, другие законы, другая культура, другая орфография, одежда, нравы, обычаи и т. д.

Все случилось из-за того, что, возвращаясь из мезозойской эры в свое время, он случайно раздавил бабочку. В результате последующее развитие на планете пошло по совершенно иному пути.

Читатель вправе полюбопытствовать: при чем здесь Иоганн Себастьян Бах? Действительно, И. С. Бах здесь ни при чем. Но зато «при чем» оказывается баховедение, то есть наука о Бахе и его музыке.

Исследователь, отправляясь в прошлое — в эпоху Баха, — воссоздаст в своей работе его мир, события его жизни, черты и особенности его личности. И тут любая ошибка, даже мелочь, как правило, в конечном счете (в результате эволюции, наслоения показаний многолетних и многочисленных исследований) влечет за собой выводы, далекие от истинного положения вещей.

Проблема в том, что в условиях дефицита документальных источников, когда число их минимально (порой один-два), исследователь относится к содержащимся в них фактам как к базовым и безусловным. Опираясь на подобные документы, а также привлекая другие, создающие контекст, аналитик ищет новые факты и события, а также доказательства, чтобы убедиться в их реальности, — и закономерно, что он непременно

¹ Bradbury R. A Sound of Thunder // Collier's. 28.06.1952. Pp. 6–15.

их находит. В этом длительном процессе, как правило, участвуют многочисленные исследователи. В результате «сложения сил» их совместной деятельности возникает научная концепция или, как минимум, версия (которая, эволюционируя, зачастую становится научной концепцией).

Любекская история

Рассмотрим данную проблему на примере деятельности И. С. Баха — к сожалению, лишь на одном из множества подобных случаев в баховедении, зато хорошо известном и описанном во множестве работ. Читателю будет легко ориентироваться в предлагаемых ситуациях: речь пойдет о так называемом «паломничестве Баха в Любек».

Как это выглядит сегодня

При всем обилии публикаций, рассматривающих данный сюжет, он практически всюду передается аналогично, поэтому его состояние на сегодня можно представить почти схематически — следующим образом:

1. *Причина*, побудившая Баха совершить этот шаг, обычно характеризуется как стремление повысить свой профессиональный уровень.

Именно на это указывает, например, Клаус Айдам: “für eine Studienreise” [Eidam 1999, 61]. Керала Снайдер, ссылаясь на Некролог, также считает, что путешествие в Любек было вызвано намерениями образовательного характера: “the purpose of *Bach’s trip to Lübeck was educational*” [Snyder 1989, 46]².

2. *Цель* путешествия: *послушать музыку*. На это прямо указывает Филипп Эмануэль Бах — см. Некролог в издании: [Agricola, Bach, Mizler 1754, 162]. Позже в разнообразных работах стал появляться мотив поиска Бахом нового места службы, о чем у Эмануэля не было ни слова, поэтому такое намерение рассматривалось в качестве возможной и всего лишь побочной, второстепенной цели.
3. *Планируемое отсутствие* в Арнштадте — 1 месяц (4 недели). Именно так — в Некрологе, на который равняются практически все авторы.
4. *Реальное отсутствие* в Арнштадте (разное): чаще всего — от середины октября / конца ноября 1705 г. до 7 февраля 1706 г., то есть около четырех месяцев. Кристоф Вольф указывает на время начала путешествия

² Здесь и далее переводы выполнены автором статьи; ему же принадлежит курсив в цитатах.

следующим необычным образом: “Bach’s Lübeck visit lasted about sixteen weeks, from *mid-October*” («Любекский визит продолжался около шестнадцати недель, начиная с середины *октября...*») [Wolff 2000, 98].

В другом месте — так: “He apparently received permission to be absent for only four weeks, from *mid- or late November...*” («Он, вероятно, получил разрешение отсутствовать лишь четыре недели — с середины или конца *ноября...*») [Wolff 2000, 96].

5. *Планируемое возвращение* в Арнштадт: (ноябрь–декабрь 1795) через 4 недели. Но планируется ли возвращение Баха в Арнштадт после отпуска, специально не оговаривалось, ибо оно подразумевалось по умолчанию, как само собой разумеющееся.
6. *Реальное возвращение* из Любека в Арнштадт: через 4 месяца.
7. *Реальное пребывание в Любеке*: 3 месяца.
8. *Результат* путешествия — успешный. В Некрологе: «не без пользы для себя» (“Er hielt sich daselbst *nicht ohne Nutzen*”) [Agricola, Bach, Mizler 1754, 162]. К. Снайдер характеризует его даже как «многопланово успешный: немедленный результат» (“*immediate result of Bach’s trip*”), а также «более отдаленный» (“*more lasting effect of this celebrated journey*”) [Snyder 1989, 48].
9. И. С. Бах представлен как человек целеустремленный и весьма романтический, способный на решительные и даже опасные для жизни действия ради своего искусства.

В целом схема (пп. 1–9) не противоречит тому, как данный сюжет представлен в исходных документах — Некрологе и двух репликах консисторского протокола (И. С. Бах и суперинтендент И. Г. Олеариус). Иначе и быть не могло. Сравним описанную схему с исходными документами, изложив последние.

Основные документы

В связи с данной историей существуют всего лишь два базовых документа — 8 строк из Некролога и пара реплик из Протокола заседания в арнштадтской консистории.

Вот их тексты:

НЕКРОЛОГ:

Здесь, в Арнштадте, исключительно сильное стремление послушать как можно больше хороших органистов побудило его однажды пешком отправиться в Любек, с тем, чтобы услышать

тамошнего знаменитого органиста церкви св. Марии Дитриха Букстехуде. Он провел там — не без пользы для себя — почти четверть года, после чего возвратился в Арнштадт. (Hier in Arnstadt bewog ihn einmahls ein *besonder starker Trieb*, den er hatte, so *viel von guten Organisten, als ihm möglich war*, zu hören, daß er, eine Reise nach Lübeck antrat, um den dasigen *berühmten* Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu *behorchen*. Er hielt sich daselbst *nicht ohne Nutzen*, fast ein vierteljahr auf, und kehrte alsdenn wieder nach Arnstadt zurück) [Agricola, Bach, Mizler 1754, 162].

ПРОТОКОЛ:

На вопрос начальства о цели путешествия Бах отвечает:

Ille [Бах. — А. М.] “...vmb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen...” («...чтобы прояснить то да се в своем искусстве...») [Neumann u. Schulze 1969, 19 (Dok. 16)].

Dn Superintd. [И. Г. Олеариус]: “Er habe nur auf 4. Wochen solche gebeten, sey aber wohl 4. mahl so lange außenbleiben” («Он просил таковое только на 4 недели, отсутствовал же чуть ли не в 4 раза дольше») [Шульце 1980, 55].

Сопоставим взгляды исследователей на любекскую историю и ее объяснение в источниках (Таблица 1):

Таблица 1. Трактовка любекской истории в публикациях и Некрологе

Table 1. Treatment of the Bach's visit to Lübeck in publications and in the Obituary

Детали	Публикации	Некролог + Протокол
Причина	Образовательная	Образовательная
Цель	Послушать музыку	Послушать музыку
Планируемое отсутствие	4 недели	4 недели
Реальное отсутствие	4 месяца	4 месяца
Основной маршрут	Арнштадт — Любек — Арнштадт	Арнштадт — Любек — Арнштадт
Результат	Успешный	Успешный

Как видим, между всем корпусом исследований и основными документами противоречий по главным вопросам нет.

Сомнения

Однако есть основания полагать, что в обоих основных документах, на которые равняются авторы, события любекской истории отражены неверно. Авторы же, изучавшие сюжет, продолжали искать новые факты, соответствующие неверной информации главных документов. В таком случае необходимо выяснить: почему возникает то недоверие, которое заставляет нас сомневаться в подлинности передачи информации в Протоколе и Некрологе?

Что касается Протокола, то объяснение Баха совету консистории касательно истинной цели визита в Любек изначально не могло быть правдивым. Если бы Бах рассказал о своем намерении сменить место работы с Арнштадта на Любек, о желании занять место Букстехуде, жениться на его дочери и о других подробностях, составляющих основную цель его паломничества, то это неминуемо привело бы к весьма негативным последствиям. Стоит ли объяснять, что эти факты были бы весьма оскорбительными для арнштадтской консистории?

Относительно некролога

Арнштадтские истории (в том числе и любекская) не делали особой чести Баху и послужили падению его репутации в Арнштадте³. Поэтому Эмануэль настоятельно просил Форкеля никак не освещать эти факты в его монографии. Защищая доброе имя отца, Эмануэль, упоминая в Некрологе о цели визита в Любек, переключил внимание с проблемы преемственности на «исключительно сильное стремление послушать как можно больше хороших органистов» [Agricola, Bach, Mizler 1754, 162]. Это способствовало более положительному восприятию событий: речь все-таки идет о жанре некролога.

Но если даже основные документы отражают картину путешествия неверно, то существует ли вообще возможность увидеть ее подлинной? Думается, это реально, хотя в таком случае придется опираться лишь на косвенные факты и на противоречия между ними и основными документами. Кроме того: ныне особенности личности Баха изучены разносторонне и во многих подробностях. Сейчас ученые имеют о нем значительно больше информации, чем, скажем, во времена В. Одоевского или А. Швейцера. Сегодня мы намного лучше представляем себе, какие действия характерны для Баха, а какие — нет. Назовем эти противоречия между косвенными фактами и основными документами *странными вещами*.

³ Подробнее об этом уже приходилось писать. См.: [Milka 2022, 33–36].

Странные вещи

1. Ощущение странности вызывает несопоставимость цели путешествия, которая фигурирует в Некрологе и в существующих публикациях (послушать музыку), со всей суммой затраченных Бахом усилий — физических, финансовых, моральных и прочих. Пеший переход с риском для жизни в северную осень-зиму на дистанцию порядка 900 км (в оба конца) — это, не углубляясь в подробности, слишком серьезно.
2. Если для визита в Любек Бах запросил 4 недели, а пробыл в одном только Любеке «почти четверть года» (*fast ein vierteljahr*, как значится в Некрологе), то это также представляется странным. То, что здесь не всё в порядке, некоторые ученые уже отметили. Так, Кр. Вольф обратил на него внимание в 2000 г.:

Это бесхитрое сообщение в Некрологе даже отдаленно не намекает на те сложности, которые Бах создал для себя своим недозволенным превышением пребывания в отпуске. (This rather plain report from the Obituary does not remotely hint at the trouble Bach created for himself by his unauthorized extended stay) [Wolff 2000, 96].

Конрад Кюстер еще раньше заметил, что график путешествия, на который якобы рассчитывал Бах, изначально не соответствовал его задаче:

Четырехнедельный срок был запланирован совершенно нереально, ведь если бы Бах захотел заранее пройти путь от Арнштадта до Любека и обратно пешком, то он смог бы пробыть в Любеке совсем недолго и ему пришлось бы большую часть времени потратить на дорогу (Der Vier-Wochen-Zeitraum war völlig unrealistisch geplant, denn wenn Bach die Strecke von Arnstadt nach Lübeck und zurück vornherein zu Fuß meistern wollte, hätte er allenfalls wenige Tage in Lübeck bleiben können und die meiste Zeit für die Wanderung benötigt) [Küster 1996, 118].

К. Снайдер, повторившая этот путь, полагает, что пеший путь в одну сторону должен был занять у Баха порядка двух недель:

Мы были уверены, что сможем приучить себя ходить пешком по 20 миль в день, и не сомневались, что Бах, не избалованный

зависимостью от автомобиля, мог бы пройти пешком от Арнштадта до Любека за две недели (We felt certain that we could accustom ourselves to walking 20 miles a day, and felt no doubt that Bach, unspoilt by reliance of the car, could have travelled by foot from Arnstadt to Lübeck in two week) [Snyder 1989, 46].

Таким образом, абсолютная нереальность и бессмысленность задуманного и запрашиваемого четырехнедельного срока для осуществления баховского плана — налицо.

Почему Бах так поступил? Ясно, что, запрашивая четыре недели на отпуск, Бах, судя по всему — и по понятным причинам, — не афишировал своих целей. Но он, конечно, представлял себе, хотя бы в самых общих чертах, что в связи с Любеком у него 4 недели — это только на дорогу туда. Тем самым он *изначально* предполагал, что нарушит трудовую дисциплину — со всеми вытекающими отсюда последствиями. Эти и дальнейшие его действия вовсе не походят на действия человека, который намерен вернуться на прежнее место работы.

3. Странно выглядит и другой факт. Если целью Баха, как полагает большинство ученых⁴, было посетить концерты *Abendmusiken*, а также исполнение «экстраординарных» композиций — *Castrum doloris* и *Templum honoris*, — то еще до истечения 1705 г. эта задача уже была целиком решена, ибо все названные произведения к этому времени были исполнены. Таким образом, если задача состояла в знакомстве с этими сочинениями, то Бах мог благополучно вернуться в Арнштадт еще к самому началу 1706 г., нарушив отпущенный ему срок не столь возмутительно. Однако судя по тому, что если, как утверждает К. Снайдер, он стартовал в Арнштадт только в 20-х числах января, то он пробыл в Любеке уже после выполнения поставленной задачи *слушания музыки* еще целый месяц, значительно усугубляя «степень нарушения трудового законодательства». Странное поведение человека после выполнения им задуманного!
4. Любекское путешествие — один из самых важных в биографии Баха сюжетов, один из самых заметных и ярких эпизодов в его жизни и одна из важных вех в его судьбе. И здесь есть о чем рассказать читателю. Однако весьма странно, что в Некрологе этому сложному и продолжительному сюжету отведено всего 8 строк, тогда как другим, менее значимым сюжетам пожаловано куда больше места. Например,

⁴ См., например: [Wolff 2000, 96].

истории о бегстве Маршана с импровизации (сюжету, сравнительно с любекским, куда менее важному) отведено целых 2 страницы. Что могло быть причиной столь странного отношения именно к любекскому эпизоду?

Таким образом, в этой истории имеются как минимум 4 факта, заставляющие задуматься: а) взаимное несоответствие цели и уровня затрат, необходимых для ее реализации; б) несоответствие затребованного Бахом срока для отпуска тому времени, которое было необходимо для реального осуществления задач; в) слушание музыки в течение четверти года, тогда как главной целью было совсем другое занятие; г) предельно краткое описание любекской истории в Некрологе.

Чтобы разобраться в указанных (далеко не всех) странностях и странных фактах, необходимо хотя бы в общих чертах представлять себе, что происходило в любекской истории на самом деле⁵.

На самом деле

Насколько позволяют судить контекст событий и косвенные факты, а не Некролог и Протокол, история с паломничеством должна была выглядеть так, как описано далее в пп. 1а–6а.

1а. Повод.

Конечно, И. С. Бах как человек целеустремленный во всех отношениях (и жизненных, и профессиональных) всегда правил своим жизненным путем и едва ли не фанатично интересовался всем, что относилось к его профессии. Ко времени отправки в Любек ему было 20 лет. В этом возрасте (18–20 лет) проблемы будущего для молодых людей выходят на первый план, становятся едва ли не важнее всех других, в том числе и профессиональных. Речь идет не о закономерности, а о тенденции, но тенденции ощутимой, характерной, как минимум, для европейского сообщества в целом, в том числе и для Германии первой половины XVIII в.

В связи со сказанным есть основания полагать, что причиной, толчком, побудившим Баха решиться на столь опасный и граничащий с безрассудством шаг, было решение не фундаментальных творческих

⁵ Говоря на самом деле или реально относительно любекской истории, мы полагаем, что представляем ее так, как об этом позволяет судить вся совокупность прямых и косвенных фактов и документов.

проблем, а задачи наилучшего устройства дальнейшей жизни. Как вскоре увидим, другие факты послужат этому подтверждением.

2а. Цель.

Главной целью любекского визита на самом деле было занять служебное место Д. Букстехуде в церкви св. Марии, а не послушать музыку, что было задачей второстепенной. Для данной истории это различие принципиально, так как человек с нормальной психической организацией, как правило, руководствуется в своих действиях первой целью, а не второй. В основном документе, Некрологе, Эмануэль прямо указывает на единственную — по его мнению — цель путешествия в Любек: “um den <...> Buxtehuden <...> zu behorchen”, «чтобы послушать... Букстехуде» [Agricola, Bach, Mizler 1754, 162].

Практически никто из авторов многочисленных работ не рискнул поставить под сомнение главный документ с мнением столь компетентного лица, находя аргументы в его пользу и представляя основной целью паломничества в Любек, как и в Некрологе, — *послушать музыку*, причем не только игру Букстехуде. Дело в том, что со временем стали известны сведения, которых не было в обоих базовых документах — ни в Некрологе, ни в консисторском Протоколе. Это — информация о знаменитых концертах, организованных Букстехуде, а также о проблеме преемника знаменитого органиста и связанном с ней условии жениться на его дочери. Таким образом, к вопросу о цели паломничества в различных исследованиях прибавились еще два — успеть к знаменитым концертам *вечерней музыки*⁶ и решить задачу с преемничеством. Поэтому авторам многочисленных дальнейших публикаций во избежание их несоответствия главным документам приходилось, оставляя первейшей целью *послушать музыку*, включать вопрос о преемничестве как второстепенный⁷. А иногда — даже с помощью такого кульбита: «конечно же, второстепенный, но может даже и главный». Так, в монографии Малколма Бойда читаем:

⁶ Кристоф Вольф: “from mid- or late of November so that could be present in Lübeck for the performances on December 2 and 3 on Buxtehude’s newest oratorius, *Castrum doloris* (commemorating the death Emperor Leopold I) and *Templum honoris* (paying tribute to the new emperor)” [Wolff 2000, 96]

⁷ Керала Снайдер: “The obituary and the minutes from the Arnstadt meeting agree that the purpose of Bach’s trip to Lübeck was educational. While he may also have been interested in exploring the possibility of succeeding Buxtehude as organist of St. Mary’s, this does not seem to have been his primary intent” [Snyder 1989, 46].

Целью визита (в Любек. — А. М.) было послушать Дитриха Букстехуде и поучиться у него; но другим поводом для путешествия (и, вероятно, даже главным) могло быть изучение возможности стать преемником знаменитого шестидесятивосьмилетнего органиста (The purpose of the visit was to hear and learn from Dietrich Buxtehude; but another reason for going (perhaps even the main one) might have been to explore the possibility of succeeding this famous sixty-eight-year-old organist) [Boyd 2000, 21].

Однако концерты Букстехуде (то есть, по мнению большинства исследователей, — главная цель паломничества) в 1705 г. закончились 20 декабря, и Бах мог спокойно возвращаться в Арнштадт еще в пределах 1705 г. с чувством выполненного долга. Но если Бах вернулся в Арнштадт в начале февраля 1706-го, и если по хронологии К. Снайдер отбытие из Любека состоялось 24 января, то это означает, что по завершении задачи паломничества он пробыл в Любеке еще более месяца. Осмысление этих обстоятельств направляет к мысли о том, что истинной целью путешествия было не *послушать музыку*, а нечто иное, более существенное, на что, собственно, и был использован в том числе этот месяц.

За. К плану возвращения в Арнштадт.

Напомним, что Бах запросил для отпуска 4 недели, хотя сам в этот момент изначально осознавал его полную нереальность и неосуществимость, на которую обратили внимание некоторые авторы⁸.

Что заставляло Баха запланированно дезинформировать начальство?

Бах не мог не понимать, что если ему не удастся уложиться в 4 недели, то запрос на *реальный* срок (допустим, на те же 4 месяца или около того) вызовет подозрение и много вопросов, что — если учитывать задуманную цель — чревато весьма неприятными последствиями. Однако если расплачиваться за это опоздание не придется, то можно запросить любое безобидное время. Судя по текущим тогда событиям, Бах исходил именно из этого. Ведь если он осуществит свой замысел и займет место Букстехуде, то вообще ни за что отвечать не придется. Поведение Баха показывает, что он был уверен в успехе своего предприятия, особенно после впечатляющего триумфа в 1703 г., когда он занял место органиста Новой церкви в Арнштадте.

⁸ См., например: [Küster 1996, 138–139].

Реальные действия Баха это как раз и подтверждают. Так что есть основания полагать, что, запрашивая 4 недели на отпуск, Бах на самом деле возвращаться в Арнштадт не собирался. Тем более, что обратные 450 км он должен был бы проделать в лютую стужу середины зимы. Так же пешком, так же в одиночку, с минимальной протяженностью светового дня, при проблемах одежды, обуви, огромном риске не заболеть в этих условиях и даже остаться в живых и т. д. и т. п. Похоже, Бах был уверен, что при успехе операции «преемственность» столкновения со всем этим не будет. Поэтому — «билет в один конец», без возвращения в Арнштадт.

4а. В Некрологе Эмануэль сообщает, что визит в Любек был успешным: «не без пользы для себя» (*nicht ohne Nutzen*). Весьма положительно вслед за Эмануэлем — вплоть до наших дней — характеризуют его итоги почти все последующие авторы (см. *Таблицу 1*).

Уже в 1802 г. Форкель замечает, что в Арнштадт Бах вернулся, «обогащенный новыми знаниями» [Форкель 1987, 11] (*mit vermehrten Kenntnissen*) [Forkel 1802, 6].

К. Снайдер отмечает такой же положительный результат, а также расширение профессионального опыта и как самый первый итог — «изменения в стиле игры хоралов» (“change in his style of playing chorales”). Более значительным результатом она считает копии сочинений Букстехуде, которые он сделал в Любеке и принес с собой в Арнштадт в рюкзаке (“Buxtehude’s organ works which Bach presumably made in Lübeck and carried back to Arnstadt in his Riicksack”) [Snyder 1989. 48].

Похожая позиция сохраняется и у других авторов. При этом одни предлагают собственную формулировку и детали, другие — ссылаются прямо на Некролог.

Между тем никакого позитивного результата любекская затея не принесла. Более того, это был один из самых тяжелых жизненных провалов Баха, который Эмануэль пытался в Некрологе скрыть. Кроме того, дабы история не всплыла наружу в будущем, он в письме всячески убеждает Форкеля ни в коем случае вообще не упоминать в монографии арнштадтских историй (одной из которых была любекская). Форкель выполнил эту просьбу со всем тщанием.

5а. *Три месяца в Любеке.*

В Некрологе, а также в последующих работах, указывается, что срок пребывания Баха в Любеке измерялся тремя месяцами. И, как гово-

рится в текстах, в течение данного срока основным занятием Баха было слушание музыки.

Возникают определенные сомнения, так как подобное занятие не вполне сопоставимо с героическими усилиями Баха, которые потребовались для осуществления визита, о котором идет речь. Если авторы публикаций о данной истории указывают на концерты *Вечерней музыки* и внеплановую серию концертов в связи со сменой венценосных особ как на главную цель визита в Любек, то вся программа завершилась уже 20 декабря. Но Бах пробыл (якобы в Любеке) еще целый месяц. Вряд ли он продолжал заниматься слушанием музыки, напрочь позабыв о том, ради чего он отправился в Любек.

Однако и план, и главная цель трудного похода в Любек полностью провалились: Букстехуде выбрал преемником не Баха, а более солидного и успешного на тот момент гамбургского потомственного органиста и композитора Иоганна Кристиана Шифердеккера. Но и этот вопрос по прибытии Баха в Любек вскоре прояснился, так что вряд ли Бах, забыв об основной задаче похода, продолжал бы оставаться там, слушая музыку и одновременно умножая грядущие неприятности в Арнштадте. Тот Бах, особенности личности которого баховедение сегодня представляет себе намного полнее, чем раньше, непременно продолжил бы стремиться к осуществлению своей жизненно важной цели⁹. Пытаясь поправить провал с занятием должности органиста в любекской Мариенкирхе, Бах, вероятнее всего, сделал бы единственно возможное — обратил взоры на ближайшие города, почти столь же привлекательные и перспективные места богатого Ганзейского союза, — прежде всего Гамбург, а также Люнебург. Увы, в обоих местах Баха постигла неудача: вакансий в них не оказалось и в ближайшее время не ожидалось. Сколько могло уйти времени на попытки решить вопрос в каждом из городов, сказать невозможно, так как по этому поводу не осталось никаких следов. Однако непонятные четверть года в одном только Любеке становятся более понятными тремя месяцами в Любеке, Гамбурге и Люнебурге.

ба. Возвращение в Арнштадт.

Как упоминалось выше, Бах, отправляясь в Любек, не планировал возвращаться в Арнштадт, будучи уверенным в успехе путешествия

⁹ Более столетия тому назад (1908) Альберт Швейцер описывал пребывание Баха в Любеке так: «Во всяком случае, он был так увлечен музыкой, что забыл о возвращении (в Арнштадт. — А. М.)» [Швейцер 2011, 75]. Думается, что сегодня вряд ли Бах был бы представлен в столь романтическом облике.

и твердо понадеявшись на магию своего таланта. Однако для Букстехуде, который беспокоился о будущем своей дочери, важны были совсем другие вещи, которым 20-летний Бах, по молодости, возможно, не придавал особого значения.

После «провала на всех фронтах» Баху не оставалось иного выбора, кроме как вернуться в Арнштадт, где он имел работу, жалование и жилье. Вынужденное возвращение не сулило ничего хорошего: поход на длительную дистанцию, но уже не осенью, а в разгар зимы, со всеми ее особенностями, не говоря уже о том, что служебные неприятности и конфликт с начальством можно считать заранее запланированными¹⁰.

В результате...

Изложенное выше в пп. 1а–6а представляет картину путешествия Баха в Любек совершенно иначе, нежели она рисуется практически у всех авторов, изучавших эту историю. Сравним, как это подано в имеющихся публикациях и как было в реальных событиях (Таблица 2):

Таблица 2. События любекской истории в публикациях и в реальности

Table 2. History of Bach's visit to Lübeck in publications and in reality

<i>Детали истории</i>	<i>В публикациях</i>	<i>Реально</i>
Цель	Послушать музыку	Занять место Букстехуде
О возвращении в Арнштадт	План возвращения в Арнштадт	План без возвращения в Арнштадт
Результат визита	Удачный	Неудачный
Пребывание в Любеке	В одном лишь Любеке — 3 месяца	Любек, Гамбург, Люнебург — 3 месяца

Причину столь существенного различия, как видно из приводимых фактов (не только прямых, но и косвенных), следует искать в действиях Эмануэля, то есть в слегка приукрашенных трех фактах из восьми строк Некролога. По этой тропе исследователи пошли, безусловно опираясь на него, расследуя и далее всю историю, но при этом все дальше уходя

¹⁰ Подробнее об этом см.: [Milka 2022, 38–39].

от того, что было на самом деле. В результате мы получаем совершенно иную историю — с другими событиями, с другими целями и задачами, другими причинно-следственными связями, поступками, хронологией и — как итог — с другими особенностями личности Баха.

Такова высокая цена, принесенная в конце пути следования из прошлого в настоящее — результат, казалось бы, совсем незначительного изменения в самом начале пути — «бабочки», которую случайно или намеренно, стремясь сделать как лучше, «раздавил» Эмануэль.

Список источников

- [1] Форкель 1987 — *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. Ерохина, коммент. и послесл. Н. Копчевского. Москва: Музыка, 1987. 111 с.
- [2] Швейцер 2011 — *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская; редактор перевода Я. С. Друскина и автор статьи «Альберт Швейцер и его книга о Бахе» М. С. Друскин; авторы статьи «И. С. Бах в жизни братьев Друскиных» Л. Г. Ковнацкая, М. П. Мищенко; хронограф жизни и творчества И. С. Баха Т. В. Шабалина; редактор Л. Г. Ковнацкая. Москва: Классика – XXI, 2011. 816 с.
- [3] Шульце 1980 — Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / сост. Х.-Й. Шульце; пер. В. Ерохина. Москва: Музыка, 1980. 271 с.
- [4] *Agricola, Bach, Mizler 1754 — Agricola J. F., Bach C. P. E., Mizler L.* Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Societät der musikal. Wissenschaften... und Johann Sebastian Bachs, Musikdirectors zu Leipzig // Musikalische Bibliothek. Des Vierten Bandes Erster Theil. Leipzig: Mizlerischen Verlag. 1754. S. 158–176.
- [5] Boyd 2000 — *Boyd M.* Bach. 3rd ed. New York: Oxford Univ. Press. 2000. 312 p.
- [6] Eidam 1999 — *Eidam K.* Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach. München; Zürich: Piper, 1999. 430 S.
- [7] Forkel 1802 — [*Forkel J. N.*] Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig : Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique), 1802. [5], X, 69, [2], [2 Tab.], [2] S.
- [8] Küster 1996 — *Küster K.* Der Der junge Bach. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anhalt, 1996. 240 S.
- [9] Milka 2022 — *Milka A.* “Leave out those comical things” // Israel Studies in Musicology Online. 2022. Vol. 20. Pp. 27–41.
- [10] Neumann u. Schulze 1969 — Bach-Dokumente / Hrsg. vom Bach-Archiv. Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 2. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1685–1750 / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H. J. Schulze. Kassel, Basel, London, New York, Paris: Bärenreiter und VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969. 573 S.
- [11] Snyder 1989 — *Snyder K.* To Lübeck in the steps of J. S. Bach // BACH. 1989. Vol. 20, No. 2. Pp. 38–48.

- [12] Wolff 2000 — *Wolff Chr. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: Oxford Univ. Press. 2000. 599 p.

References

- [1] Forkel, Johann Nikolaus (1987). *O zhizni, iskusstve i o proizvedeniyakh Johanna Sebastiana Bacha* [*Johann Sebastian Bach. His Life, Art and Work*], translation by Valery Erokhin, commentaries and afterword by Nicolay Kopchevsky. Moscow: Muzyka, 1987. 111 p. (in Russian).
- [2] Schweitzer, Albert (2011). *Johann Sebastian Bach* / Translation from German Yakov S. Druskin, Khristina A. Strelalovskaya. Editor of the translation by Ya. S. Druskin and author of the article “Albert Schweitzer and his book about Bach” Mikhail S. Druskin Authors of the article “J. S. Bach in the life of the Druskin brothers” Lyudmila G. Kovnatskaya, Mikhail P. Mishchenko. Chronograph of the life and work of J. S. Bach Tatjana V. Shabalina. Editor Lyudmila G. Kovnatskaya. Moscow: «Klassika – XXI», 2011. 816 p. (in Russian).
- [3] Schulze, Hans-Joachim (1980). *Dokumenty zhizni i deyatelnosti Johanna Sebastiana Bacha* [*Documents of the life and work of Johann Sebastian Bach*], compiler Hans-Joachim Schulze, translation by Valery A. Erokhin. Moscow: Muzyka, 271 p. (in Russian).
- [4] Agricola, J. Friedrich; Bach, C. P. Emanuel & Mizler, Lorenz Chr. (1754). “Denkmal dreyer verstorbenen Mitglieder der Societät der musikal. Wissenschaften... und Johann Sebastian Bachs, Musikdirectors zu Leipzig“. In *Musikalische Bibliothek*. Des Vierten Bandes Erster Theil. Leipzig: Mizlerischen Verlag, S. 158–176.
- [5] Boyd, Malcolm (2000). *Bach*. 3rd ed. New York: Oxford Univ. Press, 312 p.
- [6] Eidam, Klaus (1999). *Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach*. München, Zürich: Piper, 430 S.
- [7] Forkel, Johann Nikolaus (1802). *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique), 1802. [5], X, 69, [2], [2 Notenbeispielen], [2] S.
- [8] Küster, Konrad (1996). *Der junge Bach*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anhalt, 240 S.
- [9] Milka, Anatoly P. (2022). “Leave out those comical things”. In *Israel Studies in Musicology Online*. 2022. Vol. 20, pp. 27–41.
- [10] Neumann, Werner und Schulze, Hans-Joachim (1969). *Bach-Dokumente* / Hrsg. vom Bach-Archiv. Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 2. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1685–1750 / Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel, Basel, London, New York, Paris : Bärenreiter und VEB Deutscher Verlag für Musik, 573 S.
- [11] Snyder, Kerala (1989). “To Lübeck in the steps of J. S. Bach”. In *BACH*. 1989. Vol. 20. No. 2, pp. 38–48.
- [12] Wolff, Christoph (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: Oxford Univ. Press. 599 p.

Статья поступила в редакцию: 03.06.2024; одобрена после рецензирования: 17.06.2024;
принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 03.06.2024; approved after reviewing: 17.06.2024; accepted for
publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.002

Миф о Бахе в популярной культуре

Марина Григорьевна Рыцарева

Университет имени Бар-Илана, Рамат-Ган, Израиль

mritzarev@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9508-0872>

Аннотация. В статье рассматриваются два параллельно складывавшихся типа жизнеописаний великих композиторов и конкретно Иоганна Себастьяна Баха: адресованный широкому кругу любителей музыки и научный, предназначенный главным образом профессионалам-музыковедам. Принципиальные отличия между ними заключаются в их воздействии на читателя — эмоциональном в популярно-художественных интерпретациях и рациональном в научных исследованиях. Это определяет отношение к фактам: свободное в одном слое культуры и строгое — в другом. Оба типа подвержены веяниям времени: популярный в большей степени, научный — в меньшей. Поскольку биографика сформировалась в XIX в. под влиянием романтизма с его культом одинокого и страдающего художника, романтический пафос остался доминирующим в художественных интерпретациях биографии Баха. Растущая популярность музыки Баха в последней четверти XX в., в частности в связи с 300-летней годовщиной со дня его рождения, совпала с появлением в 1990-е гг. работ Кристофа Вольфа, получивших большую известность и отмеченных влиянием постмодернизма, стимулирующего тотальный пересмотр установившихся в баховедении концепций. Дух сенсационности его открытий, нередко спорных, заметно повлиял на популярно-художественные интерпретации жизни Баха. Различия устанавливаются при сравнении произведений, созданных в традиционно романтическом ключе (пьеса Пауля Барца «Возможная встреча» и четырехсерийного телефильма «Johann Sebastian Bach» (ГДР — Венгрия, оба — 1985), с фильмом «Mein Name ist Bach» (Германия-Швейцария, 2003). Сравнение сфокусировано на эпизоде импровизации Баха на тему короля Фридриха II в 1747 г.

Ключевые слова: *Иоганн Себастьян Бах, популярная культура, Кристоф Вольф, Фридрих II, биографика, импровизация на тему Короля, “Mögliche Begegnung der Herren Bach und Händel”, “Johann Sebastian Bach”, “Mein Name ist Bach”*

Для цитирования: *Рыцарева М. Г. Миф о Бахе в популярной культуре // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 28–41.*

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.002>

© Рыцарева М. Г., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.002

The Bach Myth in Popular Culture

Marina G. Ritzareva

Bar-Ilan University, Ramat Gan, Israel

mriztarev@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9508-0872>

Abstract. The article considers two parallel types of biographies of great composers, and Johann Sebastian Bach in particular: one popular/artistic, aimed at a wide range of music lovers, and the other scholarly, aimed primarily at professional musicologists. The fundamental difference between the two lies in their effect on the reader — emotional in the popular/artistic interpretation and rational in the scientific research. This determines the attitude to the facts: free in the popular/artistic stratum of culture and strict in the other. Both types are subject to the fashions of the time: popular to a greater extent, scientific to a lesser extent. Because 19th-century biography was shaped by Romanticism, with its cult of the lonely and suffering artist, Romantic pathos remained dominant in artistic interpretations of Bach's biography. The growing popularity of Bach's music that began in the last quarter of the 20th century, particularly in connection with the 300th anniversary of his birth, coincided with the appearance in the 1990s of Christoph Wolff's highly acclaimed works, which were marked by the influence of postmodernism and stimulated a total revision of established concepts in Bach studies. The sensationalist spirit of his discoveries, often controversial, has had a marked influence on popular and artistic interpretations of Bach's life. Differences are identified by comparing works created in a traditionally Romantic vein (Paul Bartz's play *Ein mögliches Treffen* and the four-part television film *Johann Sebastian Bach* (East Germany — Hungary, both 1985) with the film *Mein Name ist Bach* (West Germany — Switzerland, 2003). The comparison focuses on an episode featuring Bach's improvisation on a theme by King Friedrich II in 1747.

Keywords: *Johann Sebastian Bach, popular culture, Christoph Wolff, genre of artistic biography, Friedrich II, Improvisation on the King's theme, «Mögliche Begegnung der Herren Bach und Händel», «Johann Sebastian Bach», «Mein Name ist Bach»*

For citation: Ritzareva, Marina G. The Bach Myth in Popular Culture. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 28–41. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.002>

© Marina G. Ritzareva, 2024

Миф о Бахе в популярной культуре

О романтических биографиях

Слой популярной культуры, «обслуживающий» образованных любителей музыки, возник на рубеже XVIII–XIX вв. Тогда и появились первые биографии знаменитых композиторов, в том числе Иоганна Себастьяна Баха¹. Вскоре сформировался и романтический культ гениев и виртуозов, а с ним и беллетристические интерпретации, нередко более агио-, чем биографические. Часто коммерческие, беллетристические книги о композиторах неизмеримо более распространены, чем исследовательские, тем более что класс музыковедов образовался лишь в конце XIX в., он остается малочисленным, и его продукция редко достигает широкого читателя. Культура XX в. и далее унаследовала образ Баха таким, как его сформировала романтическая литература — с акцентом на драматические и трагические эпизоды и факты его биографии, усиленные унижениями, связанными с классовым неравенством в абсолютистском социуме XVIII в. Это оказалось созвучным противопоставлению одинокого романтического героя-художника равнодушному обществу XIX в., и в подобном традиционном ключе образ Баха навязывается любителям до сих пор.

Оба вида биографий — научные и мифологизированные — существуют параллельно. Они нацелены на разные аудитории, и их отношения зачастую имеют характер антагонизма, соперничества и взаимовлияния. Профессиональные жизнеописания обращены к разуму. Популярные — к эмоциям. Отсюда и решающее различие в отношении авторов к биографическим фактам. Если для музыковедов, тяжким трудом добывающих достоверные сведения о своих героях и стремящихся к их концепционному и контекстуальному осмыслению, фактология является святой (в идеале), то для писателей и сценаристов не существует запрещенных приемов. Их «гибкость» в обращении с фактами во многом определяется трендами эпохи. Пока возмущенные профессионалы пытаются защитить

¹ Историческое описание жизней знаменитейших музыкантов // Карманная книга для любителей музыки на 1795 год / Изданием книгопродав. И. Д. Герстенберга и тов. Санкт-Петербург: Тип. И. К. Шнора, [1795]. С. 1–21. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003340441?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 12.11.2024).

правду, поощренные тиражами писатели завоевывают аудиторию: планируют переводы на иностранные языки, экранизации и новые проекты. Что же касается элементов взаимовлияния, авторы художественных интерпретаций безусловно знакомятся со специальной литературой в меру своей интеллектуальной ответственности. Профессионалы же принципиально игнорируют беллетристику, однако и они не всегда могут противостоять флюидам времени и эмоциональному влиянию мифологических версий.

Не все композиторы заслужили популяризацию/мифологизацию. Если композитор при жизни познал славу и успех в течение значительного времени, он неинтересен для мифа, даже если в его биографии есть драматические и спорные моменты. Например, Гендель, Гайдн, Глюк, Лист, Вагнер, Верди, Прокофьев. Для популярности больше шансов у больных, непризнанных при жизни и, особенно, преследуемых фигур. Шостакович — пример на культурной памяти недавнего прошлого. А чемпионаты становятся те поистине великие композиторы, чьи обстоятельства смерти неясны: Моцарт, Чайковский. Для мифов необходима виктимизация героя, потому что она вызовет сострадание — один из базовых инстинктов, питающих наш внутренний мир, искусство и культуру.

Бах оказался не в первом ряду мифологического пантеона. Однако и его жизнь содержит несколько эпизодов, оживляющих сюжетную канву: уличная стычка у Длинного камня с обнаженной шпагой, кратковременное тюремное заключение, внезапная смерть первой жены во время его отсутствия, встреча с королем Фридрихом II и, наконец, потеря зрения и мистическая смерть, настигшая композитора, едва он зашифровал свое имя в считающейся неоконченной последней фуге из «Искусства фуги», если верить записи Эмануэля о кончине композитора².

Место Баха в популярной культуре огромно. Взрыв, расширивший его пространство, пришелся на последнюю четверть XX в. — счастливый этап западной цивилизации, успокоенной прочностью послевоенной мирной жизни и позволившей себе расцвет музыкальной индустрии. На этот период приходится и 300-летие со дня рождения Баха (1985), привлечение к композитору особое внимание, и выход на широкую публику. Мировое признание Баха как бесспорной и совершенно отдельной вершины музыкального творчества выразилось в самых разных культурных сферах, начиная с представления его более чем других компози-

² Недостоверность описанного Эмануэлем факта аргументируется А. П. Милкой в книге «„Искусство фуги“ И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации» [Милка 2009, 306–313].

торов в записях Вояджера-1 (1977), посланных в космос среди высших достижений планеты Земля. Поиски непостижимой тайны баховской музыки вдохновили ученых на различные подходы. Примечателен труд Дугласа Хофштадтера «Гёдель, Эшер, Бах: Вечная золотая коса. Метафорическая fuga умов и машин в духе Льюиса Кэрролла» (1979), ищущий связи между формальными системами³. Существенно увеличилось присутствие баховской музыки и в кино — как саундтреки, так и фильмы о композиторе. Статистика за семь десятилетий с 1931 до 2000 г. выражена в цифрах: 11, 7, 6, (спад в 1940–50-е гг.) 14, 15, 27 и 89 в 1990-е⁴. Из множества примеров, посвященных самому Баху, я коснусь только двух сюжетов 1985 г. и одного — 2003-го, представляющих два контрастных образа Баха и отражающих социокультурные тренды переломной эпохи.

В юбилейном 1985 г. появились театральная пьеса гамбургского журналиста и драматурга Пауля Барца “Mögliche Begegnung der Herren Bach und Händel im Jahre 1747”⁵ (в российских версиях — «Возможная встреча»⁶ и «Бах и Гендель. Ужин в четыре руки»)⁷ и консервативно-биографический телесериал “Johann Sebastian Bach” (ГДР, Венгрия)⁸. 2003 г. ознаменовался полнометражным фильмом под названием “Mein Name ist Bach”⁹. Все три произведения в основе немецкие. Однако трудно представить бóльшую разницу в интерпретации образа Баха, чем в работах 1985 и 2003 гг. — конца XX и начала XXI вв. Заметим, что все авторы добросовестно изучили основные баховедческие источники. Но последние разделены по времени не только двумя десятилетиями, но и переломными для всех 1990-ми, ознаменованными определенной революцией в западной культуре. Если в работах 1985 г. образ Баха продолжает и развивает романтическую традицию, в нем сочетаются приниженность кантора-провинциала с достоинством гения, то фильм 2003 г. отражает Баха-бунтаря эпохи постмодернизма, когда всё стало «пост» и с фактами можно сделать что угодно.

³ Hofstadter D. R. Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. A Metaphorical Fugue in Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll. New York: Basic Books, 1979. 746 p. В переводе на русский язык: Хофштадтер Д. Р. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Метафорическая fuga о разуме и машинах в духе Льюиса Кэрролла. Самара, 2001. 752 с.

⁴ См.: Bach Cantatas Website, 2000–2024. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Movie/Year.htm> (дата обращения: 01.11.2024).

⁵ Bartz P. Mögliche Begegnung der Herren Bach und Händel im Jahre 1747.

⁶ Телеспектакль МХАТ (1992), режиссеры Вячеслав Долгачев и Сергей Сатыренко. Иннокентий Смоктуновский в роли Баха и Олег Ефремов — Генделя.

⁷ Телефильм (1999), сценарист и режиссер Михаил Козаков, Евгений Стеблов — Бах и Михаил Казаков — Гендель.

⁸ Режиссер Лотар Беллаг (Lothar Bellag).

⁹ Режиссер Доминик де Риваз (Dominique de Rivaz), Швейцария – Германия.

Импровизация для Короля

Данный эпизод прекрасно известен, имеет естественную законченную драматургию с долей остроты. Его можно назвать самым желанным для мифологии и, несмотря на основательную документированность, он больше других оброс контрастными интерпретациями — как в художественных нарративах, так и в научной литературе¹⁰.

В биографии Баха визит к королю Фридриху Великому стал звездным часом, кульминацией в точке золотого сечения его последнего десятилетия и Лейпцигского периода. Оказавшись в этот момент на равных с самим королем, он проявил себя как король в своем искусстве, утвердив аристократизм духа задолго до того, как Лист провозгласил подобную романтическую идею. Это был уникальный социальный прорыв, редкое и неповторимое для Баха прижизненное признание его земной славы и, что особенно важно, композитор получил возможность увековечить столь значимое событие в своем творчестве. Ему даже не пришлось спрашивать у короля позволения на посвящение: посылка «Музыкального приношения» явилась естественным завершением уникальной встречи.

Для биографов Баха — двойная удача: и событие с высоким градусом напряженности, и красочный эпизод для инсценировки. Сам эпизод относится к роду увлекательных акций, которые с удовольствием пересказывают, приращивая одни подробности и упуская другие, превращая его в апокрифы и мифы.

Начало было положено Фридеманом, «в лицах» изображавшим Форкелю готовый сценарий с протагонистом Бахом и дейтером королем Фридрихом Великим. Есть электризирующий ситуацию социальный контраст, элемент состязания. Есть очень важный для повествования эффект случайности («неожиданное» появление Баха прямо в начале вечернего музицирования). Причем неожиданности для обоих героев — удачной для короля, поскольку это совпало с началом собрания, и неудачной для Баха, который оказался среди посетителей, едва прибыв в Потсдам. Классическая завязка интриги. Есть, наконец, привлекательный придворный антураж, публика, рукоплещущая великому артисту. Все вместе выглядит как в высшей степени достойная забава, соответствующая духу просвещенного монарха.

¹⁰ См. главу «По следам Потсдамской импровизации» монографии А. П. Милки [Милка 1999, 32–62], а также статью петербургского исследователя, в которой представлено доказательство факта, что Бах импровизировал шестиголосную фугу на ту же Tema Regium, что и трехголосную [Милка 2024, 642–645].

В сцене из фильма 1985 г. “Johann Sebastian Bach” социальный контраст между Бахом и королем максимально подчеркнут и даже преувеличен. Образ Баха здесь принижен, как будто композитор пришел с прошением к восточному деспоту, а не по приглашению императора-европейца. Риторика его письма-посвящения в издании «Музыкального приношения» понята авторами буквально. Актер изображает его сгорбленным, зажатым, с непонятно куда устремленным потухшим взглядом и, при всем том, преодолевающим невероятное внутреннее сопротивление и находящим форму для проявления собственного достоинства. Примечательно для эпохи, что подобный образ недалек от выписанного Паулем Барцом в его пьесе, особенно в ее начале. Это хорошо видно в российских интерпретациях, будь то Смоктуновский или Стеблов, игра которых разными способами скорее пародирует этот образ. Заметим, что такой Бах полностью диссонирует портрету кисти Элиаса Готлиба Гаусмана, где чувство собственного достоинства Баха читается открыто, если не подчеркнуто. Однако романтическая традиция принижения великого художника взяла верх над ее наследниками в конце XX в.

Король — напротив, завышен в своей чопорности. Явно просвечивает современное пренебрежение к образам монархов. Он позволяет себе прервать импровизацию Баха в момент, когда ему это наскучило. Кроме того, он наиграл тему на флейте, а не на клавесине, что, по-видимому, идет от желания представить короля «недомузыкантом», который не может сыграть тему на клавишном инструменте.

Но, в конце концов, для кино нет установленных критериев или, тем более, законов о точности следования музыковедческим источникам. Сами эти источники разнятся до такой степени, что являют собой мифологию иного рода — так сказать, академическую, но об этом позже.

Фильм 2003 г., созданный Доминик де Риваз, — продукт новой эпохи. С самого начала он демонстрирует, что его творцы следовали новейшим музыковедческим и историческим изысканиям. Двор Фридриха Великого, реалии XVIII в. — всё проработано с большой тщательностью, и авторы не смогли удержаться от того, чтобы включить в него некоторые вещи, неожиданные и волнующие для нашего современника, но не имеющие отношения ни к Баху, ни к искусству вообще. Для фильма это хорошо, он смотрится с увлечением.

Действие происходит во дворце Фридриха Великого, оно построено вокруг визита Баха. Сама импровизация в нем *отсутствует*. Однако дан контекст, в котором авторы тщательно следуют пикантным «открытиям» Кристофа Вольфа; Вольф утверждает, что король, неспособный создать такую совершенную тему, какой мы ее знаем, наиграл «что-то в этом

роде» — далее в качестве примера следует тема его собственного сочинения [Wolff 1991, 324–331]. Кроме того, в другом эпизоде фильма показано, что король просил Кванца придумать для него тему, чтобы подготовиться к встрече с Бахом. Король — по Вольфу — хотел усложнить Баху задачу, начав сразу с 6-голосной фуги. В итоге в эпизоде, который можно назвать «вместо импровизации», король (не слишком развитый музыкант) сумел сыграть только начальные пять нот в подтверждение гипотезы Вольфа о том, что «тема короля», как мы ее знаем, — практически тема Баха. В фильме Бах без колебаний отказывается импровизировать, сославшись на усталость и подчеркивая ценность *своего* времени, которое понадобилось бы для подготовки. Пробуя инструменты работы Зильбермана — гордость короля, он не показывает ни малейшего опасения, что его критика может быть неприятна монарху.

По контрасту с предыдущим фильмом здесь обе контрапунктирующие темы-образы — Баха и короля — даны в обращении. С первого момента встречи Бах излучает обезоруживающую харизму «селебрити», ломая дистанцию и сразу устанавливая, если не обратную иерархию, то во всяком случае равенство, граничащее по ходу фильма с панибратством. Бах чуть ли не похлопывает короля по плечу, сует ему в руку использованную салфетку, которую ему дали, чтобы вытереться после вкушения арбуза, и т. д.

Чем больше занижен образ короля, чем более явно просвечивает то же пренебрежение к образам монархов, что и в прошлом фильме, тем более завышен образ Баха. Режиссер явно не желает показывать Баха как человека, считавшегося с нормами поведения при дворе. Если один из исследователей «Музыкального приношения» — А. П. Милка — рассматривает следование придворному этикету как ключ к пониманию наиболее вероятного течения событий 7 и 8 мая 1747 г., и, называя свою статью «Долой самодержавие!» [Милка 2024], показывает, что история с подменной темой для импровизации 6-голосной фуги была бы равноценна немыслимому нарушению этого этикета, то автору сценария именно это и нужно. Так показан просвещенный либерализм Фридриха. Похоже, что ему приданы черты другого германского короля — Людвига II, покровителя Вагнера — возможно, не без влияния фильма Лукино Висконти «Людвиг» (1973).

Авторы ввели в фильм Вильгельма Фридемана, согласно Форкелю. Правда, они не читали А. П. Милку, который приводит ряд убедительных аргументов, доказывающих, что Фридемана там не было. Но даже если бы они читали, то проигнорировали бы, потому что для фильма Фриде-

ман необходим: любимый сын¹¹, с его сомнительными моральными установками и авантюрными наклонностями, украсит любой сценарий. Кроме того, благодаря Фридеману, авторы обыграли даже такую сложную для кинематографа реальность, как смена музыкальных стилей, хотя они, похоже, на 180° изменили роль Йозефа Кванца в этом отношении, сделав из него ретрограда.

Введение Фридемана оказалось также чрезвычайно полезным: выявился его конфликт с Эмануэлем на почве ревности в отношении отца к ним. Отмечено осознание ошибки Баха-отца, ослепленного талантами Фридемана, в то время как Эмануэль оказался самым преданным сыном. Это — один из мотивов, терзающих Себастьяна наряду с надвигающейся слепотой. В фильме он довольно мрачно подводит итоги своей жизни в отношении избранной профессии и службы музыканта. В итоге зрителю так же жалко «бедного Баха», как и в предыдущем фильме, только по другим обстоятельствам. Как видим, мотив жалости к герою, или сочувствия к нему, виктимизация — необходимый элемент мифа, удивительным образом сохраняющийся при всей несхожести образов композитора.

Бумеранг

Мы можем сколько угодно упрекать создателей композиторских биографий в искажениях фактов, но прежде надо посмотреть в зеркало музыковедения. В нем мифы рождаются с неменьшей продуктивностью. Это, собственно, видно из второго фильма 2003 г.

1990-е ознаменовались выходом самых значительных работ Кристофа Вольфа, пафос которых в значительной мере состоял из пересмотра традиционных взглядов на биографию и творчество Баха¹². Книги Вольфа ошеломили и впечатлили музыковедческую общественность, удовлетворив запрос на тотальную ревизию устоявшихся взглядов на традиционные биографии.

Вольф мифологизировал, то есть интерпретировал на свой лад некоторые факты творческой биографии Баха. Но он не первый и не последний¹³.

¹¹ Благодаря ему удалось высветить и Принцессу Амалию, которая то ли сама соблазнила Фридемана, то ли он ее; во всяком случае, фильм «задышал».

¹² В числе важнейших назovem: *Wolff, Ch. Apropos the Musical Offering: The Thema Regium and the term Ricercar* [Wolff 1991], а также: *Wolff, Ch. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* New York; London: W. W. Norton & Com., 2000. XVII, 599 p.

¹³ Под влиянием К. Вольфа написана художественная книга Дж. Р. Гейнса «Вечер во Дворце разума: Бах встречает Фридриха Великого в эпоху Просвещения». См.: *Gaines, J. R.*

Мифологизация имеет свои тренды в соответствии с духом времени и чаще осуществляется в духе романтизации. Именно Филипп Эммануэль начал мифологизацию отца своей надписью в конце автографа последней фуги из «Искусства фуги»¹⁴, романтизовав его уход из жизни. А. П. Милка серьезно обратил на это внимание и объяснил данный факт с помощью анализа культурного контекста в штюмерском окружении Эмануэля, в котором значению Имени придавался глубокий мистический смысл [Милка 2009, 310–313]¹⁵.

Интересный историографический анализ провела Сара Ботвиник [Botwinick 2004, 30–38, 43–47]: начиная с труда Филиппа Шпитты¹⁶, исследователи Баха, очевидно, сознательно и по разным причинам, опускали те или эпизоды / факты из жизни Баха, что влияло на представление о его поведении и характере. Таким образом, каждый из них вносил свой вклад в баховскую мифологию. Свою исключительно содержательную статью «Из Ордруфа в Мюльхаузен: подрывная интерпретация отношения Баха к власти» (2004) она заключает разделом о том, как биографы Баха видели его образ в связи с историей с Гайерсбахом [Botwinick 2004, 43–48].

Во-первых, она обратила внимание на то, что Шпитта, обычно очень щепетильный с фактами и симпатизирующий своему герою, явно стоял перед какой-то дилеммой. Зная об эпизоде с Гайерсбахом, он проигнорировал его. В поисках причины автор статьи анализирует психологический портрет Баха в двухлетний арнштадский период, каким его создал Шпитта.

Получился портрет молодого гения, который был озабочен только самосовершенствованием и дальнейшей карьерой в качестве преемника Букстехуде, однако тяготился работой с хором учеников. Затем Шпитта переходит к слушанию в консистории в конце февраля 1706 г. по поводу задержки Баха в Любеке, а заодно и по поводу «странных тонов» в хоральных вариациях, и того, что Бах не хотел заниматься со студентами

Evening in the Palace of Reason: Bach Meets Frederick the Great in the Age of Enlightenment. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2005. 368 p.

¹⁴ «NB: Над этой фугой, в том месте, где в качестве контрапункта проходит тема ВАСН, автор скончался» — см. автограф: *Bach, J. S.* «Die Kunst der Fuge. Auszüge; d-Moll; BWV 1080». Mus.ms. Bach P 200/1 (И. С. Бах «Искусство фуги»). Цифровая копия: Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 2024. URL: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN863326277&PHYSID=PHYS_0001 (дата обращения: 12.11.2024).

¹⁵ См. Примечание 2.

¹⁶ *Spitta, Ph.* Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, 1685–1750. In three volumes. London: Novello & Co, 1899. 656 p.+721 p.+419 p.

и не умел с ними ладить, и вообще были выражены сомнения в намерении Баха с ними далее работать. Бах дерзко парировал, что будет продолжать, если найдут достойного музык-директора. Шпитта отметил удивительно мягкое отношение чиновников консистории к Баху, признавших, что студенты действительно плохо себя ведут. В результате Шпитта рисует образ молодого Баха как

- довольного собой и доминантного гения, думающего только о своем художественном выражении и не считающегося с нуждами прихожан;
- человечески незрелого и безответственного;
- неблагоприятного;
- по-видимому, страдающего проблемным поведением, которое он унаследовал от своего дяди Кристофа.

Поскольку, работая с протоколами консистории, Шпитта не мог не читать про историю с Гайерсбахом, автор статьи размышляет о причинах умолчания Шпиттой данного эпизода и предполагает следующие потенциальные мотивы:

- Шпитта заботился о добродетельном облике Баха-христианина и не хотел портить его репутацию, упоминая не слишком цензурные выражения, сказанные в адрес Гайерсбаха (Hundsfoth — kanalia), а также скандальный аспект с обнаженной шпагой. Все это не вписывалось в романтический образ композитора;
- не исключено, что Шпитта не хотел выставлять консисторию в недостойном свете, поскольку она тянула с рассмотрением дела, пока не согласилась выслушать Барбару Катарину, и в результате Гайерсбах ушел безнаказанным;
- в любом случае консистория в этом деле выглядела нехорошо, и, учитывая, что Шпитта сам происходил из рода чиновников лютеранской консистории, это, вполне возможно, был вопрос чести мундира.

Так или иначе, получается, что Шпитта несколько видоизменил баховскую биографию, представив слушание по Любеку 21 февраля 1706 г. как первую запись в посвященных Баху Протоколах заседаний консистории. И, по словам Ботвиник, Шпитте ничего не оставалось, как высветить «патологические» черты Баха, коренящиеся в фамильных поведенческих проблемах. С тех пор большинство последующих биографов следовали за Шпиттой и развивали образ Баха, имеющего проблемы с дисциплиной и подчинением.

Анализируя позднейших биографов, она отмечает, что Андре Пирро не стал воспроизводить изложенное Шпиттой и нарисовал Арнштадтскую картину более объективно. Альберт Швейцер последовал за Пирро и осветил историю с Гайерсбахом, но сохранил и даже усилил образ Баха — непослушного гения — в духе Шпитты.

Ботвиник приводит таблицу [Botwinick 2004, 42], включающую работы Пирро (1906), Швейцера (1908), Хуберта Перри (1909), Чарлза Сэндфорда Тэрри (1920), Карла и Ирэны Гейрингер (1966), Конрада Кюстера (1996), Малколма Бойда (2000), Питера Уильямса (2004)¹⁷ и показывает, кто какие факты опустил.

В зависимости от подбора фактов тот или иной автор формировал психологический портрет Баха на свой лад: задиры, высокомерного творца искусства. Она также подробно разбирается в переводах баховского заочного оскорбления Гайерсбаха — “Zippelfagottist”. Перевести идиому адекватно невозможно, но из лексического контекста XVIII в. ясно, что выражение указывает на человека, высокий рост которого не соответствует его умственному развитию, что-то вроде «дылды, балбеса, дурака». Она также разбирается с переводом ругательства, уже во время стычки, которое Гугл переводит как «каналья», но по данным изысканий Ботвиник, данное слово значительно менее цензурно. Впрочем, каждый, кто описывает историю Баха с фаготистом, дает свой перевод-толкование, который влияет на степень оскорбления, нанесенного Бахом Гайерсбаху, а, следовательно, и определяет характер музыканта.

P. S.

В конце 1990-х, на международной конференции, посвященной музыке в тоталитарных обществах, коллега из Канады поинтересовалась моим отношением как инсайдера к «Мемуарам» Шостаковича по Соломону Волкову. Когда я сказала, что это фальшивка, она искренне раздосадовалась: «Как жаль. А так хочется верить!» После этого я подумала, что каж-

¹⁷ *Pirro A.* Jean-Sébastien Bach. Paris, 1906; *Schweitzer A. J. S. Bach.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908; *Ch. Hubert G. Parry* Johann Sebastian Bach: The story of the development of a great personality. New York, London: Putnam, 1909; *Terry Ch. S. Bach; a biography.* Oxford: Oxford University Press, 1928; *Geiringer K. and I.* Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era. New York: Oxford University Press, 1966; *Küster K.* Der Junge Bach. Stuttgart: Deutsche-Verlags-Anstalt, 1996; *Boyd M.* Bach. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000; *Williams P.* The Life of Bach. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004.

дый музыковед, конечно, — человек со своими симпатиями и антипатиями, но не каждый музыковед — ученый, который умеет их преодолевать.

В защиту популярной мифологии о Бахе и других композиторах нужно признать, что, как бы мы к ней ни относились, она в большой мере подпитывает слушательскую аудиторию в залах и музыкальную культуру в целом.

Список источников

- [1] Милка 1999 — Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. Москва: Музыка, 1999. 250 с.
- [2] Милка 2001 — Милка А. П. Драка у Длинного камня // Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана. О знаменитых эпизодах из жизни Иоганна Себастьяна Баха и некоторых занятных недоразумениях. Вып. 2. Второе изд., перераб. и доп. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2001. С. 99–134.
- [3] Милка 2009 — Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
- [4] Милка 2024 — Милка А. П. «Долой самодержавие!» — воскликнул И. С. Бах // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2024. Том. 14. № 4. С. 638–648. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.401>
- [5] Botwinick 2004 — Botwinick, S. From Ohrdruf to Mühlhausen: A subversive reading of Bach's relationship to authority // BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute. XXXV/2, 2004. P. 1–59.
- [6] Wolff 1991 — Wolff, Ch. Apropos the Musical Offering: The Thema Regium and the term Ricercar // Wolff Ch. Bach: Essays on his Life and Music. Cambridge, 1991. P. 324–331.

References

- [1] Milka, Anatoly P. (1999). “*Muzykal'noe prinoshenie*” J. S. Bach'a: *K rekonstruksii i interpretatsii* [J. S. Bach's “Musical Offering”: To reconstruction and redevelopment]. Moscow: Musica, 250 p. (in Russian).
- [2] Milka, Anatoly P. (2001). “Draka u Dlinnogo kamnya” [“Long Stone fight”]. In Anatoly P. Milka & Tatjana V. Shabalina, *Zanimatel'naya bakhiana. O znamenitykh epizodakh iz zhizni Johanna Sebastiana Bach'a i nekotorykh zanyatnykh nedorazumeniyakh* [Amusing Bachianas. About famous episodes from the life of Johann Sebastian Bach and some interesting misunderstandings]. Vol. 2. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, pp. 99–134 (in Russian).
- [3] Milka, Anatoly P. (2009). “*Iskusstvo fugi*” J. S. Bach'a: *k rekonstruksii i interpretatsii* [Johann Sebastian Bach's “The Art of Fugue”: To reconstruction and redevelopment]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 456 p. (in Russian).
- [4] Milka, Anatoly P. (2024). ““Doloy samoderzhavie!” — Voskliknul J. S. Bach” [“Let's get out of the jungle! — Exclaimed Johann Sebastian Bach”]. In *Vestnik Sankt-Peterburgs-*

- kogo universiteta. Iskusstvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]. 2024. Vol. 14, no. 4, pp. 638–648 (in Russian). <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.401>*
- [5] Botwinick, Sara (2004). “From Ohrdruf to Mühlhausen: A subversive reading of Bach’s relationship to authority”. In *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. 2004. Vol. XXXV / 2, pp. 1–59.
- [6] Wolff, Christoph (1991). “Apropos the Musical Offering: The Thema Regium and the term Ricercar”. In Christoph Wolff, *Bach: Essays on his Life and Music*. Cambridge, pp. 324–331.

Статья поступила в редакцию: 01.07.2024; одобрена после рецензирования: 22.07.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 01.07.2023; approved after reviewing: 22.07.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 781.4

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.003

Иоганн Себастьян Бах в музыкальном самосознании Роберта Шумана

Татьяна Суреновна Кюрегян

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россия

tatyana-kyuregян@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4759-9319>

Аннотация. «Ты должна полюбить во мне Баха», — писал Шуман Кларе Вик: так он видел главное в себе на 28-м году жизни. Совсем недолго занимаясь композицией с наставником (Г. Дорн) и эпизодически — самостоятельно по учебным руководствам (Г. Вебера, Ф. Марпурга, Л. Керубини), Шуман своими истинными учителями считал великих мастеров, из которых первый — И. С. Бах. Виртуозно овладев сложнейшей полифонической техникой (и особенно ценя свои фуги на В-А-С-Н), Шуман по-настоящему воплотил почерпнутое им у Баха в своем особом мире *скрытой полифонии*, растворенной в романтической гармонии и фактуре — там, где Бах «не слышен», но задает особую высоту чувствования. Другой парадокс: глубокое убеждение композитора в том, что постороннее вмешательство в великую музыку есть «величайшее оскорбление» для искусства, публичный призыв Шумана оградить сочинения классиков от *современных обработок*; и вдруг, в последний светлый год перед ментальной катастрофой — неудержимая потребность *аранжировать* И. С. Баха (!), создать фортепианное сопровождение к его *сольным* циклам для скрипки и для виолончели (что и было осуществлено). Отчего? Авторские объяснения не устраняют глубинных вопросов на уровне композиторского самосознания, задаваться ими правомерно, даже если они не могут иметь однозначных ответов.

Ключевые слова: Роберт Шуман, Иоганн Себастьян Бах, скрытая полифония, барокко, романтизм, аранжировка, композиторское самосознание

Для цитирования: Кюрегян Т. С. Иоганн Себастьян Бах в музыкальном самосознании Роберта Шумана // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 42–63.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.003>

© Кюрегян Т. С., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.003

Johann Sebastian Bach as Part of Robert Schumann's Musical Identity

Tatyana S. Kyuregyan

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

tatyana-kyuregyan@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4759-9319>

Abstract. “You must love Bach in me”, Schumann wrote to Clara Wieck: this was how he saw the most important thing in himself in the 28th year of his life. After studying composition for a very short time with a tutor (G. Dorn) and occasionally on his own with the help of handbooks (G. Weber, F. Marpurg and L. Cherubini), Schumann considered the great masters as his true teachers, the first of whom was Johann Sebastian Bach. Having mastered the most complex polyphonic techniques with virtuosity (he was particularly fond of his own B-A-C-H fugues), Schumann truly embodied what he had learned from Bach in his own special world of *hidden polyphony*, dissolved in Romantic harmony and texture — where Bach is “not heard” but sets a special height of feeling. On the other side a paradox: the composer's deep conviction that external intervention in great music was “the greatest insult” to art; Schumann's public appeal to protect classical works from *modern arrangements*; and suddenly, during the last good year before his catastrophic mental decline, he has an irrepressible need to arrange J. S. Bach (!), to create a piano accompaniment to his solo cycles for violin and cello (which was accomplished). Why? The author's explanations do not eliminate profound questions at the level of the composer's identity; it is legitimate to ask them, even if there are no clear answers.

Keywords: *Robert Schumann, Johann Sebastian Bach, hidden polyphony, baroque, romanticism, arrangement, composer's self-conscience*

For citation: Kyuregyan, Tatyana S. Johann Sebastian Bach as Part of Robert Schumann's Musical Identity. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 42–63. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.003>

© Tatyana S. Kyuregyan, 2024

Иоганн Себастьян Бах в музыкальном самосознании Роберта Шумана

Литература о Роберте Шумане огромна. Фактология его жизни и творчества проработана с большой тщательностью, и она продолжает обогащаться. Среди множества публикаций появляются все новые материалы с уточнением в общих чертах известных сведений о художественном пути музыканта¹. Но владеть фактами — еще не значит осмыслить их до конца. Подчас они склоняют к вопросам, казалось бы, простым, но не имеющим прямых ответов. И всё же о них стоит задуматься, даже если однозначные выводы невозможны (что в искусстве не редкость). Именно к таким вопросам на тему *Шуман и Бах* обращена настоящая статья, где известные данные, собранные в плотный документальный блок цитат, призваны лишь подвести к глубоко скрытой проблеме, и где важно не «что», а «почему» — пусть и без исчерпывающего ответа.

* * *

Вынесенная в заголовок формулировка может показаться рискованной, если бы не слова самого Шумана — поразительные слова, обращенные к Кларе Вик, где он грезит об их жизни, когда они, наконец, соединятся, и у них будет общий дом, где цветы, и музыка, и взаимопонимание столь полное, что...

«Ты должна полюбить во мне Баха!»

Именно так сказано в письме от 4 января 1838 г., когда Роберту шел 28-й год, а Кларе — 19-й [Шуман 1970, 166].

Всем известно о двух музыкальных кумирах Шумана, которые «вели» его по жизни с молодости до последних лет.

¹ Среди них имеются и специальные работы, посвященные рецепции Шуманом особо значимых для него творческих фигур, начиная с И. С. Баха: [Dadelsen 1957], [Bischoff 1997], [Wendt 2001], [Köhler 2007], [Stinson 2015] и другие. Автор благодарит Д. Г. Ломтева за предоставление ряда источников.

...Мой путь довольно одинокий, я знаю это! <...> путь, где на меня глядят издалека лишь мои великие вдохновители — Бах и Бетховен [Шуман 1970, 331].

Но каково было не влияние, а *проникновение* Баха в музыкальную душу и сознание Шумана, если *через него* он видел главное в себе и раскрывался своей далекой возлюбленной? Каким путем Шуман пришел к *такому самоощущению*? Как он прожил свои первые 20 лет в музыке? Обратимся к цитатам.

Композиции до 20 лет я вообще не обучался, хотя сочинять начал рано [цит. по: Лосева 2000, 67, 24].

А чему же, у кого и как долго он обучался в музыке? Известны три его учителя.

Иоганн Готфрид Кунч (Kuntsch) занимался с Робертом игрой на фортепиано в детстве, с семи до пятнадцати лет. Музыкант-практик, из самоучек, довольно посредственный исполнитель, по словам Шумана, он, однако, много значил для него.

Вы были единственным, кто признал во мне преобладающий музыкальный талант, кто уже заранее указал путь, на который рано или поздно меня должен был вывести мой добрый гений [Шуман 1970, 166], —

писал он из Лейпцига в 1832 г., окончательно ступив на профессиональную стезю.

Когда в старших классах гимназии ученик, по мнению учителя, перерос его, Роберт продолжил музицировать самостоятельно в любительской среде маленького Цвиккау, где был известен как пианист и начинающий композитор. Однако «полное отсутствие руководства, ощутимо: слух, [фортепианная] техника в особенности, теория»², по позднему признанию Шумана.

Другого педагога, с крепкой профессиональной репутацией, юноша обрел только в Лейпциге, куда перебрался в неполные 18 лет обучаться юриспруденции в университете. Им стал Фридрих Вiek (Wieck), который поддержал надежды Шумана на пианистическую карьеру и занимался

² Цит. по: [Лосева 2000, 24].

с ним фортепианной игрой суммарно (за вычетом пребывания Роберта в Гейдельберге) около двух лет. Чем это закончилось, известно.

С обострением болезни руки Шуман все больше склонялся к сочинению, и в его жизни появился третий наставник. «В 1831 году я, наконец, начал проходить упорядоченный курс композиции у Генриха Дорна (Dorn)»³; занятия продолжались 9 месяцев.

Дорн вспоминал:

У него не было тогда никакого теоретического образования — по крайней мере, систематического, поэтому мы начали с азов генерал-баса, и первый четырехголосный хорал, который я ему задал, чтобы проверить его познания в области гармонии, был образцом неправильного голосоведения [цит. по: Лосева 2000, 66].

Отзыв Шумана после первого занятия (в дневниковой записи от 13.07.1831)⁴:

Вчера начал также у музикадиректора благородный генерал-бас! <...> Я едва ли хотел бы знать больше, чем я знаю. Неясность фантазии или ее бессознательность остается ее поэзией [Шуман 1970, 593].

Полугодом позже в письме Ф. Вику (11.01.1832):

...к Дорну я никогда не смог бы привыкнуть; он хочет заставить меня под музыкой понимать фугу. — Небо! Как же различны люди. Но, разумеется, я чувствую, что теоретические занятия оказали на меня хорошее влияние [Шуман 1970, 151].

В дальнейшем Дорн отмечал, что

Шуман в период своего ученичества был неутомимым тружеником, и если я задавал ему одну задачу, всегда выполнял несколько [цит. по: Лосева 2000, 66].

Однако не все было гладко: случались долгие паузы по разным причинам, включая финансовые. В итоге Дорн прекратил занятия с Шуманом,

³ Цит. по: [Лосева 2000, 67].

⁴ Оригинальная запись в дневнике: [Schumann 1971, 349–350].

отметив, что «одной из его последних работ была каноническая пьеса в двойном контрапункте дуодецимы», которая «представляла собой еще и занятый фортепианный этюд» [Лосева 2000, 66].

Учителей из плоти и крови у Шумана больше не было, далее он продолжал работать над контрапунктом самостоятельно, по учебникам, и их тоже было три.

«Трактат о фуге» Фридриха Марпурга⁵, о чем он написал Кунчу в Цвиккау (27.07.1832):

Теоретический курс — до канона — я закончил несколько месяцев назад у Дорна; [далее] я проштудировал его сам по Марпургу. Марпург — теоретик, весьма заслуживающий внимания [Шуман 1970, 166]⁶.

Тогда же Шуман упражнялся по руководству Якоба Готфрида Вебера «Опыт упорядоченной теории музыкальной композиции»⁷, к которому обращался и раньше в связи с гармонией⁸.

Наконец, еще одна работа — «Курс контрапункта и фуги» Луиджи Керубини⁹ — вошла в его жизнь позже, в 1845 г.¹⁰, который отмечен самим Шуманом как *fugenpassion* — *страсть к фуге* [Schumann 1982, 381, 382]. Тогда он не просто упражнялся, но именно сочинял, творил в высших полифонических формах фуги и канона¹¹.

⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg. Abhandlung von der Fuge (Erster Theil. Berlin: Haude und Spener, 1753; Zweiter Theil. Berlin: Haude und Spener, 1754).

⁶ В дневниковых записях Шумана (22, 23, 25 мая 1832) также есть заметки о контрапунктических бдениях над Марпургом; среди них майские, где после трудностей отмечается большая легкость работы и ее ускорение [Schumann 1971, 394, 396]. На следующем этапе интенсивных занятий полифонией в конце 1830-х Шуман вновь руководствовался трактатом Марпурга, но уже в издании 1806 г., полученном 17.10.1837 [Schumann 1987, 39, 467].

⁷ Jacob Gottfried Weber. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst (3 Bd. Mainz: B. Schott, 1817–21); 3-е издание, «заново переработанное» (4 Bd. Mainz, Paris und Antwerpen, B. Schott's Söhne, 1830–32).

⁸ В дневниковой записи от 10.05.1831, например, выписаны нотами «основные аккорды» по Веберу [Schumann 1971, 335].

⁹ Luigi Cherubini [при участии F. Halévy]: *Cours de contrepoint et de fugue* (Paris, [1835]).

¹⁰ У Шумана было двуязычное франко-немецкое издание: *Cherubini L. Theorie des Contrepointes und der Fuge* / Aus dem Französischen übersetzt von F. Stoepel / *Cours de Contrepoint et Fugue*. Leipzig: Fr. Kistner, Paris: M. Schlesinger, [1836].

¹¹ «Побочным продуктом» занятий стало подготовленное Шуманом в сентябре 1848 г. (для своего ученика по композиции К. Риттера) небольшое пособие по фуге. Долгое время знакомство специалистов с ним ограничивалось кратким описанием и нотными выдержками в труде В. Бёттихера, где оно представлено как *Lehrbuch der*

Но своими *главными учителями* Шуман всегда считал великих классиков, из которых первый для него — Иоганн Себастьян Бах. Еще будучи формально «музыкантом-любителем», в начале университетского обучения, Шуман с готовностью соглашался в своем музыкальном кружке сыграть Баха; *Хорошо темперированный клавир* у него постоянно был на рояле, как вспоминают товарищи [Лосева 2000, 47]¹². И так — всегда. В том же письме Кунчу после рассказа Шумана о занятиях по учебникам содержатся его известные слова:

В остальном же *Хорошо темперированный клавир* Себастьяна Баха — моя грамматика, и к тому же наилучшая [Шуман 1970, 166].

Примечателен метод его работы:

Фуги я последовательно расчленил, проследив их тончайшие разветвления [Шуман 1970, 166].

И еще примечательнее вывод: «польза от этого велика, как велико *общее моральное укрепляющее воздействие на человека*»¹³ (делится он сокровенным с близким ему по духу Кунчем)¹⁴. Позже, в 1838 г., он признавался: «Бах — мой хлеб насущный» [Шуман 1970, 346].

Fugenkomposition [Boetticher 1941, 614–615, 627]. Доступ к оригиналу, находящемуся в частном владении [Wendt 2001, Anmerkung 38], был затруднен, и в монографии конца XX в. ее автор, Дж. Даверлио, отмечая в данном тексте сочетание идей Марпурга, Керубини и самого Шумана, все еще ссылаясь на Бёттихера [Daverio 1997, 406, 561]. Только в новом Собрании сочинений Шумана рукопись была опубликована в томе под общим заголовком *Studien zur Kontrapunktlehre*, вместе с пособием Керубини из личного собрания композитора с воспроизведением его пометок: *Schumann, R. Studien zur Kontrapunktlehre* / hrsg. von Hellmuth Federhofer und Gerd Nauhaus // Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 5. Mainz: Schott, 2003. 360 S.

¹² О соприкосновении Шумана с музыкой И. С. Баха в детские и отроческие годы сведений не сохранилось; в культурной жизни Цвиккау той поры Бах отсутствовал [Wendt 2001]. Тем примечательнее следующий штрих: 13-летний Роберт (которого тогда равно притягивали музыка и литература), помогая отцу в его издательстве, позаботился о присутствии И. С. Баха в публикуемой биографической серии «Портреты знаменитейших людей всех времен и народов» [Bischoff 1997, 421–422].

¹³ [Шуман 1970, 166], курсив мой. — Т. К.

¹⁴ Менее известно у нас о последовательном изучении Шуманом аккордового письма у Баха, параллельно с полифоническим. «Предположительно в то же время Шуман приобрел себе баховский сборник 371 *четырёхголосных хоральных песнопений* (изданный К. Ф. Беккером в 1831 году). Его личный экземпляр хоралов сейчас утерян, хотя в аукционном каталоге 1930 года <...> приведены некоторые интересные детали о следах чтения и работы [с ним] Шумана. На форзаце тома рукой Клары Шуман написано: *Роберт Шуман каждый день играл по этой книжечке*. К 1842 году он, должно быть, как

В тяжелые минуты, говорит Шуман,

...я обычно с изнеможением беру моего старого Баха. Он снова придает мне силы для работы и заставляет радоваться искусству и жизни [Шуман 1970, 312].

И так всегда, когда его настигают очередные приступы мизантропии:

тогда я снова ищу спасения в Бахе и он снова дает мне радость и силу, помогающие действовать и любить [Шуман 1970, 503].

Размышляя об особом значении Баха для «так называемых» романтиков, как выражается Шуман, он признается:

...Я сам, в сущности, ежедневно исповедовался перед этой вершиной, надеясь, что, приобщившись к нему, стану чище и сильнее. <...> До Баха, по моему убеждению, вообще не дотянешься; он не соизмерим ни с кем [Шуман 1970, 534].

Ни в пространстве, по Шуману, ни во времени:

Бах — ни новый, ни старый, он нечто гораздо большее — вечный [Шуман 1970, 513].

И рядом с почти метафизическим величием, лукавый прозаизм: «...за Баха я готов отдать последний грош» (о дорогих билетах на концерт Мендельсона с баховскими сочинениями), и добавлено: «отдано от всего сердца» [Шуман 1970, 566].

И всю жизнь, подчеркнем, не только сердечное *восхищение* музыкой, но упорная *работа* над профессиональным постижением Баха, с молодос-

минимум дважды тщательно проработал хоралы, поскольку, помимо многочисленных замечок и поправок, он записал на последней странице: *Пересмотрено снова в сентябре 1842 года*» [Wendt 2001]. Уточним, что это было третье издание баховских хоралов, изначально собранных К. Ф. Э. Бахом. Первое имело сложную предыздательскую историю и вышло в двух томах (1765–1769); второе, подготовленное к публикации И. Ф. Кирнбергером, — в четырех томах (1784–1787); а третье — однотомное, в редакции К. Ф. Беккера, с его предисловием, датированным 9 декабря 1831 г. По данной причине само издание относят в ряде источников к 1832 г., как на веб-сайте, посвященном кантатам Баха: *Braatz, Th. The History of the Breitkopf Collection of J. S. Bach's Four-Part Chorales* (September 2006) URL: <https://www.bach-cantatas.com/Articles/Breitkopf-History.htm> (дата обращения 14.08.2024).

ти до последних дней. Когда Вик, противясь их союзу с Кларой, упрекает Шумана в «флегматичности и бездеятельности» — в год, когда созданы «Карнавал», «Крейслериана», «Новеллеты», Соната *fis-moll*, множество материалов для уже издававшегося журнала *Neue Zeitschrift für Musik*, — перечисляя свои свершения в письме Кларе, Роберт добавляет:

и притом ежедневные долгие часы напряженных занятий Бахом и Бетховеном [Шуман 1970, 363].

Во времена их «территориального отдаления» по требованию Ф. Вика Шуман настоятельно рекомендует и Кларе при удобном случае заняться в Вене с серьезным теоретиком изучением фуги: «это всегда радует и двигает вперед» [Шуман 1970, 345].

После свадьбы в «медовый месяц» молодые вместе изучают фуги Баха¹⁵. И в последующие семейные годы, чем дальше, тем больше, супруги сосредоточены на Бахе (у которого Шуман принимает «почти всё»), и позднем Бетховене (особенно — на поздних квартетах)¹⁶. Шуман поддерживал Клару как в концертном исполнении баховских фуг, так и в приватном.

В последние дни ты меня еще очень порадовала фугами Баха: почему ты мне так долго не играла фуги [Шуман 1970, 558].

Сам он, как известно, инициировал первое в Дюссельдорфе исполнение его любимых «Страстей по Иоанну». В духе старой традиции Шуман самолично переписал «много больших хоралов Баха», полученных от Мендельсона, которыми «упивался» [Шуман 1970, 513]. Деятельно поддерживал организацию Баховского общества (1851) с его целью издавать собрание сочинений Баха. Кажется, что у Шумана не было «ни дня без Баха».

Каковы же непосредственные, зримые плоды его баховского служения? Если считать сочинения в самостоятельных полифонических формах, то их не так много. За вычетом ранних учебных работ — всего около 20 фуг (включая фугетты) и около 15 канонов, которые появились в 1845 г., в 1847-м и 1853-м. И если *по ним* оценивать пожизненную баховскую вахту Шумана, можно испытать если не разочарование, то неко-

¹⁵ Об этом свидетельствуют их записи в «Супружеском дневнике», который Роберт и Клара вели, начиная с первого дня после свадьбы и заканчивая путешествием в Россию в 1844 году (*Nauhaus G.*, ed. *The Marriage Diaries of Robert & Clara Schumann*. Boston: Northeastern University Press, 1993).

¹⁶ О чем Шуман сообщает уже в 1842 г. [Шуман 1982, 64].

торое удивление. Над фугами В-А-С-Н Шуман трудился так, по его словам, как ни над чем иным, и надеялся, что они будут достойны великого имени [Шуман 1970, 133, 147]. Но даже такой ценитель контрапункта в его традиционных формах, как В. В. Протопопов, самые проникновенные слова адресует другой шумановской полифонии, вольно прорастающей на гармонической основе [Протопопов 1986, 66–67]. О ней не без удивления писал в 30-е гг. и сам Шуман:

...особенно любопытно, как я почти всюду изобретаю каноническую форму и как постоянно нахожу подголоски в виде последующих вступлений — часто являются они и в обращениях, и с обратными ритмами [Шуман 1970, 347]¹⁷.

Сделаем предположение: Шуману «сами собой» являлись имитации и каноны не потому, что он постоянно изучал Баха и с головой был погружен в его способ мыслить. Возможно, напротив: Шуман так тянулся к Баху оттого, что чувствовал с ним глубочайшее внутреннее сродство, дарованное немногим¹⁸. И в наибольшей степени оно выражалась именно в погружении вечной полифонической идеи в новую шумановскую гармонию и совсем не барочную музыкальную ткань, где она возрождалась к иной жизни, — оставаясь внешне почти не узнаваемой, но хранящей сущностную для полифонии высоту чувствования¹⁹.

¹⁷ В зарубежной науке отмечают приоритет Г. Дадельзена, перенаправившего внимание с академических форм контрапункта у Шумана на нерегламентированное индивидуальное письмо. «Шумановская свободная полифония пользуется контрапунктом как средством, позволяющим в любой миг в любом голосе в любой точке звукового пространства расцветать новым мелодиям», — подчеркивает он [Dadelsen 1957, 49].

¹⁸ Как пишет Дадельзен, «везде можно почувствовать естественную канонически-контрапунктическую изобретательность, которой Шуман, вероятно, обладал изначально, но еще усовершенствовал по Баху» [Dadelsen 1957, 53]. Х. Й. Кёлер, указывая на разные проявления баховского в Шумане, подчеркивает, что оно не сводится к «внешне связанному с Бахом» фугообразному контрапункту: «Бах затрагивает Шумана в самой его сердцевине, и при идеальном, но постоянном баховском присутствии Шуман вырабатывает свой оригинальный стиль» [Köhler 2007, 245].

¹⁹ Потому и происходило у Шумана внутреннее отторжение «навязываемых извне» правил, даже если они формально подкреплялись авторитетом Баха (как случилось на занятиях с Дорном). По мысли Кёлера, Шуману нужно было самому прийти к их приятию, без «посредников» [Köhler 2007, 240]. В этом духе можно толковать, полагает Кёлер, и весьма обязывающую заметку в дневнике от 23.05.1832 (вскоре после расставания с Дорном): *стремиться подняться над правилами* [Schumann 1971, 395]. Ключом к шумановскому восприятию Баха он считает фразу, записанную чуть позже (28.05.1832): «*Но ты, фантазия, по-сестрински дай руку фуге*», что означает, по его мнению, призыв не жертвовать собой под диктатом логического мышления, не терять собственный энергетический потенциал, но направить «неподавленную фантазию» (даже всей мощью баховского духа) к работе с материалом, множественности музыкального

Вернемся, однако, к позднему Шуману, с его склонностью к ораториальным жанрам. Многими данное обстоятельство было воспринято с большими сомнениями. Кто-то полагал, что Шуман «исписался»²⁰; кто-то — особенно из далеких потомков — видел в том проявление болезни. Еще менее однозначно было встречено намерение Шумана в 1853 г. создать фортепианное сопровождение к баховским сонатам и партитам для скрипки соло, а также к сюитам для виолончели соло (в итоге полностью осуществленное).

Подобная идея особенно изумляет в свете принципиальной установки Шумана, которой он следовал всю жизнь: «классика неприкосновенна», если коротко. В 1847 г. в Дрездене Шуман даже выдвинул предложение о создании общественно-музыкальной секции, как он говорил, «для охраны сочинений классиков от *современных обработок*» [Шуман 1982, 163] (курсив мой. — Т. К.).

Тогда же он настаивал на целесообразности и другой секции «для обнаружения *искаженных* мест в произведениях классиков» [Шуман 1982, 163] (отталкиваясь от собственного опыта²¹).

Еще раньше, в 1845-м, Шуман писал в издательство Г. Хертеля о необходимости подготовки образцовой публикации «Хорошо темперированного клавира», очищенной от неточностей и где были бы напечатаны друг под другом разные варианты из самого Баха [Шуман 1982, 110]. Его тре-

оформления и моральной серьезности образа действий — по-братски, но оставаясь ведущим началом [Köhler 2007, 241].

Тем удивительнее лицезреть гораздо более позднее (1848) шумановское пособие по фуге (см. Примечание 11). Неудобочитаемость рукописного факсимиле оттеняет смысловая четкость параллельной расшифровки, с краткими параграфами и немногословными формулировками. В данном случае не так важно, насколько велик вклад самого Шумана в текст, основанный преимущественно на трактате Керубини (см.: [Ullrich 2012, 18–29]). Важно, что Шуман принял подобный образ мыслей и метод обучения.

Примечательно, что в указанном специальном диссертационном исследовании М. Ульриха о контрапункте Шумана заявленная автором «амбивалентность шумановского понятия контрапункт» выражена в категориях: «контрапункт как академический консерватизм versus контрапункт как романтический метод выразительности [Ausdruckstechnik]» [Ullrich 2012, 3–5].

²⁰ Подобные отзывы доходили и до самого Шумана, возмущая его своей безапелляционностью (см., например, в письме Р. Францу от 10.02.1854 [Шуман 1982, 375]).

²¹ Свои аргументированные сомнения в адрес ряда изданий классиков Шуман изложил задолго до того в статье «О некоторых предположительно искаженных местах в произведениях Баха, Моцарта и Бетховена», опубликованной 9 ноября 1841 г. в NzfM; в русском переводе: [Шуман 1979, 51–56]. С началом издания собрания сочинений Баха Шуман, радостно приветствуя в письме к Г. Хертелю (от 24.05.1852) первый выпуск как «образец во всех отношениях», все же подметил в нем четыре неверные ноты [Шуман 1982, 306] — при том, что он «в своей типичной одержимой манере проработал увесистый 300-страничный том всего за два дня» [Stinson 2015, 235].

петное отношение к шедеврам было таково, что на 9-й день после свадьбы Клара записала в их «супружеском дневнике» о совместных занятиях «Хорошо темперированным клавиром» (отметив большое удовольствие от *ежедневной* демонстрации мужем проведений темы в фугах):

Роберт строго отчитал меня за то, что я сделала октавную дублировку в одном месте и тем самым непозволительно добавила пятый голос к четырехголосной фактуре. Он был прав, осуждая это, но мне было больно, что я сама этого не почувствовала (цит. по: [Rasmussen 2010, 40]).

В конце концов Шуман даже в «Жизненных правилах для музыканта» провозгласил:

Считай безобразием что-либо менять в сочинениях хороших композиторов, пропускать или, чего доброго, присочинять к ним новомодные украшения. Это величайшее оскорбление, какое ты можешь нанести искусству [Шуман 1979, 178].

И как после всего этого понимать затею с «аккомпанированным» Бахом? Как это совместимо с его «категорическим императивом»? Самое поразительное, что сам Шуман, вроде бы, высказался на сей счет совершенно определенно — в том смысле, что это величайшие шедевры, чьи несказанные красоты открыты немногим, а гармоническое сопровождение сделает их более доступными для широкой публики²². Но ведь еще пару лет назад, отвечая (скрытому за инициалами) юнцу, призывавшему композитора к простоте, Шуман гневно отрезал (22.09.1851): «я сочиняю не для развлечения детей и дилетантов» [Шуман 1982, 290].

Что уж говорить о Бахе...²³

²² В январе 1853 г. он дважды писал своему издателю Г. Хертелю. «Недавно я слышал Чакону Баха с сопровождением Мендельсона. После этого я просмотрел другие баховские [сольные скрипичные] сонаты и нашел, что многое в них при наличии фортепианного сопровождения могло бы стать доступнее широкой публике. Конечно, это работа нелегкая, но она очень меня привлекает» (4.01.1853) [Шуман 1982, 323]; «...именно в этих сочинениях Баха таятся сокровища, известные, пожалуй, лишь немногим; и я надеюсь, что предпринятая мной гармонизация поможет эти сокровища обнаружить». (17.01.1853) [Шуман 1982, 325].

²³ Не вполне убедительным представляется и мнение современного исследователя, видящего одну из причин, в «...особенности тембрового слуха Шумана, не представляющего себе звучание скрипки (или другого струнного инструмента) без опоры на фортепианный „фундамент“» [Карелина 1996, 152]. В таком случае он вряд ли писал бы (в издательство Фр. Кистнера 17.11.1853) о сольных виолончельных сюитах Баха, что

А что же *романтическая эпоха*? каково ее отношение к подобным деяниям? Самое снисходительное, и даже одобрительное. Не говоря о бесконечных обработках всего и вся (от дилетантов до великого Листа), впечатляет число «сотрудников» в тех же сольных сочинениях Баха, включая современников Шумана, о чем он знал²⁴. И опять странно! — Шуман, влекомый модным поветрием? Как это не похоже на него... Однако сам он упоминал, что к работе над «бахианой» его подтолкнула услышанная в концерте Чакона для скрипки — с фортепианным сопровождением Мендельсона (см. в примечании 22). Быть может, она его не удовлетворила, и Шуман вступил в необъявленную полемику? Об этом можно только гадать²⁵. Однако внешне незначительное, но *принципиальное* расхождение с Мендельсоном в начале Чаконы нельзя недооценивать. Есть издание, где все три ее версии налицо: нетронутый Бах на верхней строчке, ниже — сопровождение Шумана и еще ниже — Мендельсона. Они оба, Шуман и Мендельсон, сохранили солирующую скрипку в начальном изложении темы. Но! Мендельсон добавил одну-единственную ноту, а именно: сильную долю к двухчетвертному затакту у Баха — *Re* большой октавы на форте! У Шумана ничего подобного нет (*ил. 1*).

А *баховская эпоха*, что позволила бы она? Как и сам Бах, практически всё: заимствование и транзит в любой жанр с переработкой чего и кого угодно, своего и чужого. Но вернемся к Шуману.

«это самые прекрасные и значительные из всех существующих на свете произведений для виолончели» [Шуман 1982, 358].

²⁴ Так, обращаясь в издательство Брайткопф и Хертель (3.01.1854), Шуман сравнивал свое намерение сохранить циклы Баха целиком с избранными обработками В. Б. Молика, которые там печатались, и убеждал издателей, что последние, хоть и проигрывают ввиду разрозненности номеров шумановским, привлекут к ним внимание и склонят, возможно, к приобретению полного комплекта [Шуман 1982, 369].

²⁵ Мимолетный отзыв об исполнении более чем 10-летней давности (с автором аккомпанемента за роялем) самый доброжелательный [Шуман 1979, 16–17], а самый первый, 1840 г., едва ли не восторженный: «...г-н концертмейстер Давид великопнейшим образом и в сопровождении Мендельсона [сыграл] две бесценные в композиционном отношении части из скрипичных сольных сонат Баха. Это те самые, о которых прежде говорилось, что „к ним никакого другого голоса больше примыслить нельзя“; Мендельсон отличным образом опроверг данное утверждение, обогатив подлинник различными голосами так, что любо было слушать» [Шуман 1978, 261–262] Более того, как указывает в примечании к этой статье Д. В. Житомирский, в другой рецензии на то же исполнение Шуман писал: «...казалось, будто все это играл собственными руками сам старый, бессмертный кантор» [Шуман 1978, 320]. Но это уже кажется (при всем уважении к дару Мендельсона) плодом разыгравшейся *поэтической* фантазии Шумана. На фоне максимализма, с каким Шуман относился к великим, слова об аранжировке, *обогатившей подлинник* (Баха!), воспринимаются с трудом и оставляют еще больше вопросов.

Ил. 1 И. С. Бах. Чакона из Партиты d-молл для скрипки соло (BWV 1004), тт. 1–12.
Фортепианное сопровождение Р. Шумана, Ф. Мендельсона Бартольди

Fig. 1. J. S. Bach. Chaconne from *Partita d-moll for solo violin* (BWV 1004), meas. 1–12.
Piano accompaniment by R. Schumann and by F. Mendelssohn Bartholdy

The image displays a musical score for the Chaconne from Partita d-moll for solo violin (BWV 1004) by J.S. Bach. The score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for the Violine (Bach), the middle for the Pianoforte (Schumann), and the bottom for the Pianoforte (Mendelssohn). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The first system shows the beginning of the piece, with the violin part starting on a whole note chord. The piano accompaniment by Schumann is marked with a dynamic of *f*. The piano accompaniment by Mendelssohn is marked with a dynamic of *f* and includes a section marked 'A' starting with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Он осуществил переложение всех сольных скрипичных циклов, а затем и виолончельных. Отказался от начального намерения делать избранные транскрипции, поскольку все пьесы, как он убедился, столь связаны друг с другом, что их разъединение нарушило бы замысел. Итоговое резюме (в письме Г. Хертелю 20.02.1853): «эта работа доставила мне много хлопот, но еще больше радости» [Шуман 1982, 327].

Скрипичные циклы были изданы в 1854-м. Друзья встретили их сдержанно. Виолончельные сюиты с сопровождением Шумана остались неопубликованными, хотя композитор вел о них переговоры с издателями [Шуман 1982, 358]. Более того, сейчас местоположение данной работы неизвестно, она считается утерянной. Ее последние следы можно увидеть в статье позапрошлого века американского композитора Эдгара Келли: нотные примеры в ней — всё, что осталось от шумановского труда [Kelley 1892, 613–618].

Если говорить в целом о подходе Шумана, то он не «выбивается» из допустимой стилевой среды²⁶. Особенно если сравнить между собой имеющиеся *баховские* версии сочинений: например, Фугу из Первой сонаты для скрипки соло (BWV 1001), которую сам автор переработал для органа (BWV 539) и — с меньшей уверенностью именно в авторской транскрипции — для лютни (хотя она значится в каталоге В. Шмидера как BWV 1000 [Schmieder 1971, 558]). Бах легко меняет изложение соответственно возможностям инструмента. Что касается Шумана, то он по преимуществу лишь подчеркивает гармонию (наподобие басса-континуо), и иногда вводит тематический контрапункт в фигурационные баховские интермедии. Сравним: в начале фуги Шуман сохраняет оригинальное соло (ил. 2а, тт. 1–3), затем осторожно подключает скромную аккордику (тт. 4–5) и слегка активизирует ее в фигурационной интермедии (тт. 7–8); и лишь значительно позже (ил. 2б, тт. 42–44) он насыщает аналогичную фигурационную ткань в интермедии рельефными тематическими вкраплениями. Насколько это приемлемо?

Примечательно, что К. Дальхауз, размышляя о феномене китча в контексте явлений романтизма, приводит в качестве примера Ave Maria Ш. Гуно — сверхпопулярную «обработку» (если признать ее таковой) до-мажорной Прелюдии из I тома *Хорошо темперированного клавира*,

²⁶ По оценке К. В. Зенкина, «не сочиняя собственную музыку, а обрабатывая чужую, Шуман в данном случае никак не проявлял индивидуального композиторского „я“, но «продельвал эту работу с исключительной чуткостью» [Зенкин 2011, 228]. Впрочем, продолжение мысли исследователя — «желая приблизить баховскую музыку к условиям восприятия своего времени» — заставляет вновь вслушиваться в строй шумановского отношения к Баху с его строгим камертоном «неприкосновенности».

Ил. 2а. И. С. Бах. Фуга из Сонаты g-moll для скрипки соло (BWV 1001), тт. 1–8.
Фортепианное сопровождение Р. Шумана

Fig. 2a. J. S. Bach. Fuga from *Sonata g-moll for solo violin* (BWV 1001), mm. 1–8.
Piano accompaniment by R. Schumann

The image displays a musical score for the first eight measures of the Fugue from the Sonata in G minor for Solo Violin, BWV 1001, by J.S. Bach. The score is presented in two systems. The first system shows the violin part (top staff) and the piano accompaniment (bottom two staves). The tempo is marked 'Allegro'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is common time (C). The second system continues the violin and piano parts for measures 5-8.

Ил. 2б. И. С. Бах. Фуга из Сонаты g-moll для скрипки соло (BWV 1001), тт. 42–44.
Фортепианное сопровождение Р. Шумана.

Fig. 2b. J. S. Bach. Fuga from *Sonata g-moll for solo violin* (BWV 1001), meas. 42–44.
Piano accompaniment by R. Schumann

The image displays a musical score for measures 42-44 of the Fugue from the Sonata in G minor for Solo Violin, BWV 1001, by J.S. Bach. The score is presented in two systems. The first system shows the violin part (top staff) and the piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is G minor (one flat) and the time signature is common time (C). The second system continues the violin and piano parts for measures 43-44.

с превращением уже Баха в сопровождение к сладостной мелодии с ее преувеличенными романтическими идиомами, а то и штампами. Как образец *высокого* искусства, не менее полного знаками романтизма, он рассматривает при этом шумановские «Грезы» [Дальхаус 2019, 243–245] (не касаясь, заметим, его баховских аранжировок на предмет снижения перводеи).

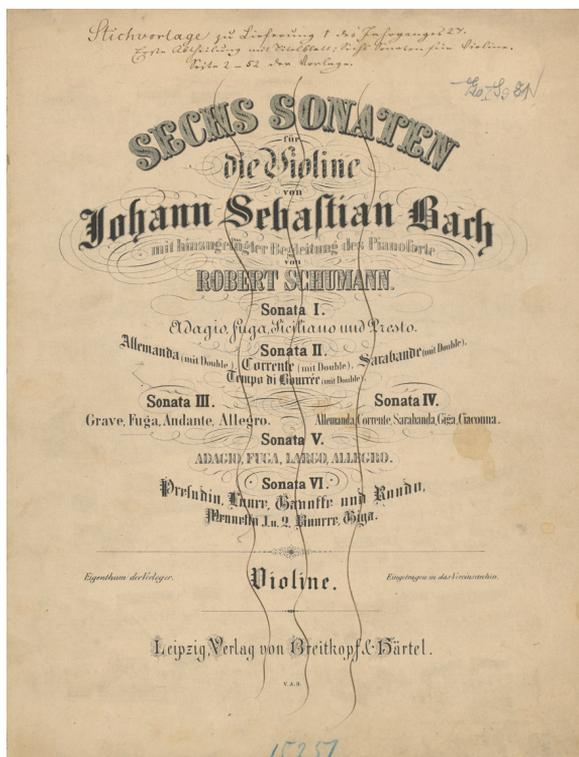
И все же не дает покоя вопрос: *почему* Шуман в свой последний год «в миру» пошел на странный для него, как кажется, шаг (ил. 3) — почему он позволил себе то, что считал невозможным прежде? Версия о его творческом ослаблении здесь не работает²⁷, да и объяснение «тягой к просвещению масс» кажется упрощенным. Всю жизнь Шуман не расставался с Бахом, но взирал на него «извне», сохраняя дистанцию (при том что баховский портрет всегда был в его комнате). Теперь же — преступил черту. Достоверно объяснить это, разумеется, невозможно.

Не в качестве прямой параллели, но в чем-то, думаю, позволительно соотнести сюжет, которому посвящена настоящая статья, с ситуацией, о которой поведал недавно, в дни своего 80-летнего юбилея, Фарадж Караев. Хоровая миниатюра Джона Тавенера “The Lamb” — «Агнец» (1982), сотворенная, по его словам, «из ничего», поразила композитора

высочайшим мастерством, изысканным вкусом и талантом <...>. Я не удержался и сделал редакцию Тавенера, добавив к авторскому хору а саррелла оркестровое сопровождение. <...> Надеюсь, не испортил... [Караев 2023, 5].

Чем-то подобным, возможно, был движим Шуман, когда в свой последний светлый год «не удержался» и вошел — после десятилетий на страже святилища — в баховскую обитель. Не только преисполненный восторга, но ища *поддержку* в предчувствии катастрофы. Уже будучи в лечебнице, совсем в предзакатном состоянии, он поделился с Брамсом тем, что сочинил фуги [Лосева 2000, 469]. Но их в этом мире уже никто не слышал...

²⁷ За пару лет до мысли о баховских аранжировках Шуман писал (29.11.1849): «Никогда я не бывал более деятельным, более удачливым в искусстве. Многие я довел до завершения, еще больше имеется в виде планов на будущее» [Шуман, 1982, 241]. И действительно, первые годы 1850-х принесли целый ряд крупных инструментальных и вокально-инструментальных сочинений, хоть и встреченных в музыкальных кругах по-разному.



Ил. 3. Шесть сонат для скрипки Иоганна Себастьяна Баха с добавлением Фортепианного сопровождения Роберта Шумана. Лейпциг, Брайткопф и Хертель. Титульный лист (посмертная публикация).

Fig. 3. Johann Sebastian Bach. *Six Violin Sonatas with added Piano Accompaniment* by Robert Schumann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Title page (posthumous publication).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Дальхаус 2019 — Дальхаус К. О «средней» музыке XIX века // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем, послесл., коммент. С. Б. Наумовича. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 237–251.
- [2] Зенкин 2011 — Зенкин К. В. О некоторых проявлениях бахианства в музыке Шумана // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: Сборник статей / ред.-сост. Н. А. Брагинская. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2011. С. 218–229.

- [3] Караев 2023 — *Караев, Фарадж*: «Делай, что должен и будь что будет...» / беседа А. Кусенова // *Российский музыкант*. 2023. № 8 (1400). URL: <https://tm.mosconsv.ru/?p=11675> (дата обращения: 14.08.2024).
- [4] Карелина 1996 — *Карелина Е. К.* Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: [б. и.], 1996. 200 с.
- [5] Лосева 2000 — *Воспоминания о Роберте Шумане* / сост., коммент., предисловие О. В. Лосевой; переводы А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. Москва: Композитор, 2000. 556 с.
- [6] Протопопов 1986 — *Протопопов В. В.* История полифонии. Западноевропейская музыка XIX — начала XX века. Вып. 4. Москва: Музыка, 1986. 319 с.
- [7] Шуман 1970 — *Шуман Р.* Письма: в 2-х т. / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. Москва: Музыка, 1970. Том 1. 719 с.
- [8] Шуман 1978 — *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2-х т. / сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского, пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалева. Москва: Музыка, 1978. Том 2-А. 327 с.
- [9] Шуман 1979 — *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2-х т. / сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. и указ. Д. В. Житомирского, пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалева. Москва: Музыка, 1979. Том 2-Б. 294 с.
- [10] Шуман 1982 — *Шуман Р.* Письма: в 2-х т. / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. Москва: Музыка, 1982. Том 2. 525 с.
- [11] Bischoff 1997 — *Bischoff, B.* Das Bach-Bild Robert Schumanns // *Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen* (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt*. Band 1: 1750–1850. Laaber: Laaber-Verlag, 1997. S. 421–499.
- [12] Boetticher 1941 — *Boetticher W.* Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin: Hahnefeld, 1941. 688 S.
- [13] Dadelsen 1957 — *Dadelsen, G.* Robert Schumann und die Musik Bachs // *Archiv für Musikwissenschaft*, 1957, 14. Jahrg. H. 1. S. 46–59.
- [14] Daverio 1997 — *Daverio, J.* Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. New York, 1997. 607 p.
- [15] Kelley 1892 — *Kelley E. S.* The Bach-Schumann Suites for Cello // *Music: A Monthly Magazine*. November 1892 — April 1893: Volume 3, Issue None. P. 612–619. Цифровая копия: Internet Archive, 2024. URL: https://archive.org/details/sim_music-a-monthly-magazine_november-1892-april-1893_3/mode/2up (дата обращения: 12.11.2024).
- [16] Köhler 2007 — *Köhler, H. J.* Bach als Katalysator der Identitätssuche Robert Schumanns // „Zu groß, zu unerreichbar“: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns* / ed. Anselm Hartinger, Christoph Wolff, and Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007. S. 237–254.
- [17] Rasmussen 2010 — *Rasmussen, M.* “Robert and Clara Schumann, and their teacher J. S. Bach” // *Executive Intelligence Review Culture*. Vol. 37, no. 24, June 18, 2010. P. 38–55. Цифровая копия: The Wayback Machine, 2024. URL: <https://web.ar>

- chive.org/web/20120502000943/http://www.schillerinstitut.dk/drupal/system/files/eir%20with%20Schumann%20article.pdf (дата обращения: 12.11.2024).
- [18] Schmieder 1971 — *Schmieder, W.* Thematische-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel musikverlag. 1971. XXII. 747 S.
- [19] Stinson 2015 — *Stinson, R.* Neue Erkenntnisse zu Robert Schumanns Bach-Rezeption // *Bach-Jahrbuch* Bd. 101 (2015). Neue Bachgesellschaft. Leipzig. S. 233–245.
- [20] Schumann 1971 — *Schumann, R.* Tagebücher. Bd. I: 1827–1838 / Hrsg. von G. Eismann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971. 563–[23] S. Цифровая копия: Internet Archive, 2024. URL: <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd1/mode/2up> (дата обращения: 12.11.2024).
- [21] Schumann 1982 — *Schumann, R.* Tagebücher, Bd. III. Haushaltsbücher. Teil 1: 1837–1847/ hrsg. v. Gerd Nauhaus. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982. 956–[36] S. URL: <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd3/mode/2up> (дата обращения: 12.11.2024)
- [22] Ullrich 2012 — *Ullrich, M.* Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Fakultät “Music” der Universität der Künste. Berlin, [2012]. 242 S.
- [23] Wendt 2001 — *Wendt, M.* Bach und Händel in der Rezeption Robert Schumanns / Referat, gehalten am „Tag der mitteldeutschen Barockmusik 2001 in Zwickau“. Цифровая копия: Robert-Schumann-Forschungsstelle E. V., 2024. URL: https://www.schumann-ga.de/wordpress/?page_id=319 (дата обращения: 12.11.2024).

References

- [1] Dahlhaus, Carl (2019). “O ‘sredney’ muzyke XIX veka” [“On the ‘average’ music of the 19th century”]. In Carl Dahlhaus, *Izbrannyye trudy po istorii i teorii muzyki [Selected works on the history and theory of music]*, compilation, translation, afterword, commentary by Stepan B. Naumovich. St. Petersburg: Izdatel’stvo imeni N. I. Novikova. pp. 237–251 (in Russian).
- [2] Zenkin, Konstantin (2011). “O nekotorykh proyavleniyakh bachianstva v muzyke Schumanna” [“On some manifestations of Bachianism in Schumann’s music”]. In *K 200-letiyu so dnya rozhdeniya Chopina i Schumanna [“On the 200th anniversary of the birth of Chopin and Schumann”]*: collection of works, editor-compiler Natalia A. Braginskaya. St. Petersburg: Izdatel’stvo Politekhnicheskogo universiteta, pp. 218–229 (in Russian).
- [3] Karayev, Faradzh (2023). “Delay, chto dolzhen, i bud’ chto budet...” [“Do what you must and come what may”], interviewer Aydana Kusenova. In *Rossiyskiy muzykant [Russian musician]*. 2023. No. 8 (1400), November, pp. 4–5 (in Russian). Available at: <https://rm.mosconsrv.ru/?p=11675> (accessed: 12.11.2024).
- [4] Karelina, Yekaterina K. (1996). *Kamernyye ansambli R. Schumann v kontekste avtorskogo stilya*: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Chamber ensembles by R. Schumann in the context of the author’s style: Cand. Sci. (Arts) dissertation:

- 17.00.02], Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 200 p. (in Russian, unpublished).
- [5] Loseva, Olga (2000). *Vospominaniya o Roberte Schumannne* [*Memoirs of Robert Schumann*], compilation, commentary, foreword by Olga V. Loseva; translations by Alexander V. Mikhailov and Olga V. Loseva. Moscow: Kompozitor, 556 p. (in Russian).
- [6] Protopopov, Vadimir V. (1986). *Istoriya polifonii. Zapadnoyevropeyskaya muzyka XIX — nachala XX veka* [*History of polyphony. Western European music of the 19th — early 20th centuries*]. Iss. 4. Moscow: Muzyka, 319 p. (in Russian).
- [7] Schumann, Robert (1970). *Pis'ma* [*Letters*]: in 2 volumes, translation from German, compilation, text edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky. Vol. 1. Moscow: Muzyka, 719 p. (in Russian).
- [8] Schumann, Robert (1978). *O muzyke i muzykantakh* [*About music and musicians*]: Collection of articles: In 2 volumes, compilation, text edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky, translation from German by Alexander G. Gabrichevsky and Lyudmila S. Tovaleva. Vol. 2-A. Moscow: Muzyka, 327 p. (in Russian).
- [9] Schumann, Robert (1979). *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey* [*About music and musicians: Collection of articles*]: In 2 volumes, compilation, text edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky, translation from German by Alexander G. Gabrichevsky and Lyudmila S. Tovaleva. Vol. 2-B. Moscow: Muzyka, 294 p. (in Russian).
- [10] Schumann, Robert (1982). *Pis'ma* [*Letters*]: in 2 volumes, translation from German, compilation, text edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky]. Vol. 2. Moscow: Muzyka, 525 p. (in Russian).
- [11] Bischoff, Bodo (1997). “Das Bach-Bild Robert Schumanns” In: Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Bach und die Nachwelt*. Band 1: 1750–1850. Laaber: Laaber-Verlag, S. 421–499.
- [12] Boetticher 1941 — *Boetticher W.* Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin: Hahnefeld, 1941. 688 S.
- [13] Dadelsen, Georg von (1957). “Robert Schumann und die Musik Bachs”. In *Archiv für Musikwissenschaft*. 1957. 14. Jahrg. H. 1. S. 46–59.
- [14] Daverio, John (1997). *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”*. New York: Oxford University Press, 607 p.
- [15] Kelley, Edgar Stilman (1892). “The Bach-Schumann Suites for Cello”. In *Music: A Monthly Magazine*. November 1892 — April 1893: Volume 3, Issue None. P. 612–619. Digital copy: Internet Archive, 2024. Available at: https://archive.org/details/sim_music-a-monthly-magazine_november-1892-april-1893_3/mode/2up (accessed: 12.11.2024).
- [16] Köhler, Hans Joachim (2007). “Bach als Katalysator der Identitätssuche Robert Schumanns”. In „Zu groß, zu unerreichbar“: *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, editors Anselm Hartinger, Christoph Wolff, and Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007. S. 237–254.
- [17] Rasmussen, Michelle (2010). “Robert and Clara Schumann, and their teacher J. S. Bach”. In *Executive Intelligence Review Culture*. Vol. 37, no. 24, June 18, 2010. P. 38–55. Digital copy: The Wayback Machine, 2024. Available at: <https://web.archive.org/web/20120502000943/http://www.schillerinstitut.dk/drupal/system/files/eir%20with%20Schumann%20article.pdf> (accessed: 12.11.2024).

- [18] Schmieder, Wolfgang (1971). *Thematische-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel musikverlag. XXII. 747 S.
- [19] Stinson, Russell (2015). "Neue Erkenntnisse zu Robert Schumanns Bach-Rezeption". In *Bach-Jahrbuch*. Bd. 101 (2015). Neue Bachgesellschaft. Leipzig. S. 233–245.
- [20] Schumann, Robert (1971). *Tagebücher. Bd. I: 1827–1838*, Hrsg. von Georg Eismann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 563 S. Digital copy: Internet Archive, 2024. Available at: <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd1/mode/2up> (accessed: 12.11.2024).
- [21] Schumann, Robert (1982). *Tagebücher, Bd. III. Haushaltsbücher. Teil 1: 1837–1847*, Hrsg. von Gerd Nauhaus. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982. 956–[36] S. Digital copy: Internet Archive, 2024. Available at: <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd3/mode/2up> (accessed: 12.11.2024).
- [22] Ullrich, Martin (2012). *Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Fakultät "Music" der Universität der Künste. Berlin, 242 S.
- [23] Wendt, Matthias (2001). „Düsseldorf Bach und Händel in der Rezeption Robert Schumanns“, Referat, gehalten am „Tag der mitteldeutschen Barockmusik 2001 in Zwickau“. Digital copy: Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V., 2024. Available at: https://www.schumann-ga.de/wordpress/?page_id=319 (accessed: 12.11.2024).

Статья поступила в редакцию: 15.07.2024; одобрена после рецензирования: 29.07.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 15.07.2024; approved after reviewing: 29.07.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.004

Баховские хоралы в издании Шарля Гуно (1870): принципы отбора и комментарии

Тамара Игоревна Твердовская

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

tverdo2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Аннотация. В статье рассматривается публикация избранных хоралов И. С. Баха, принятая Шарлем Гуно, — *Choix de Chorals de Jean Sébastien Bach, annotés par Ch. Gounod* (Paris, Choudens Fils Edition, 1870). Из третьего издания собрания К. Ф. Э. Баха и И. Ф. Кирнбергера *371 vierstimmige Choralgesänge von Johann Sebastian Bach* (Лейпциг, 1831) Гуно отбирает 152 хорала и снабжает их своими комментариями.

Раскрываются обстоятельства и причины появления подобной публикации, дается характеристика подхода одного из виднейших французских композиторов к материалу, представляющему собой квинтэссенцию баховского наследия. Особо отмечаются прецеденты воплощения хорала в предшествующих публикации оперных творениях Гуно («Фауст», «Мирейль») — как продолжение традиции, заложенной В. А. Моцартом в «Волшебной флейте» и Дж. Мейербером в «Гугенотах».

В развернутом *Предуведомлении*, блистательном с точки зрения литературного стиля, Гуно обозначает векторы постижения баховского наследия французской музыкальной культурой второй половины XIX в. Дидактическая направленность публикации во многом отражает и общеевропейскую тенденцию — постепенное «врастание» Баха в процесс профессионального формирования музыкантов независимо от их специальности, уровня оснащённости и принадлежности к национальной школе.

Ключевые слова: *Иоганн Себастьян Бах, Шарль Гуно, хорал, орган, французская опера второй половины XIX века, рецепция наследия И. С. Баха, музыкальная педагогика*

Для цитирования: *Твердовская Т. И.* Баховские хоралы в издании Шарля Гуно (1870): принципы отбора и комментарии // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 4. С. 64–81. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.004>

© Твердовская Т. И., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.004

Charles Gounod's Publication of Chorales by J. S. Bach (1870): Selection Principles and Comments

Tamara I. Tverdovskaya

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
tverdo2001@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Abstract. The article deals with Charles Gounod's publication of selected chorales by Johann Sebastian Bach — *Choix de Chorals de Jean Sébastien Bach, annotés par Ch. Gounod* (Paris, Choudens Fils Edition, 1870). From the third edition of the collection of Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Philipp Kirnberger's *371 vierstimmige Choralgesänge von Johann Sebastian Bach* (Leipzig, 1831), Gounod selected 152 chorales and provided them with his commentaries.

The circumstances and reasons for the appearance of such a publication are revealed, and the approach of one of the most important French composers to material representing the quintessence of Bach's legacy is described. The precedents of the chorale's incarnation in Gounod's operatic creations that preceded the publication (*Faust*, *Mireille*) are highlighted as a continuation of the tradition established by W. A. Mozart in *Die Zauberflöte* and G. Meyerbeer in *Les Huguenots*.

In a detailed and literarily brilliant *Avertissement*, Gounod outlines the vectors driving the understanding of Bach's legacy by French musical culture in the second half of the 19th century. The didactic orientation of the publication also reflects in many ways a pan-European trend — the gradual “ingrowth” of Bach into the process of professional training of musicians, regardless of their specialization, level of sophistication and affiliation to a national school.

Keywords: *Johann Sebastian Bach, Charles Gounod, chorale, organ, French opera of the second half of the 19th century, reception of J. S. Bach's heritage, music pedagogy*

For citation: Tverdovskaya, Tamara I. Charles Gounod's Publication of Chorales by J. S. Bach (1870): Selection Principles and Comments. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 64–81. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.004>

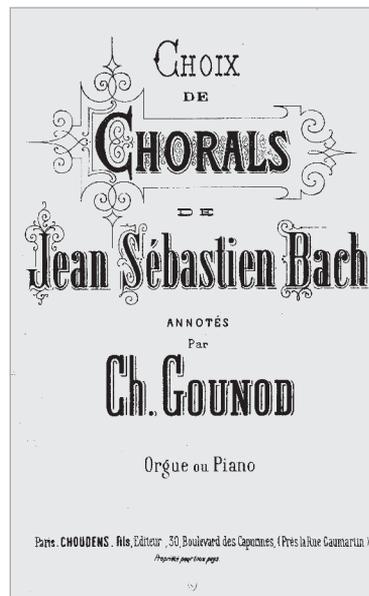
© Tamara I. Tverdovskaya, 2024

Баховские хоралы в издании Шарля Гуно (1870): принципы отбора и комментарии

Обращение музыкантов и издателей к собранию К. Ф. Э. Баха и И. Ф. Кирнбергера свидетельствует о неуклонном росте интереса к баховскому наследию во французской культуре второй половины XIX в. Публикацию Шарля Гуно нельзя назвать первым «французским оттиском» кирнбергерского собрания: в 1856 г. выходит в свет копия первого немецкого издания Breitkopf 1784–1787 (Éditions Richault), в 1868 в качестве «великолепных подготовительных упражнений к изучению Прелюдий и фуг» Огюст Дюран публикует «101 четырехголосный хорал в переложении для органа (или фортепиано) (101 chorals à quatre parties réduits pour l'orgue (ou piano), Éditions Flaxland), и, наконец, в 1870 появляется издание, которому посвящена настоящая статья¹. Кажется бы, данный факт — не самый яркий момент в творческой биографии выдающегося оперного композитора, однако обращение Гуно к баховским хоралам и особенно сти его подхода к данному материалу заслуживают серьезного внимания.

Обстоятельства появления публикации раскрываются в прижизненной монографии Луи Паньерра «Шарль Гуно, его жизнь и творчество» [Pagnerre 1890, 259–262]. Гуно, никогда особо не выказывавший интереса к педагогической деятельности, весной 1870 г. входит в состав комиссии по реформированию образования в Парижской консерватории (!) под эгидой Законодательного корпуса. Президентом Комиссии был Морис Ришар, Министр изящных искусств, затем — Непременный секретарь Французской академии драматург Камиль Дусе. В составе Комиссии наряду с Гуно были действующий директор Консерватории Д. Ф. Э. Обер, его преемник на данном посту А. Тома, известные композиторы и теоретики музыки (Ф. Давид, Э. Рейе, Ф. О. Геварт). Сразу же сформировались два крыла: музыканты и литераторы / журналисты, в числе которых, в частности, был Теофиль Готье. На заседаниях Комиссии обсуждались совершенно утопические проекты: например, предлагалось преподавать в Консерватории грамматику, географию, арифметику и рисунок (Паньерр иронически спрашивает, почему тогда не гимнастику или верховую езду?)

¹ Авторы монографии «Величие Баха: любовь к музыке во Франции XIX столетия» Ж. М. Фоке и А. Энньон называют указанные события «главными этапами пути четырехголосных хоралов» [Fauquet, Hennion 2000, 131].



Ил. 1. Избранные хоралы И. С. Баха,
аннотированные Ш. Гуно,
для органа или фортепиано.

Париж, Шудан, [1870]. Титульный лист

Fig. 1. *Choix de Chorals de Jean Sébastien Bach, annotés par Ch. Gounod.*
Paris, Choudens, n. d. [1870]. Title page

Комиссия собиралась еженедельно с 13 апреля по 31 июля 1870 г. — напомним, что 19 июля началась франко-прусская война. Гуно, видимо, поняв тщетность усилий столь заслуженных людей, покинул Комиссию одним из первых. После заключения мира деятельность Комиссии не возобновлялась, что, по мнению биографа, было большой удачей для Консерватории.

Оставив в стороне юмористические детали, отметим, с одной стороны, вольный или невольный интерес Гуно к текущему положению дел в области национального музыкального образования, с другой — особенности исторического контекста.

Не исключено, что именно работа в составе Комиссии побудила Гуно снова заняться проблемой актуализации наследия Баха. Первым (и очень резонансным) этапом его диалога с Бахом стал длившийся несколько лет «проект Ave Maria»², теперь же Гуно предлагает использовать в учебных целях хоралы — квинтэссенцию содержания баховской музыки.

Существенно и то, что в год начала франко-прусской войны отношения между французской и германской культурами крайне обостряются.

² Об Ave Maria Баха — Гуно — «музыкальном меме из XIX века» — см.: [Твердовская 2024, 82].

Обращение к лютеранскому хоралу — можно сказать, воплощению самого немецкого духа (и при том, что французский композитор был ревностным католиком³) — требовало от Гуно определенной смелости⁴.

В своем *Предуведомлении* (*Avertissement*) Гуно пишет:

Избранные хоралы И. С. Баха, которые мы публикуем сегодня, представляют собой выдержку из Собрания, появившегося в 1831 г. в Лейпциге под следующим заглавием:

371 vierstimmige Choralgesänge von Johann Sebastian Bach.

Первоначально мы намеревались воспроизвести его в точности, с добавлением некоторых аннотаций, не задаваясь вопросом аутентичности хоралов. Но внимательное изучение позволило нам, справедливо это или нет, сформировать глубокое убеждение, что не все они принадлежат И. С. Баху. Некоторые хоралы представляются небрежными, слабыми (если не сказать более); их присутствие в столь высокой компании трудно объяснить иначе как тем, что это — вставки (*interpolations*). Вместе с тем, поскольку мы не должны утверждаться в качестве судей (*se constituer juge*) в данной области, мы предприняли иной способ публикации, который позволил нам достичь той же цели, сняв с себя все обязательства дискуссии по этому вопросу [*Gounod 1870, 1*] (здесь и далее переводы автора статьи. — *T. T.*)

Из общего количества хоралов Гуно выбирает меньше половины — 152. Публикатор приводит хоралы без названий по первым строкам текста и без каких-либо отсылок на их присутствие в баховских сочинениях. Примером может служить дважды представленный в собрании Гуно (под номерами 52 и 71) хорал “*Herzliebster Jesu, was hast Du*” (в собрании Кирнбергера №№ 78 и 105), а также некоторые другие четырехголосные варианты одного и того же напева. Издание, по сути, не содержит ни одного немецкого слова — за исключением оригинального заголовка⁵ исходного собрания.

Дидактическая направленность собрания Гуно отражается уже на титульном листе — в предназначении хоралов для исполнения их на органе либо на фортепиано. В *Предуведомлении* Гуно делает оговорку, что орган

³ По словам отечественного исследователя, «религиозно-философская основа, зарождающаяся в ораториальном творчестве Гуно, становится одним из стержневых компонентов в концепциях его опер» [Горелик 2008, 76]. На это указывал и сам композитор, приводя в качестве одного из примеров Сцену в церкви из «Фауста».

⁴ Вероятно, этим обусловлены некоторые особенности публикации, о чем будет сказано далее.

⁵ В котором, кстати, слово *Choralgesänge* дается без умлаута — *Choralgesange*.

предпочтительнее (по очевидным причинам), и дает важные методические указания:

Мы особо призываем органистов к тому, чтобы они осознали, находясь за инструментом, характер, стиль и воздействие этих хоралов; вот несколько рекомендаций, которые мы считаем полезными по данному поводу.

1. Будет хорошо исполнять хоралы в довольно широком темпе (*dans un mouvement généralement large*), что облегчит понимание их красот.
2. Предпочтительно использовать *jeux de fonds* (8', 16', принципалы, флейты и т. д.) или *Grand-Jeu*; благодаря легкости октавных удвоений хоралам удастся придать мощность воздействия, которую исполнение на фортепиано может не позволить вывить сразу.
3. Нужно озаботиться игрой басовой партии на pedalной клавиатуре. В пользу этой рекомендации есть два аргумента. Первый — расстояние, часто слишком отделяющее бас от других голосов, что не дает возможности исполнить всё только при помощи рук. Второй — то, что, как мы будем отмечать в дальнейшем, между партиями тенора и баса во многих случаях происходит перекрещивание голосов, которое делает гармонию «неисправной» (*défectueuse*) и иногда непонятной (*inintelligible*), как бы переворачивая ее, тогда как на деле она оказывается совершенно правильной и естественной [Gounod 1870, 2].

Хорал в разных своих проявлениях уже неоднократно использовался в операх Гуно. Хоральное начало, понимаемое как ключевая образно-семантическая доминанта, пронизывает всю музыкальную драматургию «Фауста» (1859). Однако в Сцене в церкви (IV д.) хоральность вступает во взаимодействие с органным темброкомплексом: «на пересечении» возникает особая синергия⁶, позволяющая воплотить мощные по воздействию, предельно контрастные эмоциональные состояния на протяжении всей сцены и особенно в ее обрамлении (*ил. 2а, б*):

⁶ В создании данного эффекта участвует и мотив в партии хора, вызывающий явные ассоциации с началом знаменитого хорала *Dies irae*. Гуно позднее будет цитировать *cantus planus* в пятиактной версии оперы «Мирейль» (1864 — *Lauda Sion*, с французским текстом) и в «Жанне д'Арк» (1873 — *Vexilla regis*, с оригинальным текстом, и *Veni Creator*, с французским). В ракурсе настоящего исследования примечателен эмоциональный отзыв Жозефа д'Ортига, приведенный в статье Бенедикта Лессмана: д'Ортиг критиковал «единоритмическое цитирование» (*the homorhythmic quotation*) в «Мирейль», говоря, что Гуно «пригвоздил напев, словно молотком (*hammered / martelé*), в манере старых парижских канторов» [цит. по: Lessmann 2020, 44].

Ил. 2а. Ш. Гуно. Фауст. IV д., Сцена в церкви, тт. 14–30, партия органа

Fig. 2a. Ch. Gounod. *Faust*. Act IV, Scene in the church, meas. 14–30, organ part

The image displays a musical score for an organ part, consisting of five systems of two staves each. The music is written in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The first system is labeled "Jeux de fond" and the fifth system is labeled "Rideau". The score features a variety of rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The organ part is characterized by its intricate texture and harmonic richness.

Ил. 2б. Ш. Гуно. Фауст. IV д., Сцена в церкви, тт. 168–181 (партия органа)

Fig. 2b. Ch. Gounod. *Faust*. Act IV, Scene in the church, meas. 168–181, organ part

The image displays a musical score for an organ part, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Org.' and 'Grand Jeu'. The music is in a 3/2 time signature. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melodic and bass lines. The third system features more complex rhythmic patterns and some chromaticism. The fourth system concludes the passage with sustained chords and a final melodic flourish.

Подобная трактовка хорального начала во французской опере ведет свое происхождение от «Гугенотов» Дж. Мейербера. Как убедительно показывает в своей статье А. В. Денисов, цитирование хорала “Ein feste Burg”, проходящее сквозь всю масштабную композицию, обладает богатым семантическим спектром:

Ил. 3. Избранные хоралы Иоганна Себастьяна Баха, аннотированные Ш. Гуно. С. 18

Fig. 3. *Choix de Chorals de Jean Sébastien Bach, annotés par Ch. Gounod. P. 18*

18

№ 13.

Le thème de ce Choral est celui dont MEYER-BEER s'est servi dans *Les Huguenots* et qui est devenu, grâce à lui, populaire parmi nous. Hâtons-nous d'ajouter qu'il l'a traité d'une manière bien supérieure à la version que présente ici le texte. Nous retrouverons, au surplus, ce même chant une fois encore dans le courant de ce recueil, sous le N° 133, avec une harmonie nouvelle et préférable.

В контексте оперы содержание “Ein feste Burg” как нельзя более соответствовало ключевой идее сюжета — непоколебимой вере в свои религиозные убеждения, во имя которых не страшна и мученическая смерть [Денисов 2023, 117].

И далее:

“Ein feste Burg” в «Гугенотах» <...> не всегда воспринимался адекватно. Возможно, одна из причин заключается именно в том, что в опере, согласно замыслу Мейербера, он и должен был сохранять свое положение *высшего ценностного плана* [Денисов 2023, 118] (курсив автора. — Т. Т.)

Приводя в своей публикации “Ein feste Burg” под № 13 (в собрании Кирнбергера — № 20), Гуно сопровождает его комментарием:

Тема этого Хорала — та, которую Мейербер использовал в «Гугенотах», — благодаря ему стала популярной среди нас. Поспешим добавить, что он обработал ее в манере, сильно превосходящей версию, представленную здесь в нотном тексте. Кроме того, мы обнаружим тот же напев еще раз в данном собрании — под номером 133, с новой, более предпочтительной гармонией [Gounod 1870, 18]; (ил. 3).

Однако вслед за самим Гуно можно проследить и более отдаленную ретроспективу включения хорала в оперу. В комментарии к хоралу № 3 “Ach Gott, von Himmel sieh’ darein” Гуно называет его «настоящим шедевром» — за его «серьезный возвышенный» характер и «проникновенную величественную» гармонию. Особо он отмечает некоторые такты, в которых «воплощается неизъяснимая печаль»: в эти моменты

словно оказываешься перед восхитительными сценами Страстей Христовых, запечатленными кистью величайших средневековых мастеров [Gounod 1870, 8].

Здесь же Гуно вновь делает акцент на необходимости исполнять хорал на органе, потому что

один только орган с его богатством мощных комбинаций способен достойно воплотить суровость и религиозное величие подобной композиции [Gounod 1870, 8].

В комментарии Гуно (по словам композитора, впервые) указывает-ся, что тема хорала используется В. А. Моцартом в «Волшебной флейте» в финале II действия. Включением хорала подчеркивается драматурги-чески важный момент — Тамино узнаёт о том, что должен пройти ис-пытание огнем и водой. Гуно отмечает «восхитительную» контрапун-ктическую проработку напева в оркестре — «чудо учености и колорита (une merveille de science et de couleur)» — и говорит, что данный фраг-мент оперы запечатлел, до какой степени Моцарт был вдохновлен (досл. вскормлен, c'était nourri) «великим баховским стилем»:

Каков аргумент в пользу положения, столь часто игнорируемо-го или безрассудно опровергаемого, — постулата о *преемствен-ности (filiation) великих мастеров!*» [Gounod 1870, 8–9] (курсив автора статьи. — Т. Т., ил. 4):

Судя по всему, линию преемственности продолжают в своих операх и Мейербер, и сам Гуно.

Ил. 4. В. А. Моцарт. Волшебная флейта. II д., финал. Дуэт латников

Fig. 4. W. A. Mozart. *Die Zauberflöte*. Act II, final. Men-at-arms Duo

The image shows a musical score for a duet of two men-at-arms. The top two staves are vocal parts for '1. geharnischter Mann' and '2. geharnischter Mann'. Both parts have the lyrics 'Der, welcher wandert die-se Stra-ße voll Beschwer - den,'. The bottom two staves are for piano accompaniment, with a 'Bläs' (wind) marking above the right-hand part. The score is in G major and 3/4 time.

Данный «баховско-моцартовский» хорал открывает собой созвездие «наиболее замечательных, тех, которые мы особенно рекомендуем выучить наизусть как наиболее совершенные модели жанра» [Gounod 1870, 5]. Они, в соответствии с *Важным уведомлением (Avis important)* Гуно, представлены в *Таблице 1*:

Таблица 1. Хоралы, рекомендованные для изучения в первую очередь как наиболее совершенные жанровые модели

Table 1. Chorals primarily recommended for studying as the most perfect genre models

Порядковый № в собрании Гуно	Порядковый № в собрании Кирнбергера	Словесный текст
3	3	Ach Gott, von Himmel sieh' darein
9	13	Allein zu dir, Herr Jesu Christ
10	14	O Herre Gott, dein göttlich Wort
11	16	Es woll' uns Gott genädig sein
14	22	Schmücke dich, o liebe Seele
19	28	Nun komm, der Heiden Heiland
56	84	Nun bitten wir den heiligen Geist
65	97	Nun bitten wir den heiligen Geist
70	104	Wer nur den lieben Gott lässt walten
80	133	Wir glauben all' an einen Gott
101	182	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit
112	195	Wie schön leuchtet der Morgenstern
114	197	Christ ist erstanden
115	198	Christus der uns selig macht

В *Важном уведомлении* приводится еще один ряд хоралов, «идуших следом» за названными; по словам композитора, их также надлежит внимательно изучать⁷. Хоралам «первого и второго уровней», как правило, сопутствуют наиболее развернутые комментарии Гуно⁸. Остальные хоралы становятся «предметом чтения — полезного, хотя и немного менее интересного с точки зрения гармонического богатства» [Gounod 1870, 5].

⁷ В собрании Гуно это №№ 16 (25), 17 (26), 21 (30), 24 (33), 26 (36), 27 (37), 31 (44), 35 (45), 37 (58), 39 (62), 41 (64), 43 (66), 44 (67), 52 (78), 59 (87), 61 (92), 64 (96), 68 (100), 69 (103), 73 (116), 88 (146), 89 (147), 99 (176), 105 (186), 110 (193), 121 (246), 134 (283), 136 (307), 137 (309), 143 (352), 145 (358); в скобках — номера хоралов в собрании Кирнбергера.

⁸ Справедливости ради нужно сказать, что по мере продвижения к концу собрания комментарии Гуно становятся все более и более лапидарными: “bien écrit” («хорошо написано»), “à étudier” («изучать») и т. п.; вероятно, это связано с изменениями обстоятельств подготовки издания, о которых шла речь во вводном разделе настоящей статьи.

Гуно уделяет очень много внимания теоретическим аспектам гармонии и их практическому воплощению в отобранных им хоралах. В общем плане можно говорить о «вертикальном», воспитанном системой Ж. Ф. Рамо слышании музыкального текста хоралов как о важной тенденции; четырехголосие понимается именно как *гармонизация* силлабического напева. Вероятно, в данном «творческом задании» проявляется и постоянный интерес Гуно — вокального композитора — к возможностям мелодики декламационного характера и ее гармонического воплощения в многоголосной фактуре⁹.

В то же время комментарии Гуно удерживают в фокусе внимания *голосоведение*. Напряженное взаимодействие горизонтали и вертикали, приводящее к постоянным «трениям» между голосами, отмечается композитором всякий раз; его тонкие слуховые ощущения получают в *Предупреждении* довольно-таки серьезное теоретическое подкрепление благодаря экскурсу в область точных наук — здесь Гуно идет в ногу с позитивистской эпохой:

Ключ к неисчерпаемому многообразию комбинаций, которые представляют творения И. С. Баха в отношении гармонии и контрапункта, лежит, прежде всего, в почти постоянном использовании проходящих нот и в негибкой (*inflexible*) логике, с которой каждый голос продолжает свое движение и сохраняет свой путь (*direction*) в ансамбле, невзирая на проходящие диссонансы, возникающие в результате. Подобная транзиторная несовместимость между некоторыми звуками в области музыки отвечает тому, что в области механики называют сосуществованием малых движений (*coexistence des petites mouvements*; возможно, более точным эквивалентом будет слово *векторов*. — *T. T.*): это, в некотором роде, противоположно направленные музыкальные токи (*courants*), которые встречаются и пересекаются без того чтобы прерваться или нейтрализовать друг друга (*s'annuler*); каждый из них движется к своей цели, в соответствии с притяжением/тяготением, сопротивляться которому невозможно [Gounod 1870, 1–2].

Примером может служить комментарий к хоралу “Schmücke dich, o liebe Seele” (ил. 5):

⁹ В качестве показательного примера можно привести уже упоминавшееся прочтение напева секвенции *Lauda Sion* в Хоре жнецов из IV действия оперы «Мирейль».

Ил. 5. Избранные хоралы Иоганна Себастьяна Баха, аннотированные Ш. Гуно. С. 19

Fig. 5. *Choix de Chorals de Jean Sébastien Bach, annotés par Ch. Gounod.* P. 19

Ce Choral est fort beau: l'harmonie en est simple et grave, le travail intéressant. Il faut cependant relever une petite négligence: le ténor, à la dernière croche de la mesure 9, attaque, en sautant, un *Si* qui fait seconde sur l'*Ut* du chant: de plus, le *Si* du ténor, n'étant qu'une croche, ne suffit pas pour préparer la dissonance de quarte sur tierce, ou, pour mieux dire, la dissonance renversée de septième sur sixte, qui se trouve sur les deux premiers temps de la mesure suivante. Sans doute l'oreille n'est pas choquée d'une licence de ce genre; mais il est bon de s'en rendre compte et de préférer la règle qui vaut mieux.

Этот хорал прекрасен (*fort beau*): гармония в нем проста и серьезна, работа интересна. Следует, однако, отметить небольшую небрежность: тенор на последней восьмой т. 9 берет скачком тон *си*, который образует секунду с *до* напева: более того, *си* в теноре, будучи лишь восьмой, не годится для того, чтобы приготовить диссонанс кварты на терции, или, лучше сказать, обращение диссонанса септимы на сексте, который находится на двух первых долях следующего такта. Несомненно, слух не окажется шокирован подобным разрешением, но хорошо бы учесть это замечание и предпочесть использовать правило, так будет лучше [Gounod 1870, 19].

В самом первом хорале композитор дает элементарное, схематичное изложение некоторых тактов, показывая, сколь велико обогащающее гармонию значение проходящих звуков. Иногда он даже берет на себя смелость «поправить» голосоведение и предложить свой вариант (1–2 такта).

Отдавая должное сложным взаимоотношениям гармонии и контрапункта, Гуно, тем не менее, отбирает хоралы, ладовая организация которых максимально близка мажорно-минорной системе (к примеру, “*Es ist genug*” в свое собрание он не включает). Резкие переченья и недостаточно оправданные с традиционной точки зрения модуляционные процессы, видимо, расцениваются им как недостатки. А согласно заявлению публикатора, если есть недостатки, реальные или мнимые, — значит, хоралы Баху не принадлежат!

Еще один пассаж *Предупреждения* Гуно в какой-то степени можно называть рефлексией личного опыта композитора:

Верно, что слух, слишком размягченный (*amolli*) немного монотонным удовольствием постоянных консонансов, испытывает определенное отвращение (*aversion*) к этому энергичному (*vigoureux*) порядку, который прежде всего нарушает его обычаи и встряхивает его леность; но когда путем усидчивых занятий (*par un commerce assidu*) удастся проникнуться (*pénétrer*) чувством и рассудком этого грандиозного стиля, открыть в нем чудеса элегантности и прочности (*solidité*), к нему привязываешься все больше и больше, испытывая желание питаться этой благородной сущностью (*moelle de lion*), устойчивым благом, которое сопровождает всякое упражнение, полезное как для духа, так и для тела [Gounod 1870, 2].

Сквозь все комментарии Гуно проводит мысль о том, что баховские хоралы — это образцы, которые нужно играть все время, а многие из них

следует выучивать наизусть (*apprendre par coeur*). В данном случае обращение к оригиналу издания позволяет обогатить значение слова: не просто «играть на память» или «уметь произнести, не глядя в текст», а, переводя буквально, «постигнуть сердцем»...

На фоне общеевропейского роста интереса к наследию Баха данная тенденция набирает силу и во Франции 1850–60-х гг.; отметим, однако, что Гуно обратился к *хоралам*, которые в концертной практике практически не звучали. Кантаты только начинают исполняться парижскими хорами обществами и совсем понемногу издаваться; «Страсти по Матфею» впервые будут представлены публике в 1868 (фрагментарно) силами Французского ораториального общества под управлением Жюля Паделу. К органным хоральным прелюдиям французские музыканты будут проявлять интерес примерно с 1885 г., иными словами — значительно позднее.

Как на одну из возможных причин появления подобного собрания укажем, что рецепция наследия лейпцигского мастера французскими музыкантами шла преимущественно *по инструментальной линии*; в первую очередь ими осваивалась, осмысливалась и передавалась «из рук в руки» клавирная и органная музыка¹⁰.

Гуно, будучи превосходным органистом, «переводит» баховские хоралы в чисто инструментальную сферу, даже, можно сказать, в сферу «чистой музыки». В *Предуведомлении* он говорит о том, что им руководило главное желание —

положить перед глазами и под руками молодых композиторов нечто вроде Руководства *по учению наиболее прочному и плодотворному* (*doctrine la plus robuste et la plus féconde*, курсив мой. — Т. Т.)¹¹, которое, возможно, никогда более не было освещено в музыкальном искусстве» [Gounod 1870, 1].

Гуно называет Иоганна Себастьяна Баха

звездой первой величины: подобно Данте, Шекспиру, Микеланджело, он являет собой одну из тех вершин, которые не встречаются дважды в истории одного и того же искусства; сам по себе,

¹⁰ Пример, близкий по времени, — переложение органной Пассакалии c-moll BWV 582 для оркестра, выполненное К. Сен-Сансом около 1870 г. См. об этом: [Fauquet, Hennion 2000, 86].

¹¹ В комментарии к хоралу № 80 (133) “Wir glauben all’ an einen Gott” Гуно пишет об исключительной пользе изучения данного произведения, поскольку оно содержит в себе, причем «в очень высокой степени», «великую доктрину И. С. Баха» [Gounod 1870, 75].

он заложил основы музыки будущего. Время оказалось не властно над его творчеством, которому уже почти два века; ничто не может не то чтобы превзойти его, а даже сравниться с ним в смелости изобретения и в серьезности стиля. Его языку свойственно библейское величие, которое подобно языку пророков [Gounod 1870, 1].

Таким образом, образ Баха в понимании французского композитора становится иконой, баховское наследие — святыней. И очень важно, что эта святыня непосредственно передается от старшего поколения младшему — независимо от национальности, конфессиональной принадлежности, тех или иных общественно-политических обстоятельств. Наследие И. С. Баха в последние десятилетия XIX в. буквально «вращается» в процесс профессионального становления музыкантов всех специальностей (но в первую очередь — композиторов), о чем свидетельствует собрание хоралов, опубликованное Шарлем Гуно в 1870 г.

Список источников

- [1] Горелик 2008 — *Горелик Н. Г.* Аббат Гуно и его опера «Фауст» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 5. С. 74–82.
- [2] Денисов 2023 — *Денисов 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. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.007>
- [3] Твердовская 2024 — *Твердовская Т. И.* Ave Maria И. С. Баха — Ш. Гуно: «музыкальный мем» из XIX века // Генетические общности теории музыки: жанр, стиль, язык в динамике истории: V международный конгресс Общества теории музыки (Екатеринбург, 2–4 апреля 2024 года): тезисы докладов / Общество теории музыки, Уральская гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского; сост. К. В. Зенкин, О. И. Кузнецова, Е. А. Токун. Екатеринбург: Карлсон, 2024. С. 82.
- [4] Fauquet, Hennion 2000 — *Fauquet J.-M., Hennion A.* La grandeur de Bach: L'amour de la musique en France au XIXe siècle. Paris: Fayard, 2000. 248 p. (Les chemins de la musique)
- [5] Gounod 1870 — *Gounod, Ch.* [editeur]. Choix de Chorals de Jean Sébastien Bach, annotés par Ch. Gounod. Paris, Choudens, n. d. [1870]. 137 p. // International Music Score Library Project / Petrucci Music Library, 2024. URL: [https://imslp.org/wiki/Choix_de_Chorals_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Choix_de_Chorals_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) (дата обращения: 12.11.2024).
- [6] Lessmann 2020 — *Lessmann, B.* Appropriations of Gregorian Chant in Fin-de-siècle French Opera: *Couleur locale* — Message-Opera — Allusion? // *Journal of the Royal Musical Association*, 145/1, pp. 37–74. <https://doi.org/10.1017/rma.2020.7>
- [7] Pagnerre 1890 — *Pagnerre, L.* Charles Gounod, sa vie et ses oeuvres. Paris: L. Sauvairet, 1890. 442 p.

References

- [1] Gorelik, Natalya G. (2008). “Abbat Gounod i ego opera “Faust” [“L’abbé Gounod and his opera ‘Faust’ ”]. In *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal’nyy al’manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2008, no. 5, pp. 74–82 (in Russian).
- [2] Denisov, Andrei V. (2023). “Khoral ‘Ein feste Burg ist unser Gott’ v ‘Huguenotakh’ G. Meyerbeera — paradoksy znamenitoy temy” [“Chorale ‘Ein feste Burg ist unser Gott’ in ‘The Huguenots’ by Giacomo Meyerbeer — Paradoxes of a Famous Theme”]. In *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3, pp. 108–121 (in Russian). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.007>
- [3] Tverdovskaya, Tamara I. (2024). “Ave Maria J. S. Bacha — Ch. Gounod: ‘muzykal’nyy mem’ iz XIX veka” [“J. S. Bach — Ch. Gounod’s Ave Maria: a ‘musical meme’ from 19th century”]. In *Geneticheskiye obshchnosti teorii muzyki: zhanr, stil’, yazyk v dinamike istorii: V mezhdunarodnyy kongress Obshchestva teorii muzyki (Ekaterinburg, 2–4 aprelya 2024 goda)* [Genetic communities of the music theory: genre, style, language in history dynamics: V International Congress of the Society for Music Theory (Ekaterinburg, April 2–4, 2024)]: abstracts, compilers Konstantin V. Zenkin, Olga I. Kuznetsova, Yelena A. Tokun. Yekaterinburg: Karlson, p. 82 (in Russian).
- [4] Fauquet, Joël-Marie & Hennion, Antoine (2000). *La grandeur de Bach: L’amour de la musique en France au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 2000. 248 p. (Les chemins de la musique).
- [5] Gounod, Charles [editeur] [1870]. *Choix de Chorals de Jean Sébastien Bach, annotés par Ch. Gounod*. Paris, Choudens, n. d. [1870]. 137 p. In *International Music Score Library Project / Petrucci Music Library*, 2024. Available at: [https://imslp.org/wiki/Choix_de_Chorals_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Choix_de_Chorals_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) (accessed: 12.11.2024).
- [6] Lessmann, Benedikt (2020). “Appropriations of Gregorian Chant in *Fin-de-siècle* French Opera: *Couleur locale* — Message-Opera — Allusion?” In *Journal of the Royal Musical Association*, 145/ 1, pp. 37–74. <https://doi.org/10.1017/rma.2020.7>
- [7] Pagnerre, Louis (1890). *Charles Gounod, sa vie et ses oeuvres*. Paris: L. Sauvaître, 1890. 442 p.

Статья поступила в редакцию: 15.05.2024; одобрена после рецензирования: 30.05.2024; принята к публикации: 18.09.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 15.05.2024; approved after reviewing: 30.05.2024; accepted for publication: 18.09.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.005

Иноконфессиональные музыкальные цитаты в литургических и светских жанрах второй половины XVI — первой половины XIX в. и Credo Мессы h-moll И. С. Баха

Андрей Владимирович Денисов

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

denisow_andrei@mail.ru <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Аннотация. Исследование иноконфессиональных музыкальных цитат связано с решением ряда вопросов, среди которых на первом плане оказываются религиозно-этический и эстетический. Отдельно следует учитывать функциональный аспект: в каком контексте автор предполагал исполнение подобных сочинений. Показана историческая изменчивость обращения композиторов к иноконфессиональным цитатам: в XIX в. они все чаще стали возникать в светских жанрах (на первом месте — хорал “Dies Irae”). На конкретных примерах проанализированы причины, объясняющие их появление: внешние обстоятельства (заказ) — “Lauda Sion” Ф. Мендельсона; сочувственное / толерантное отношение автора к другой религии — “Veni Domine” Б. Гуаюля; решение определенных художественных задач — «Гугеноты» Дж. Мейербера; интерес к различным художественным / культовым традициям — фантазии на темы псалмов гугенотов Э. дю Корруа, ряд псалмов из “Estro poetico-armonico” Б. Марчелло, “Dixit Dominus” Г. Генделя; функционирование музыкального материала в «чужой» литургической практике — Траурный антем памяти королевы Каролины Г. Генделя. У композиторов, связанных с немецкой культурой, цитаты выполняли риторические функции; особое положение в этом плане занимает Credo из Мессы h-moll И. С. Баха. В статье рассматриваются первоисточник использованных в нем цитат, особенности их трактовки, а также соотношение с религиозной и художественной концепцией Мессы.

Благодарности: автор статьи выражает благодарность кандидату искусствоведения Ю. В. Москвиной за возможность знакомства с нотами мессы “Pater noster” Л. Дазера.

Ключевые слова: *иноконфессиональный, цитата, литургический жанр, cantus firmus, культовые традиции, хорал*

Для цитирования: Денисов А. В. Иноконфессиональные музыкальные цитаты в литургических и светских жанрах второй половины XVI — первой половины XIX в. и Credo Мессы h-moll И. С. Баха // 2024. Т. 16. № 4. С. 82–105.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.005>

© Денисов А. В., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.005

Interconfessional Musical Quotations in Liturgical and Secular Genres from the Second Half of the 16th Century to the First Half of the 19th Century and the Credo from the Mass h-moll by J. S. Bach

Andrei V. Denisov

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
denisow_andrei@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Abstract. The study of interconfessional musical quotations is linked to the resolution of a number of questions, the most important of which are religious-ethical and aesthetic. The functional aspect should be considered separately: in what context did the author intend such works to be performed? The historical variability of composers' recourse to interconfessional quotations is shown: in the 19th century they began to appear more frequently in secular genres (first and foremost the chorale *Dies Irae*). Various examples are analysed to explain the reasons for the appearance of interconfessional quotations: external circumstances — *Lauda Sion* by F. Mendelssohn; sympathetic/tolerant attitude of the author towards another religion — *Veni Domine* by B. Hoyoul; solution of specific artistic tasks (for example, the depiction of another confession in the opera) — *The Huguenots* by G. Meyerbeer; interest in various artistic / cultic traditions — fantasies on the themes of Huguenot psalms by E. du Cauroy, a number of psalms from *Estro poetico-armonico* by B. Marcello, *Dixit Dominus* by G. Handel; functioning of musical material in foreign liturgical practice — *Funeral Anthem in Memory of Queen Caroline* by G. Handel. At the same time, for composers associated with German culture, quotations fulfilled rhetorical functions; the *Credo* from the *Mass h-moll* by J. S. Bach occupies a special place in this respect. The primary source of the quotations used in it, the peculiarities of their interpretation in the Mass and their correlation with its religious and artistic concept are examined.

Acknowledgments: The author would like to thank PhD Yulia V. Moskvina for the opportunity to study the score of *Missa Pater noster* by L. Dazer.

Keywords: *interconfessional, quote, liturgical genre, cantus firmus, cult traditions, chorale*

For citation: Denisov, Andrei V. Interconfessional Musical Quotations in Liturgical and Secular Genres from the Second Half of the 16th century to the First Half of the 19th Century and the Credo from the Mass h-moll by J. S. Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 82–105. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.005>

© Andrei V. Denisov, 2024

**Иноконфессиональные музыкальные цитаты
в литургических и светских жанрах
второй половины XVI —
первой половины XIX в.
и Credo Мессы h-moll И. С. Баха**

Ситуации, когда композиторы цитируют в своих произведениях литургический материал иной конфессии (по сравнению с собственным вероисповеданием), ставят перед исследователями множество вопросов. Первое положение среди них занимает религиозно-этический: если автор-католик цитирует протестантский гимн, то он либо признает полноценное положение этой веры по отношению к своей, либо преследует специфические цели (например, выставляя ее в пародийно-гротескном свете). Возможен и третий вариант: конфессиональные границы для него в принципе не имеют значения. Необходимо помнить и о том, как складывалось отношение к той или иной религии в социуме данного исторического периода. Оно могло меняться от резко отрицательного до нейтрального. В подобных сменах существенную роль нередко играли политические обстоятельства.

В то же время следует учитывать особенности функционирования того или иного материала в литургической практике. Хорошо известно, что она вовсе не была неизменной: существование ряда напевов допускало миграцию из одной «среды обитания» в другую. Кроме того, трансформировались структура обрядов, входившие в их состав тексты и музыка, а также особенности восприятия их семантики. Как будет видно ниже, вполне реальна ситуация, когда композитор и вовсе не предназначал сочинение с иноконфессиональными цитатами для церковного обихода.

Наконец, важное значение имеет эстетический ракурс восприятия таких цитат. Различия между ритуалами в конфессиях неизбежно затрагивают многие аспекты их собственно художественного воплощения, в частности: степень структурной сложности, особенности стилистики, композиционного решения (в том числе, следование определенному прототипу), соотношение музыкального решения и вербального текста (с точки зрения различимости последнего, а также метроритмического и звуковысотного планов), положение в самом литургическом контексте.

В целом иноконфессиональные цитаты имеют особый статус в системе межтекстовых взаимодействий. Они репрезентируют не только свои первоисточники, но и целостную сферу религиозного опыта, в свою очередь, апеллирующего к соответствующим ему теологическим представлениям и области культа. Таким образом, подобные цитаты, вторгаясь в эту сферу, обретают особую смысловую активность в структуре художественного текста. В то же время, сохраняя информацию о религиозном опыте эпохи создания произведения, их восприятие неизбежно оказывается достаточно мобильным.

Сказанное объясняет изменчивость обращения к иноконфессиональному материалу в разные эпохи, в том числе — в жанровой плоскости. В *Таблице 1* приведены наиболее характерные примеры таких заимствований в музыке второй половины XVI–XIX вв., и хотя этот список далеко не исчерпывает все случаи, он уже сам по себе оказывается весьма показательным.

Таблица 1. Произведения с иноконфессиональными музыкальными цитатами второй половины XVI–XIX вв.

Table 1. Works with interconfessional musical quotations from the second half of the 16th–19th centuries

Период	Сакральные жанры	Светские жанры
Вторая половина XVI–XVIII вв.	Гуаюль Б. “Veni Domine”	
	Корруа Э. дю. Фантазии	
	Марчелло Б. “Estro poetico-armonico”	
	Гендель Г. Траурный антем памяти королевы Каролины, «Эсфирь», “Dixit Dominus”, “The Lord is my light”	
	Бах И. С. Месса h-moll	
		Моцарт В. «Волшебная флейта»
	Краус Й. Траурная симфония	

(Окончание таблицы см. на след. стр.)

(Окончание)

Период	Сакральные жанры	Светские жанры
XIX в.	Мендельсон Ф. Симфония № 5	
	Мендельсон Ф. "Lauda Sion"	
		Лёве К. «Путь к кузнице»
		Шпор Л. Дуэт для скрипки и ф-но (ор. 96)
		Мейербер Дж. «Гугеноты»
		Адан А. Каприччио на протестантский хорал для ф-но
		Оффенбах Ж. «Батаклан»
	Лист Ф. Via crucis	
		Мусоргский М. «Песни и пляски смерти»
		Брамс И. «Призывание смерти»
		Чайковский П. «Новогреческая песня», Большая соната для ф-но, Сюита для оркестра № 3, «Манфред»
		Рахманинов С. Симфония № 1
		Сибелиус Я. «Лемминкяйнен в Туонеле»

Очевидно, что до XIX в. иноконфессиональные заимствования почти всегда были связаны с литургическими жанрами. В XIX столетии замечен «крен» в область светских жанров, и здесь, безусловно, явным лидером оказывается знаменитый хорал "Dies Irae", который цитируется композиторами самых разных национальностей и вероисповедания. Причины понять несложно: начиная с «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза именно этот хорал лишается своей однозначно литургической принадлежности, воплощая множество значений (подчас далеких от первоисточника) и как будто нивелируя свое католическое происхождение. Он фактически стал принадлежать всему музыкальному миру, в том числе — весьма неортодоксально настроенной в плане веры его части.

Уместно напомнить и о том, что в XIX в. (в отличие от предшествующих эпох) цитирование церковных хоралов нередко обнаруживается именно в светских жанрах: симфонических, камерно-инструментальных (Таблица 2). Нечастым оно оказывается в музыкальном театре, но не будем забывать, что в предшествующем столетии в явном виде оно присут-

ствуует только в финале второго акта «Волшебной флейты» В. Моцарта, в котором звучит лютеранский хорал “Ach Gott, vom Himmel sieh darein” («Взгляни, о Господи, с небес»)¹. Судя по всему, вплоть до конца XVIII в. светская театральная сцена считалась недостойной для сакрального, освященного веками материала церковных хоралов², и хотя в XIX в. эта граница стала переступаться чаще, полностью преодолеть ее композиторы смогли лишь спустя еще около ста лет.

Причины, по которым композиторы обращались к иноконфессиональным музыкальным цитатам, очень различны, и в общем плане их можно разграничить так:

- 1) *внешние* обстоятельства (заказ);
- 2) сочувственное / толерантное *отношение* автора к иной конфессии;
- 3) решение конкретных художественных *задач* (например, изображение представителей иной конфессии в опере; ее комическая трактовка);
- 4) *интерес* к художественным / культовым традициям иной конфессии;
- 5) функционирование музыкального материала в иноконфессиональной *литургической* практике.

Первая ситуация внешне оказывается самой понятной. Так, известно, что “Lauda Sion Salvatore” («Славь, Сион, Спасителя») Ф. Мендельсон написал в связи с 600-летием учреждения праздника Тела Христова в Льеже³,

¹ Как отмечает К. И. Зыбина, протестантские хоралы могли звучать в масонских ложах, что, возможно, и объясняет обращение Моцарта к этой мелодии (Зыбина К. Сакральный смысл зингшиля. О дуэте латников из «Волшебной флейты» В. Моцарта // Петербургское приношение Моцарту: Сб. статей Международного моцартовского симпозиума (к 255-летию со дня рождения и 220-летию со дня смерти). Санкт-Петербург, Тверь, Тверской государственный университет, 2012. С. 153). По мнению автора, данный раздел имеет смысловую связь с Viaticum из Литании святого алтарного таинства KV 243, об этом свидетельствует и общая идея *пути* от земного мира к высшему, и визуальное решение сцены из «Волшебной флейты», косвенно напоминающее об особенностях *ритуального контекста* исполнения литании, согласно которому Святые Дары представлялись на центральном алтаре церкви (Зыбина К. Litanien, ihre Begleiter und ihr Nachklang: mozartsche Kompositionen in Verbindung mit Werken anderer Gattungen // Zybina K. Die Litanien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition. Hollitzer Verlag, 2020. S. 299, 303).

² Довольно необычный и уникальный пример обращения к григорианскому хоралу “Dies Irae” в качестве основы тематизма (ясно различимой на слух, а потому вплотную приближающейся к цитате) в оперном жанре XVII в. — интермеццо из первой сцены пятого акта “Diana schernita” («Розыгрыш Дианы») Дж. Корнакьоли. Поразительно, что оно здесь фактически представляет инструментальный рекеивм в сочинении на античный мифологический сюжет: в данной сцене происходит оплакивание убитого Эндимиона-Актеона, превращенного в оленя.

³ То, что столь ответственный заказ был поручен композитору лютеранского вероисповедания, судя по всему, никого не смущало.

Таблица 2. Цитаты литургических песнопений в произведениях разных жанров XVIII–XIX вв.
 Table 2. Quotes of liturgical chants in works of different genres of the 18th–19th centuries

Вторая половина XVIII в.				
Церковные произведения (мессы, литании, мотеты, инструментальные сочинения), а также оратории	Симфонические жанры (в т. ч., симфонии допускавшие исполнение в церкви)	Камерно- инструментальные светские сочинения	Опера	
61,77 %	26,47 %	8,82 %	2,94 %	
XIX в.				
Церковные сочинения (в т. ч. — органные)	Вокально- симфонические сочинения (в т. ч. — оратории)	Камерно- инструментальные светские сочинения	Музыкальный театр (опера, музыка к драматическим произведениям)	Камерно- вокальные светские сочинения
25,71 %	21,9 %	16,19 %	8,57 %	4,76 %

использовав при этом в № 5 цитату широко известной одноименной секвенции. Причем трактована она в манере *cantus firmus*, недвусмысленно напоминая об огромном количестве церковных сочинений, в которых была применена подобная техника. Появление григорианского песнопения в контексте части со словами “*Docti sacris institutis*” («Христианам дан догмат»), скорее всего, имеет риторический смысл: текст десятой строфы возвещает о *незыблемости* догмата пресуществления хлеба и вина в тело и кровь Христа. Прием акцентирования с помощью хоральной цитаты определенного участка сакрального текста также уходит своими корнями еще в эпоху Ренессанса.

Тем не менее рецепция этого сочинения Мендельсона в XIX в. оказалась весьма неоднозначной. Материал хора, ясно различимый в католических странах, в контексте культур других конфессиональных традиций неизбежно «исчезал» из восприятия, что дало повод А. Н. Серову в адрес этого сочинения написать: «церковного в этом стиле нет ровно ничего» [Серов 1988, 210]. В то же время во Франции, например, оценки были прямо противоположными как по содержанию, так и эмоциональному тону⁴.

Вторая ситуация намного сложнее, особенно если она связана с историческими периодами активизации религиозных конфликтов и противостояний. Б. Гуаюль, написавший во второй половине XVI в. мотет “*Veni Domine*” («Приди, Господь»), использовал в нем одноименный григорианский хорал (верс аллелуии мессы четвертого воскресенья Адвента) и лютеранский напев “*Erstanden ist der heilig Christ*” («Воскрес ныне святой Христос»). Как отмечает Ю. В. Москвина, данные песнопения напоминают о ключевых событиях Священной истории — пришествии Спасителя на землю и его Воскресении. Одновременно они «говорят» и о разных культовых традициях Штутгарта, в котором жил Гуаюль, — католической и протестантской: в творчестве композитора они могли сосуществовать в рамках даже одного произведения⁵.

Благодаря признанию Реформации герцогом Ульрихом придворная капелла Штутгарта стала важным центром протестантской музыки, сохранявшим свое значение в течение XVI столетия. После принятия Аугсбургского мира (1555) взаимоотношения между католицизмом и про-

⁴ См., например: [Linden 1963, 125] — приводится отзыв из *Journal de Liège* от 1846 г., в котором отмечен «прекрасный религиозный характер произведения»; *Bulletin du Diocèse de Reims*. 1892, 2 janvier. P. 263.

⁵ Москвина Ю. Мотет “*Veni Domine*” Бальдуина Гуаюля: из истории письма на *cantus prius factus* // Музыкальная академия. 2016. № 4. С. 113, 116.

тестантизмом в Германии стали лояльными, хотя и не были абсолютно бесконфликтными⁶. Как отмечает А. Ю. Прокопьев,

в имперских городах со смешанным католическим и лютеранским населением вводился принцип паритета, т. е. равенства в отправлении религиозных культов. В руках у католиков оставались городские духовные общины, не распущенные до 1552 г. И католикам, и лютеранам гарантировалась свобода вероисповедания с правом судебной апелляции в имперский палатный суд [Прокопьев 2008, 68].

В результате литургические сферы разных религий оказывались в непосредственном соседстве, буквально провоцирующем на взаимный контакт.

Иноконфессиональные цитаты, призванные, в первую очередь, решать конкретные *художественные задачи*, особенно активно стали использоваться композиторами в XIX в. Наиболее показательный пример — опера Дж. Мейербера «Гугеноты», в которой неоднократно звучит немецкий лютеранский хорал «Ein feste Burg» («[Господь] наша твердыня»), характеризующий *французских протестантов* и, таким образом, представляющий сознательно допущенный анатоцизм⁷. Сходная ситуация возникает и в балладе К. Лёве «Der Gang nach dem Eisenhammer» («Путь к кузнице») на слова Ф. Шиллера (1829); в ней композитор цитирует «Дрезденский аминь» И. Наумана. Согласно содержанию произведения, главный герой приходит в *католический храм* (действие происходит в Саверне), где принимает участие в совершении мессы⁸.

Однако «Дрезденский аминь» в первые десятилетия XIX в. фигурировал в литургическом обиходе Германии⁹ и вряд ли звучал во Франции (кстати, сам композитор мог услышать его именно во время пребывания в Дрездене в студенческие годы). Лёве использовал его именно потому,

⁶ Об одном драматичном сюжете в их противостоянии см.: Таценко Т. Из истории католической конфессионализации в Германии: Фульдское дело 1576–1602 годов // Средние века. 2010. № 81 (4). С. 10–45.

⁷ Подробнее см.: Денисов А. Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott» в «Гугенотах» Дж. Мейербера — парадоксы знаменитой темы // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 108–121. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.007>.

⁸ Хор в данном месте баллады отвечает на возглас священника; в партии фортепиано, которая этот хор призвана изображать, вписаны слова «...et cum spiritu tuo» («...и со духом твоим»).

⁹ Религиозная жизнь Дрездена конца XVIII — начала XIX вв. была связана с деятельностью как протестантских церквей, так и католической Hofkirche — см. одно из свидетельств, например: Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Москва-Ленинград, 1967. С. 155.

что он вызывал устойчивые ассоциации с церковной католической традицией *в целом*, национальная ее специфика не играла особой роли (как и повсеместно известный “Ein feste Burg” в «Гугенотах» характеризовал протестантскую веру исключительно в обобщенном ключе). Возможно, в цитате есть и скрытый символический смысл: в конце баллады Шиллера благодаря божественной справедливости торжествует *истина*¹⁰.

Спустя семь лет после Лёве «Дрезденский аминь» процитировал Л. Шпор в третьей части Дуэта для скрипки и фортепиано op. 96. Сам композитор написал о ней в «Автобиографии» так:

Следующее далее *adagio* представляет сцену в католической Королевской капелле в Дрездене, которая начинается органной прелюдией у фортепиано соло; после этого скрипка играет интонации священника перед алтарем, после которых следуют ответы мальчиков-хористов в тех же самых тонах и модуляциях, которые используются в католических церквях Дрездена¹¹ [Spohr 1865, 201].

Таким образом, «Дрезденский аминь» выступает здесь и в качестве символа католического богослужения. Впоследствии эта связь утратила актуальность благодаря использованию песнопения в протестантском богослужении, а также его распространению по всей Саксонии. Нетрудно понять, что Р. Вагнер совершенно спокойно мог трактовать «Дрезденский аминь» в качестве лейтмотива святого Грааля в «Парсифале» уже как обобщенный символ христианства в целом, вне каких-либо конфессиональных границ.

Особый интерес представляет *четвертая* ситуация. Интерес к иноконфессиональному литургическому материалу проявляли разные авторы (см. *Таблицу 3*), преследуя разные же цели.

Создавая свои фантазии, Э. дю Корруа использовал весьма разнообразный материал: как собственный тематизм, так и светские песни, а также григорианские хоралы и мелодии псалмов гугенотов. Последние образуют группу из четырех сочинений, где первоисточники трактованы в качестве *cantus firmus*, в то время как в остальных голосах использована его начальная интонация. Конечно, подобная техника не была ис-

¹⁰ Граф, желавший смерти Фридолина, так как подозревал его в измене со своей женой, возвещает: «Он, как дитя, непорочен; нет ангела на небе чище».

¹¹ См. также о данном сочинении и цитате: *Tappert W. Das Gralthema in Richard Wagners «Parsifal» // Musikalisches Wochenblatt. 1903, xxxiv/31–32 [30 July]. P. 421–422.*

Таблица 3. Иноконфессиональные цитаты, обусловленные интересом композиторов к иным культовым традициям

Table 3. Non-confessional quotes, caused by composers' interest in other religious traditions

Корруа Э дю. Фантазии № 6, 20, 25, 27	Мелодии псалмов гугенотов
Марчелло Б. "Estro poetico-armonico" (№ 9, 10, 14–19, 21, 22)	Еврейские и греческие мелодии
Гендель Г. "Dixit Dominus"	Григорианский хорал — пятый псалмовый тон

ключительным явлением в начале XVII в.; необычным было обращение к тематизму подобного *происхождения*.

Сложно сказать, мог ли Корруа рассчитывать на исполнение этих фантазий в литургическом контексте (изданы¹² они были уже после смерти композитора — см. *ил. 1*). Как известно, после Нантского эдикта (1598) гугенотам была предоставлена значительная свобода, хотя и при ощутимых ограничениях, затрагивавших существование религии в культовой и социальной сферах¹³. Сохранялось и противостояние между гугенотами и католиками, хотя и не в столь радикальных формах, как это было до принятия эдикта. В любом случае, не приходится исключать, что появление на свет фантазий Корруа имело не конкретные прагматические, а скорее исключительно творческие цели. Как отмечает Ж. Бонфилс,

Музыкант, [состоявший] на службе у Генриха IV, судя по всему, участвовавший в религиозном противостоянии того времени, дю Корруа, очень близкий к кардиналу, известный полемист, несомненно, знал и надлежащим образом оценил высокие художественные достоинства этой знаменитой Псалтири [гугенотов] [Bonfils 1962, 10]¹⁴.

¹² Показательно, что перед началом каждой фантазии указаны источники григорианских хоралов и светских песен, однако названия псалмов гугенотов не приводятся (кроме №25).

¹³ Так, пункт 14 эдикта запрещал исповедовать религию гугенотов «при нашем дворе и свите, а также в наших землях и странах, которые находятся за горами, а также в нашем городе Париже и в пределах пяти лье от него» (см., например: Histoire de l'Edit de Nantes; contenant Les choses les plus remarquables qui se sont passées en France avant & après sa publication, à l'occasion de la diversité des religions: Tome premier. A Delft, Chez Adrein Veman, 1693. P. 67).

¹⁴ Имеется в виду т. н. «Женевская псалтирь», использовавшаяся в литургическом обиходе гугенотов. См. в той же работе Бонфилса таблицу с атрибуцией первоисточников музыкального тематизма фантазий, а также анализ последних.



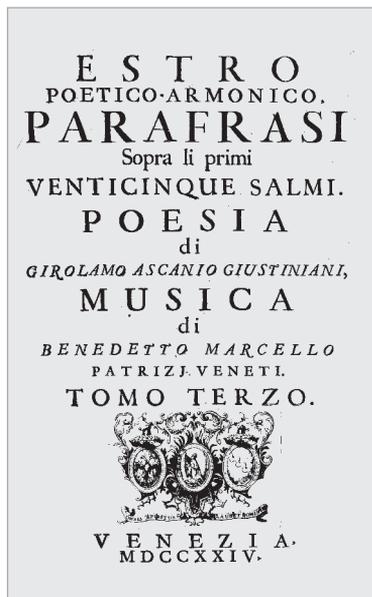
Ил. 1. Э. дю Корруа. Фантазии. Титульный лист издания (1610)

Fig. 1. Eustache du Caurroy. *Fantasies*. Title page of the 1610 edition

Наверное, самый необычный пример иноконфессиональных цитат демонстрирует хорошо известное собрание Б. Марчелло “*Estro poetico-armonico*” (ил. 2). Обращение к григорианским хоралам в ряде псалмов в данном случае не представляет собой ничего экстраординарного. Этого нельзя сказать про обработку греческих, а также еврейских культовых мелодий. Ученые неоднократно отмечали этнографический характер деятельности Марчелло¹⁵, ставившего поистине уникальные для своей эпохи цели. Как указывает Ю. Ю. Яковенко,

Марчелло считал своим долгом изучить во всей полноте область литургической еврейской музыки <...> Интерес Марчелло к еврейским мелодиям определяется желанием реконструировать храмовую музыку древнего Иерусалима [Яковенко 2022, 248, 255].

¹⁵ См., например: *Seroussi E.* In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello’s “*Estro Poetico-Armonico*” // *The Jewish Quarterly Review*. 2002. Vol. 93. No. № 1/2. P. 149–199.



Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra

מען צור ישועתי וגו'



Ил. 2. Б. Марчелло. “Estro poetico-armonico”.
Титульный лист издания (1724); третий том, страница XI

Fig. 2. Benedetto Marcello. *Estro poetico-armonico*.
Title page of the 1724 edition; third volume, page XI

Э. Селфридж-Филд пишет, что

замысел Марчелло в его «Псалмах» <...> заключался в том, чтобы восстановить [былое] величие религиозной музыки через возрождение музыкальных практик ушедших времен [Selfridge-Field 2001, 810].

А сам композитор в предисловии к своему опусу сказал:

Те, кто представляют, что простота была недостатком древней музыки, глубоко заблуждаются, так как она была одним из ее благороднейших достижений [цит. по: Selfridge-Field 1990, 23]¹⁶.

Музыкальная интерпретация еврейских песнопений (включающая их гармонизацию в партии continuo) вполне отвечает словесным текстам — поэтическим переложениям псалмов, выполненным на итальянском языке Дж. Джустиниани. В результате наиболее сложным и здесь остается вопрос конкретного *предназначения* творения Марчелло. Э.Селфридж-Филд полагает, что оно представляет исключительно творческие опыты маэстро, которые не могли быть включены в литургический обиход уже по причине использования светского языка. Фактически это — своеобразное художественное исследование обширной области культуры, представлявшейся для европейского католического музыкального мира terra incognita [Selfridge-Field 1990, 24]. В любом случае, весьма вероятно, что псалмы Марчелло с еврейскими мелодиями и вовсе могли не предполагать «живого» исполнения.

Иная ситуация связана с “Dixit Dominus” Г. Генделя, одним из наиболее известных и ярких сочинений его итальянского периода. Оно было написано на текст псалма № 110/109 («Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня»), обычно звучащего во время вечерни Оффиция. В Италии практика создания псалмов для вечерни имела богатые и сложившиеся традиции, что объясняет большое количество сочинений, написанных в этом жанре (среди наиболее известных — произведения А. Вивальди, А. Лотти, А. Кальдары). Поэтому вполне объяснимо, что, находясь в Риме и энергично осваивая богатейший опыт новой для него культуры, Гендель обратился к григорианскому хоралу¹⁷.

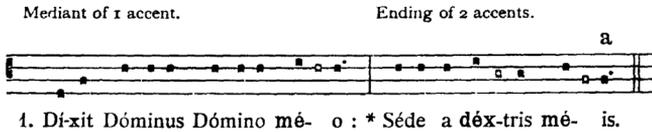
¹⁶ В данном издании приведена также атрибуция использованных мелодий.

¹⁷ В настоящее время нет достоверных данных о поводе создания “Dixit Dominus” Генделя. Дж. Холл отмечает, что создание церковных композиций для католической церкви могло выступать в качестве дипломатического жеста в ее адрес со стороны

В его “Dixit Dominus” звучит цитата пятого псалмового тона — в первом и последнем номерах (по два раза в качестве *santus firmus*), образуя четкую композиционную арку. Характерно, что цитируемый материал подвергнут заметным изменениям: иницией тона открывает минорная, а не мажорная терция, терминация подвергнута существенному упрощению, представляя нисходящее поступенное движение (ср. *ил. 3 и 4*). Следует отметить, что изменение первоисточника сопровождается фактически все немногочисленные случаи цитирования у Генделя — он просто не мог позволить себе дословно воспроизвести его, не добавив ничего «от себя»¹⁸.

Ил. 3. Пятый псалмовый тон, григорианский хорал

Fig. 3. Fifth Psalm Tone, Gregorian Chant



Ил. 4. Г. Гендель, “Dixit Dominus”, № 1, партия сопрано, тт. 52–64

Fig. 4. G. Handel, *Dixit Dominus*, No. 1, soprano part, pp. 52–64

do - nec po - nam in i mi cos tu os
sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum

композитора-протестанта, допущенного играть на органе в главном соборе Рима и обретшего могущественных покровителей среди высшей католической иерархии (*Hall J. The Problem of Handel's Latin Church Music // The Musical Times. 1959. Vol. 100. No. 1394, P. 197*). Однако эта причина не исключает собственно творческого интереса мастера к традициям католической музыки. Кстати, впоследствии тот же пятый псалмовый тон он использовал в произведениях, которые не несли подобной «дипломатической миссии», — оратории «Эсфирь» и чандосском антеме “The Lord is my light”.

¹⁸ Эта же особенность касается и более чем многочисленных ситуаций пародийных/автопародийных заимствований у композитора.

При этом Гендель, скорее всего, отталкивался от вполне определенной композиционной модели. К тексту “Dixit Dominus”, используя псалмовый тон в качестве *santus firmus*, обращались разные авторы, в их числе О. Беневольи, А. Вилларт, К. П. Груа (Пьетрагруа), А. Лотти, К. Монтеверди. Однако известных опусов, где тон звучит именно в начале и конце, очень немного. Пятый псалмовый тон в своем сочинении для двух четырехголосных хоров на текст данного псалма использовал ранее Дж. Кариссими; аналогичное решение (но с восьмым тоном) присутствует и в “Dixit Dominus” для пяти голосов А. Скарлатти. Вероятность того, что Гендель изучал эти произведения, очень высока: наследие Кариссими было известно музыкантам и в начале XVIII в., со Скарлатти же немецкий композитор был знаком лично.

Интересно, что в первом хоре у Генделя цитата акцентирует слова “*Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum*” («доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих», курсив мой. — А. Д.). Не исключено, что подобный смысловой акцент корреспондирует с девизом известной римской семьи Колонна “*Mole sua stat*” («Стоит в свой полный рост») — кардинал К. Колонна был одним из меценатов Генделя. Кстати, сам по себе девиз представляет цитату из «Энеиды» Вергилия (см. X:770), в соответствующем месте которой речь идет о грядущем столкновении враждующих Энея и Мезенция; поэтому появление цитаты, возможно, обретает различимый риторический смысл.

Последняя причина обращена к культовой практике, подчас допускавшей значительно более тесные контакты с иноконфессиональными литургическими традициями, чем в сфере догматов веры и теологии. Так, известно, что Гендель процитировал в своем Траурном антеме памяти королевы Каролины фрагмент мотета Я. Хандля (Галлуса) “*Ecce quomodo moritur Justus*” («Вот смотри, как умирает [праведник]»). Мотет обрел значительную известность и стал в итоге использоваться при похоронах в протестантизме¹⁹, поэтому его появление в данном контексте оказалось вполне уместным.

Подобный пример не был исключительным в эпоху барокко. Особенно показательным в этом плане оказывается *Credo* из Мессы *h-moll* И. С. Баха, на котором уместно остановиться более подробно. То, что в первом номере *Credo* и в завершающем весь раздел хоре “*Confiteor unum baptismum*” («Исповедую единое крещение») композитор использовал мелодию хорала, неоднократно отмечалось разными авторами:

¹⁹ Сведения об исполнении в данном контексте и распространении источников мотета см.: Jež T. The Motets of Jacob Handl in Inter-confessional Silesian Liturgical Practice // *De musica disserenda*. 2007. III/2. P. 39.



Ил. 5. Г. Вопелиус.
“Neu Leipziger Gesangbuch”,
титальный лист издания (1682)

Fig. 5. Gottfried Vopelius,
Neu Leipziger Gesangbuch.
Title page of the 1682 edition

Тема хора Credo — прекрасный старинный григорианский напев. <...> ...построить хор на староцерковный напев Confiteor было нельзя, так как он не годился для темы, допускающей полифоническую обработку. Поэтому Бах вынужден был изобрести собственную тему, старинный же напев ввел дважды [Швейцгер 2011, 537, 538];

Пятиголосное Credo № 12 в размере *alla breve* во многом выдержано в старинной манере полифонистов XVI века. *C. f.* — григорианский напев, интонируемый ровными длительностями [Друскин 1982, 261].

Известно, что включенное в центральный раздел Мессы григорианское песнопение использовалось в богослужениях Лейпцига во времена Баха²⁰. В связи с этим неизбежно возникает вопрос, какую именно

²⁰ Об этом пишет М. Ратей (не давая точное название хора): *Rathey M. Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Liturgy*. New Haven and London, 2016. P. 190; см. также сход-



Ил. 6. Г. Вопелиус, «Neu Leipziger Gesangbuch». С. 497

Fig. 6. Gottfried Vopelius, Neu Leipziger Gesangbuch, S. 497

мелодию Бах взял и каким источником воспользовался. Судя по всему, это собрание Г. Вопелиуса *Neu Leipziger Gesangbuch* («Новая лейпцигская книга песен»), изданное в 1682 г. (ил. 5), а спустя 11 лет переизданное, причем с роскошными гравюрами. Исходя из этого обстоятельства, можно сделать вывод, что книга была весьма востребована. В ее составе три группы произведений: (1) авторские многоголосные; (2) лютеранские хоралы; (3) григорианские хоралы (их всего около 50). Последние представлены известными песнопениями, в их числе: “Benedicamus Domino”, “Da pacem Domine”, “Kyrie, fons bonitatis”, “Sanctus”, “Te Deum laudamus”, “Verbum caro factum est”, “Victimæ paschali laudes”. Есть среди них и “Credo in unum Deum”²¹ (S. 497–500, см. ил. 6), соответствующие разделы которого в точности совпадают с материалом из Мессы Баха.

ное указание (но в отношении Credo I из Liber usualis): Bond A. Plainsong in the Lutheran Church, 3: Organ Music, 1600–1750. II // The Musical Times. 1973. Vol. 114. No. 1569. P. 1117.

²¹ Оно оказывается наиболее близким Credo II из Liber usualis, скорее всего, представляя его региональную версию.



Ил. 7. Г. Вопелиус,
“Neu Leipziger Gesangbuch”. С. 499

Fig. 7. Gottfried Vopelius,
Neu Leipziger Gesangbuch, S. 499

При этом в собрании Вопелиуса есть весьма любопытная деталь: раздел текста “...et homo factus est” («и стал человеком») содержит графическое выделение слова “homo”, выполненного заглавными буквами (ил. 7)²². Подобный смысловой акцент полностью согласуется с учением Мартина Лютера, который в работе «О рабстве воли» написал:

Что же более высокого может быть еще сокрыто в Писании, после того как была снята печать и отвален камень от гроба, после того как возвещена была самая главная тайна о том, что Христос — сын Божий — стал человеком, что Бог троичен и в то же время един, что Христос пострадал за нас [Лютер 1994, 192, курсив мой. — А. Д.].

²² Заметим, что в католических литургических книгах подобное выделение в части Credo не встречается, зато возможно в отношении раздела Sanctus — см., например: Gradual des Johannes von Valkenburg (Köln, siglum D-KNd: Ms 1001b, Seite 312r).

Трактовка данного хорала у Баха имеет ряд примечательных особенностей. Во-первых, скорее всего, это *единственное* обращение композитора к григорианскому напеву в виде явной цитаты. Во-вторых, его использование помимо *композиционных* функций (обрамление всей части Credo) имеет явный *риторический* смысл, так как акцентирует первое и последнее появление в тексте Символа веры слова “unum” (“Credo in *unum* Deum” и “Confiteor *unum* baptisma”). В-третьих, обращает на себя внимание высокая степень *сложности* в интерпретации хорала-первоисточника. В начальном хоре “Credo” он выступает в качестве основы темы, а с т. 33 звучит в увеличении в партии баса, что позволяет его дифференцировать как *cantus firmus*, одновременно он же оказывается основой канона, причем в пропосте изложен в виде микстуры между вторым сопрано и альтом. Хор “Confiteor” — стреттная двойная fuga с раздельной экспозицией, на *cantus firmus*, который и представляет хорал. Он проводится с т. 73 в виде канона между басом и альтом, далее с т. 92 в теноре — в увеличении.

Столь сложное решение (касающееся, в первую очередь, обращения с цитируемым материалом) акцентирует особое положение именно части Credo в Мессе. Это характерно скорее для протестантской трактовки ритуала мессы, чем для католической. В последней композиторы нередко с помощью появления цитаты хорала и / или специфической формы ее репрезентации выделяли не Credo, а Sanctus и / или Agnus Dei (т. е. части мессы, соответствующие пресуществлению Святых Даров и причащению верующих)²³.

Как в эпоху Ренессанса, так и в барокко для мессы не было строго определенного регламента в плане использования мелодий хоралов. Они могли появляться в ней исключительно по желанию композитора (или по воле заказчика сочинения), которое детерминировало и формы их трактовки, и само местоположение в частях Ординария. То и другое несло как риторический смысл, акцентируя определенные *слова* в сакральном тексте, так и конкретное *место* в обряде, в том числе — занимающее в нем ключевое положение.

Католических месс, в которых григорианский хорал цитируется *только* в части Credo, до Баха было создано не так много. Это месса “De Beata Virgine” а 5 К. де Моралеса, месса святой Цецилии А. Скарлатти, а также

²³ Причем эти формы именно в Agnus Dei могли обретать весьма изощренный характер: *cantus firmus* в ракоходе (Мессы “L’homme armé” Г. Дюфай, Я. Обрехта, “L’homme armé” sexti toni Д. Жоскена, “Ave Maria peregrina” Ф. Пеналозы), в инверсии и увеличении (месса “Fortuna desperata” Д. Жоскена), в виде канона (мессы “Da rasem” Д. Жоскена и М. Инженъери, “Pater noster” Л. Дазера). См. также комментарий в сн. 22.

Вотивная (написанная по обету) месса Я. Зеленки (ZWV 18). У Моралеса хорал “Ave Maria” проводится пять раз в партии тенора на протяжении всего Credo (кроме раздела “Et iterum”) с меняющимся ритмическим решением и сохранением слов первоисточника. При этом каждое вступление хорала маркирует определенный смысловой раздел текста (сошествие Иисуса Христа с небес и Его воплощение; распятие, воскресение и вознесение, и т. д.). В мессе Скарлатти терминация восьмого псалмового тона звучит у *унисона* женских голосов на слова “*et in unit, sanctam*” («во единую святую»), акцентируя слово «единую». Однако никаких сложных и тем более комбинированных методов работы с темой в этих примерах нет²⁴.

Несколько иначе дело обстоит с мессой Зеленки. В ее Credo многократно звучит начальная фраза хорала в виде *cantus firmus*. Она проводится поочередно в партиях сопрано, альты и тенора, а затем в виде канона между басом и тенором, причем везде в тройном контрапункте с авторским двухголосным материалом. Кульминация всего раздела — двукратное проведение материала в унисон у всего хора, судя по всему, также акцентирующее слово «единого» (“Credo in *unum* Deum”). Впрочем, помимо этого начального хора больше в Credo цитаты больше нигде не представлены.

Почему именно здесь Зеленка обратился к хоралу, подвергнув его полифонической разработке, — непонятно. В то же время создание вотивных месс нередко было сопряжено с конкретными жизненными обстоятельствами и потому допускало особенности, нехарактерные для месс, связанных с церковным календарем. Поэтому не исключено, что Зеленка мог вкладывать в эту цитату и какой-то скрытый личный смысл (например, утверждение незыблемости веры во всех ниспосланных свыше испытаниях): известно, что *Missa votiva* была им написана в знак благодарения Богу после выздоровления от продолжительной болезни.

Отдельного внимания заслуживает месса “Pater noster” Л. Дазера, в которой цитаты представлены в Credo и Agnus Dei. Но при этом в Credo использованы сразу три хорала в разных голосах, в т. ч. в *одновременном* звучании и со словами *первоисточников*: Credo I из Ординария мессы, “Pater noster”, “Ave Maria”. Во второй половине XVI в. полицитатные контрапунктические композиции — редкое явление, тем более с использованием в мессе хоралов с исходными словами (вместо текстов Ордина-

²⁴ То же самое можно сказать и о мессах, в которых цитаты хоралов есть только в Credo, созданных после Баха (св. Алоизия, св. Франциска, *Missa tempore Quadragesimae* М. Гайдна, а также Мессе d-moll И. Хассе и Мессе KV 192 В. Моцарта).

рия)²⁵. Весьма вероятно, что здесь такое сложное решение было обусловлено именно лютеранской религиозной ориентацией Дазера²⁶ — Credo звучит в конце литургии Слова (а именно чтение Священного писания представляет центр лютеранской мессы)²⁷.

В работах, посвященных Мессе Баха, неоднократно поднимался вопрос об универсальном и экуменическом характере данного сочинения²⁸. Поддерживая данную позицию, сделаем существенное уточнение: этот универсализм оказался усиленным благодаря органичному союзу художественной и литургической систем некогда противостоявших конфессий. Католический хорал, органично вошедший в лютеранский обиход, обрел новые смысловые обертона благодаря специфике его литургической практики. В то же время столь важные для немецкой традиции риторические функции, возложенные на иноконфессиональные цитаты, вновь напоминают и о роли в богослужениях обеих религий сакрального Слова, и о возможности его перевоплощения в Музыке.

Список источников

- [1] Друскин 1982 — Друскин М. С. И. С. Бах. Москва: Музыка, 1982. 383 с.
- [2] Лютер 1994 — Мартин Лютер. О рабстве воли // Мартин Лютер. Избранные произведения / составитель-редактор А. П. Андрюшкин. Санкт-Петербург: Андреев и согласие, 1994. 427 с.
- [3] Прокопьев 2008 — Прокопьев А. Германия в эпоху религиозного раскола. 1555–1648. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. 483 с.

²⁵ См. подробнее о сочинении и использованных в нем цитатах также: Москвина Ю. Между традициями старых мастеров и манерой письма современников. К вопросу о техниках композиции в мессах Людвиг Дазера // Вестник музыкальной науки. 2023. Том 11. № 3. С. 31–46.

²⁶ Или, по крайней мере, его толерантным отношением к этой религии. О близости Дазера (работавшего, кстати, как и Гуаюль в Штутгарте) лютеранскому вероучению см.: Groote I., Vendrix Ph. The Renaissance musician and theorist confronted with religious fragmentation: conflict: betrayal and dissimulation // Karremann I., Zwierlein C., Groote I. Forgetting Faith? Confessional Negotiations in Early Modern Europe. Berlin, 2012. P. 173.

²⁷ Кстати, Agnus Dei в этой мессе также акцентирован с помощью цитат: хорал "Pater noster" образует канон и одновременно контрапункт с началом Agnus Dei из Мессы XVIII. Но при всей своей изысканности это решение все же выглядит немного проще, чем контрапункт цитат в Credo.

²⁸ См.: Kobayashi Y. Universality in Bach's b minor mass: a portrait of Bach in his final years // Bach. 1993. Vol. 24. No. 2. P. 8, 15; Сапонов М. Вероисповедный замысел мессы h-moll И. С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова. Статьи и воспоминания. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 105–117.

- [4] Серов 1988 — Серов А. Пятый, шестой и седьмой вечера Русского музыкального общества // Серов А. Н. Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 4: 1859–1860 / составление и комментарии Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1988. С. 208–215.
- [5] Швейцер 2011 — Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / редактор Л. Г. Ковнацкая. Москва: Классика – XXI, 2011. 836 с.
- [6] Яковенко 2022 — Яковенко Ю. Сефардские песнопения в сборнике *Estro poetico-armónico* Бенедетто Марчелло // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2022. № 5. С. 247–256.
- [7] Bonfils 1962 — Bonfils J. Les fantaisies instrumentales d'Eustache Du Caurroy // “Recherches” sur la musique française classique. II: 1961–1962. Paris, 1962. P. 5–29.
- [8] Linden 1963 — Linden A. A propos du “Lauda Sion” de Mendelssohn // *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1963. Vol. 17. № 1/4. P. 124–125.
- [9] Spohr 1865 — Louis Spohr’s Autobiography. London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865. 243 p.
- [10] Selfridge-Field 2001 — Selfridge-Field E. Marcello, Benedetto Giacomo // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second edition: Vol. 15*. Oxford University Press, 2001. P. 809–811.
- [11] Selfridge-Field 1990 — Selfridge-Field E. The music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and sources. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990. 517 p.

References

- [1] Druskin, Mikhail (1982). *J. S. Bach [J. S. Bach]*. Moscow: Muzyka, 383 p. (in Russian).
- [2] Luther, Martin (1994). “O rabstve voli” [“On the slavery of the will”]. In Martin Luther, *Izbrannye proizvedeniya [Selected works]*, editor Aleksandr P. Andryushkin. St. Petersburg: Andreev i soglasie, 427 p. (in Russian).
- [3] Prokop'ev, Andrei (2008). *Germaniya v epokhu religioznogo raskola. 1555–1648 [Germany in the Age of Religious Schism]*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 483 p. (in Russian).
- [4] Serov, Aleksandr (1988). “Pyatyy, shestoy i sed'moy vechera Russkogo muzykal'nogo obshchestva” [“The Fifth, Sixth and Seventh Evenings of the Russian Musical Society”]. In Aleksander N. Serov, *Stat'i o muzyke: [Articles about Music]: in 7 Iss. Issue 4: 1859–1860, edition and commentaries by Vladimir Protopopov*. Moscow: Muzyka, pp. 208–215 (in Russian).
- [5] Schweitzer, Albert (2011). *Johann Sebastian Bach [Johann Sebastian Bach]*, editor Liudmila G. Kovnatskaya. Moscow: Klassika – XXI, 836 p. (in Russian).
- [6] Yakovenko, Yuliya (2022). “Sefardskie pesnopeniya v sbornike Estro poetico-armónico Benedetto Marchello” [“Sephardic chants in the collection Estro poetico-armónico by Benedetto Marcello”]. In *Byulleten' Mezhdunarodnogo tsentra “Iskusstvo i obrazovanie” [Bulletin of the International Center “Art and Education”]*. 2022. No. 5, pp. 247–256 (in Russian).
- [7] Bonfils, Jean (1962). “Les fantaisies instrumentales d'Eustache Du Caurroy”. In «*Recherches*» sur la musique française classique. II: 1961–1962. Paris, pp. 5–29.

- [8] Linden, Albert van der. A propos du “Lauda Sion” de Mendelssohn. In *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1963. Vol. 17. No. 1/4, pp. 124–125.
- [9] Spohr, Louis (1865). *Louis Spohr's Autobiography*. London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 243 p.
- [10] Selfridge-Field, Eleanor (2001). Marcello, Benedetto Giacomo. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second edition: Vol. 15*. Oxford University Press, pp. 809–811.
- [11] Selfridge-Field, Eleanor (1990). *The music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and sources*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 517 p.

Статья поступила в редакцию: 15.05.2024; одобрена после рецензирования: 30.05.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 15.05.2024; approved after reviewing: 30.05.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 781.42

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.006

О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха

Кира Иосифовна Южак

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
kyuzhak@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

Аннотация. В статье рассматриваются три фуги И. С. Баха, в которых системно функционируют два рода тематических преобразований, выходящие за рамки обычных и необходимых для развертывания формы средств — имитационного и тонально-ладового продвижения темы, а также поддержки ее противосложениями. Эти два рода воздействий — *стретта* и *противодвижение* (*обращение*, *инверсия*). В анализируемых фугах они выступают как наиболее действенные конструктивные средства, определяющие весь ход становления фуги и ее композиционный тип. Две из обсуждаемых в статье фуг входят в состав «Хорошо темперированного клавира» (dis-moll из I тома и b-moll из II тома), третья — *Контрапункт 5* из «Искусства фуги». Дополнением, подтверждающим структурные идеи, реализованные в монументальном творении Баха, служит краткий анализ *Контрапункта 10* — переработки Фуги VI из ранних версий цикла, первоначально основанной на том же варианте темы цикла, что и *Контрапункт 5*. В окончательной версии *Контрапункта 10* — двойная фуга, и к ее первой теме — бывшему удержанному противосложению — конспективно применены преобразования, освоенные на теме *Контрапункта 5*. Характер использования стретты и инверсии в анализируемых фугах убедительно подтверждает незыблемое отношение Баха к теме как целостной структуре, подлежащей бережному исследованию, раскрытию, истолкованию и в итоге — утверждению.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, «Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги», виды ответа, виды стретт, инверсия, пред-имитация, хоральная фуга, фуга на хорал

Для цитирования: Южак К. И. О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 106–129.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>

© Южак К. И., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.006

On the Thematic Work in Three Fugues by Johann Sebastian Bach

Kyra I. Yuzhak

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
kyuzhak@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

Abstract. This article examines three fugues by J. S. Bach, in which two types of thematic transformations systematically operate, extending beyond the usual and necessary means for developing this form — namely, imitative and tonal-modal progression of the theme, as well as its support through countersubjects. These two types of transformations are *stretto* and *contrary motion* (*inversion*). In the fugues analysed, they serve as the most effective constructive devices, determining the entire course of the fugue's development and its compositional type. Two of the fugues discussed here are parts of *The Well-Tempered Clavier* (*D sharp minor* from *Book I* and *B flat minor* from *Book II*), while the third is *Contrapunctus 5* from *The Art of Fugue*. A brief analysis of *Contrapunctus 10* — a reworking of *Fugue VI* from early versions of the cycle, originally based on the same thematic variant as *Contrapunctus 5* — further confirms the structural ideas realised in this monumental work by Bach. In its final version, *Contrapunctus 10* is a double fugue, and transformations previously applied to the theme of *Contrapunctus 5* are concisely applied to its first theme, which was originally the retained countersubject. The use of *stretto* and *inversion* in the analysed fugues convincingly demonstrates Bach's steadfast approach to the theme as a cohesive structure, deserving of careful examination, elaboration, interpretation, and ultimately, affirmation.

Keywords: *Johann Sebastian Bach*, “*The Well-Tempered Clavier*”, “*The Art of Fugue*”, *types of response*, *types of stretta*, *inversion*, *pre-imitation*, *chorale fugue*, *fugue on chorale*

For citation: Yuzhak, Kyra I. On the Thematic Work in Three Fugues by Johann Sebastian Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 106–129. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>

© Kyra I. Yuzhak, 2024

О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха

В предлагаемой статье речь пойдет о трех фугах И. С. Баха, в которых системно взаимодействуют два рода преобразований темы: имитационно-контрапунктический — *стреттный* — и мелодический (точнее, векторный — линейный)¹ — *противодвижение* (*инверсия, обращение*). Две из фуг входят в «Хорошо темперированный клавир» (далее — ХТК), это фуги disI и bII²; третья fuga, обсуждаемая в настоящей публикации, — *Контрапункт 5* из «Искусства фуги» (сокращенно — ИФ).

На первый взгляд может показаться, что отнесение стретты к *преобразованиям* темы противоречит позиции ленинградских-петербургских теоретиков, считающих стретту — «поскольку тема в ней излагается более чем одним голосом» [Милка 2016, 89] — *сложным проведением*. Однако сама подмеченная автором учебника сложность есть результат некоторого действия над темой: ведение ее каноном — это ее *контрапунктическое преобразование*. В нестреттной фуге оно несомненно: «и термин, и феномен *сжатой имитации* предполагают, что данное явление... производно от другого явления, которое... указанному сжатию логически предшествует — скажем, *не-сжатая имитация*» [Милка, Южак 2020, 42], а в условиях фуги стреттной осознается, скорее всего, как результат предварительной работы над темой.

Хотя почти в половине фуг ХТК имеют место как стреттные, так и обращенные проведения темы, а в половине из них встречаются оба преобразования (см. *Таблицу 1*), четко и последовательно организованное их функционирование наблюдается лишь в четырех фугах: в двух названных и в aI и GI. В них применен иной распорядок стретт и инверсии, и здесь они не рассматриваются.

¹ Это позволяет использовать при необходимости понятие, получившее хождение в XX столетии в связи с теорией и практикой додекафонии: *линейные формы темы*. Естественно, в данной статье речь может идти только о двух линейных формах.

² Условимся обозначать фуги ХТК кратко: тональность — латиницей с прописной (мажор) либо строчной (минор) буквы — и номер тома прописной римской цифрой.

Таблица 1. Стреттные и обращенные проведения в фугах ХТК
 Table 1. Stretted and reversed statements in fugues of the WTC

Том ХТК	Проведения				
	Только		Сначала		
	<i>стреттные</i>	<i>обращенные</i>	<i>стреттные</i>	<i>обращенные</i>	<i>стреттное с R₂^{1*}</i>
ХТК-I	C, cis, D, F, g, A	fis:	d, dis	G, a	— (A) ³
ХТК-II	Es, f, As, (h) ⁴	cis	dis, E, d, fis	d	c, Cis

* R₂¹ — в цепи стретт респоста вторая в противодвижении (относится к обоим фугам II тома)

Обращает на себя внимание, что стреттные проведения в фугах ХТК не только количественно преобладают, но и при использовании обоих видов преобразований первыми включаются в тематическую работу. А если учесть, что проведения темы в увеличении или в уменьшении встречаются всего в четырех фугах ХТК (увеличение — в фугах dis I и c II, уменьшение — в фуге E II, а то и другое, но в отношении лишь первого мотива, — в фуге Cis II), — становится ясно, что для реализации изначального предназначения фуги — исследовать и в конечном счете утверждать ее тему — Бах предпочитал контрапунктические средства мелодическим, так или иначе затрагивающим ее облик. И стретты Бах строил так, чтобы они не противоречили интонационной природе темы, а только усиливали присущий ей характер.

Напротив, в ИФ стретта и инверсия, несомненно, выступают как основные средства углубленного анализа, постижения и утверждения темы, и вслед за ними в эту работу включаются уменьшение и увеличение. Более того, указанные преобразования не только воздействуют на композиционную структуру фуг: они определяют драматургию всего цикла ИФ.

³ Два фрагмента фуги A I намекают на связь стретт и противодвижения, однако она крайне сомнительна. Инверсия либо затрагивает только первый скачок пропосты — и не участвует в стреттном контрапункте (т. 20, альт), либо выполняется неточно, при этом настолько регулярно, что оказывается следствием изъятия из *прямой* темы одной паузы и начального звука секвенции квартовых скачков (т. 25–27, инициум в басу, а секвенция в сопрано).

⁴ В фуге h II стреттный эффект создает 1-е удержанное противосложение; в свободной части фуги аналогичным образом тему опережает такой же отрывок темы (т. 69–76), либо соединяются три отрывка во всех голосах (т. 96–100).

Фуга *dis I* BWV 853/2 (1722) (à 3; c ; 87 т.; 36 вступлений в 18 проведениях)

Если предположить, что Бах «изготавливал»⁵ прелюдии и фуги ХТК подряд цикл за циклом, то в фуге *dis I* обращение используется уже во второй раз (после *d I*), а стретты — в четвертый (после *C I*, *cis I* и *d I*). Выразительные возможности этих средств, разумеется, существенно различны; но на протяжении двух третей фуги *dis I* оба они действуют как четкий «вариационно-испытательный» комплекс: тема излагается всеми голосами поодиночке и в двухголосных стреттах⁶, сначала прямая, потом обращенная; затем оба вида темы сталкиваются в трехголосных стреттах. Рисунки темы постоянно обновляются, что не лишает ее узнаваемости, но удерживать противосложения не дает.

В т. 24 (вторая стретта) появляется особый мелодический вариант темы — *quasi-тональный ответ*⁷, — притом в респосте он еще и изменяется темпоритмически: V ступень распеваётся в нем не ровными восьмыми, а пунктированно, четвертными с точкой и восьмыми, так что тема на полтакта удлиняется. Что до инверсии темы, то в данной фуге она всегда выполняется неточно (второй нисходящий скачок, рифмующийся с первым, — почти всегда квинтовый), а единственный правильно обращенный ответ — но с заполненным инициальным скачком — завершает группу простых (одноголосных) проведений инверсии. Вот основные варианты темы (ил. 1):

⁵ Напомним излюбленное завершение текста на титульных листах Баха: *verfertigt von J. S. Bach (изготовлено И. С. Бахом)*; см.: [Южак К. И. О структуре титульного листа в разных исторических традициях (Памяти И. Н. Барановой) // Текст художественный: грани интерпретации: сб. науч. ст. по материалам междунар. конф. / редкол. Е. Г. Окунева (отв. ред.), И. В. Копосова, Т. Н. Тимонен, Н. П. Хилько. Петрозаводск: Verso, 2016. С. 16–38.]

⁶ Во второй стретте (тт. 23–27) появляется вторая респоста (бас), но всего на один такт.

⁷ Особый вариант ответа, активно используемый Бахом в свободных частях фуг на тему, начинаемую ходом (обычно квинтовым) I–V с последующим спуском (в ХТК — темы фуг *dis I*, *As I* и *Es II*, а также *b I*). *Quasi-тональный ответ* начинается, как и тональный, квартовым скачком, но его вершина функционирует, как вершина тонической квинты в теме. И если *quasi-тональный ответ* вступает на II ступени, как сопрано в т. 24, — он остается в основной тональности, как тема; если же на V ступени, как альт в том же такте, — то должен привести в тональность субдоминанты (но здесь он от нее уклоняется), а его вступления в следующей стретте (от I и IV ступеней) ведут к *Fis-dur*. По сути, реальная функция этого варианта темы в конкретном проведении — тема, тональный или *quasi-тональный ответ* — и основная тональная окраска зависят от направления инициального скачка (то есть от линейной формы темы).

Ил. 1. И. С. Бах. ХТК, фуга dis I: основные варианты темы

Fig. 1. J. S. Bach. WTC, Fugue dis I: main versions of the theme

Каждая группа проведений, каждая фаза работы с темой — короче и напряженнее соответствующей предшественницы: экспозиция расширенная, а «экспозиция» инверсии⁸ простая; прямых стретт три, а обращенных две; непосредственно сопоставляемые прямая и обращенная стретты — трехголосные, более сжатые и неполные⁹. По-видимому, программа преобразований здесь исчерпалась, и — словно прощальный привет — сопрано проводит тему в основной тональности в самом высоком регистре¹⁰ (ил. 2):

⁸ Конечно, это очередной раздел свободной части: во-первых, группе обращенных проведений предшествует группа прямых стретт, а во-вторых, здесь убедительно заявляет о себе параллельный мажор. Впрочем, если учесть отмеченную Маттезоном аналогию между двумя видами одной темы и разными темами сложной фуги (см. [Mattheson 1999, 505]), можно считать естественной и экспозицию инверсии в свободной части простой фуги.

⁹ Классификации стретт см. : [Южак 1965, 6–31], [Должанский 1970, 243–245], [Милка 2016, 89–114].

¹⁰ Координаты разделов: 1) тт. 1–19 (экспозиция) и 2) 19–29/30 (прямые стретты); 3) 30–44 (обращенные проведения) и 4) 44–51/52 (обращенные стретты); 5) 52–57 (3-голосные стретты); 6) 57–62 (одиночное проведение в верхнем регистре).

Такты	1–19	19–29	30–44	44–52	52–57	57–61
Вид темы	Прямая		Обращенная		Оба вида	Прямая
Проведения	4 простых	3 стретты	3 простых	2 стретты	2 стретты	простое
Разделы фуги	Экспозиция	Свободная часть (средний раздел)				

Ил. 2. И. С. Бах. ХТК, фуга dis I: общая картина линейных форм темы в проведениях тт. 1–61

Fig. 2. J. S. Bach. WTC, Fugue dis I: general picture of the linear forms of the theme in the statements of meas. 1–61

Однако это вовсе не конец фуги. Ее заключительную часть открывает стретта с quasi-тональным ответом в увеличении. Он появляется стремительно, наступая на пропосту сразу за ритмически сжатым (словно торопливо скомканым) инициумом, так что оказывается вчетверо крупнее его, — и первым же ходом утверждает свою новую функцию: кантус фирмус¹¹. Он невозмутимо восходит от баса к сопрано, стреттно притягивая к себе по пути все значимые варианты темы: сначала ее инверсию (поновому деформированную), а под конец — пунктированный вариант¹². Перед нами не просто группа стретт с темой в увеличении как объединяющим голосом каждой цепи: здесь рождается и закрепляется мощный эффект композиционного рубежа и переосмысления всех предшествовавших событий: «обыкновенная» (но еще не законченная) фуга с подробно проработанной изменчивой темой оказывается пред-имитацией¹³ к вступлению неколебимого кантус фирмуса, выросшего из данной темы, — а всё в целом оказывается крещендирующей хоральной фугой на хорал¹⁴.

¹¹ Простое (двукратное) увеличение quasi-тонального ответа звучит как двойное — четырехкратное — увеличение темы, что и воздействует мгновенно на композиционную ситуацию в фуге. Далекие отзвуки такой конструкции слышатся в *Контрапункте 7* ИФ, когда к разнообразным комбинациям прямой и обращенной темы в ускоренном и в исходном темпе (в данной фуге это тема и ее увеличение), присоединяется тема в двойном (4-кратном) увеличении (по отношению к теме цикла это увеличение простое — двукратное). Она шествует, как *S. f.* — поочередно обращенная и прямая, в экспозиционных и неэкспозиционных тональностях, по одному «заходу» в каждый голос, от баса к сопрано. Вся сложнейшая тематическая вязь вариантов темы словно примагничивается к «строкам» кантус фирмуса; изошренная фуга-ричерката воспринимается как 4-строфная хоральная прелюдия.

¹² Ее координаты: тт. 62–67 (бас), 67–72 (средний голос), 77–82 (сопрано).

¹³ О технике пред-имитаций см.: [Евдокимова 1985, 236].

¹⁴ Здесь представлена идея, масштабно реализованная в 19-м номере Мессы h-moll (*Confiteor*): 5-голосная двойная фуга с отдельным экспонированием и с развернутой группой совместных проведений оказывается своего рода пред-имитацией к двум проведением хорала (но это новый напев) — в каноне (басы и альты) и однополосно (тенора).

Контрапункт 5 из ИФ BWV 1080/5 (~1742) (à 4; c; 90 т.; 22 вступления в 13 проведениях)

Это стреттная контрафуга, экспозиция и контрэкспозиция которой образуют — каждая — цепь стретт со стабильным (3 такта)¹⁵ расстоянием вступления риспост (далее — сокращенно: PBr, во множественном числе — PPrBr).

В двух четверках вступлений реализованы все возможности правильного ответа, перечисленные в учебнике А. П. Милки (и показанные как раз на материале темы ИФ и темы *Контрапункта 5* — см.: [Милка 2016, 154–156])¹⁶. Причем в первой цепи стретт преобладает основная тональность, вторая сразу заявляет доминантовую, так что экспозиция строится как темо-ответная пара стреттных («супер»-)проведений.

В ИФ инверсия темы используется до *Контрапункта 5* как полный вариант темы цикла; единственные в первых трех *Контрапунктах* стретты с PBr=3 ♪ утверждают ее истинную — 4-тактную — длину, а в 138-тактном *Контрапункте 4* пара стретт, объединяющая метричные и синкопированные варианты темы и quasi-тонального ответа, подтверждает значение половинной как счетной доли всей экспозиционной фазы цикла¹⁷. В фугах на прямую тему стретты прямые, в фугах на обращен-

Аналогичная идея завершения ИФ осталась — в изданиях! — нереализованной: в заключительной части «незаконченной» фуги к совместным проведениям трех тем присоединялась как кантус фирмус тема цикла — неоднократно, поочередно в разных голосах, уверенно согласуясь со всеми тремя темами. Чередуя прямой и обращенной форм кантус фирмуса (как в *Контрапункте 7*) здесь было необязательно: выполненная Милкой зеркальная инверсия 4-темной конструкции Ноттебома (притом 12-звучковую тему цикла в этой конструкции Милка заменил 14-звучковой) подтвердила, что последняя фуга — зеркальная [Милка 2009, 286–287], [Nottebohm G. J. S. Bachs letzte Fuge // Musik-Welt 1881. No. 20. S. 232–246]. Так что сохранившиеся 239 тактов служили предимитацией к проведениям кантус фирмуса (в контрапункте со всеми тремя темами фуги), а всё целое образвало (должно было образовать!) *тройную* (с разделным экспонированием) *фугу на хорал*.

¹⁵ Таково же PBr — и его функция — в единственных стреттах фуг I–III (соответственно *Контрапунктов 1, 3 и 2*), предшествующих в Берлинском автографе (или автографе P 200) фуге IV — первоначальной версии *Контрапункта 5*.

¹⁶ В *примерах 4–5* Учебника на с. 155–156 приведены тональные ответы, в которых квартовый ход не уклоняется от тонической квинты, а в трезвучии V ступени вторая терция не заменена секундой. Их также можно отнести к quasi-тональным ответам; в «Искусстве фуги» они функционируют как тональные.

¹⁷ Всего несколько подробностей: стретты в нижней и сразу затем в верхней парах голосов в двойном контрапункте октавы; пропосты — тема и синкопирующий quasi-тональный ответ, риспосты — синкопированная тема и согласованный с тактом ответ (вторая стретта начинается как нулевой канон и заканчивается обоими голосами синхронно).

ную тему — обращенные (относительно темы цикла; в самой фуге они прямые); причем в *Контрапункте 3* стретта построена на 15-звучном варианте темы¹⁸ и закрепляет его согласование с тактом.

В *Контрапункте 5* ситуация резко меняется: к подхваченной от *Контрапункта 4* идее пары стретт во взаимно-оппозиционных парах голо-сов добавляется постоянный и разнообразный контакт пары линейных форм темы и ответа, а также — распорядок чередований в каждой составляющей. И если РВр в экспозиционных цепях стретт еще как-то напоминает о предыдущих фугах, то смены указанной характеристики в свободной части действуют как новый, притом регулирующий, фактор комбинаторной работы.

В контексте цикла ИФ важно, что это — первая фуга на 14-звучной вариант темы с заполненным тоническим трезвучием — поступенно и в пунктирном ритме — и притом обращенной (ил. 3)¹⁹:

a *Контрапункт 1*: Тема Тональный ответ

1 5

Quasi-тональный ответ

40 (49)

b *Контрапункт 5*: Тема Тональный ответ

17

Обращенная тема, ответ в обращении Обращенный тональный ответ (оба варианта в quasi-тональной форме)

4 57

Ил. 3. И. С. Бах. Искусство фуги: *a* — тема цикла (основные варианты); *b* — основные варианты темы *Контрапункта 5*

Fig. 3. J. S. Bach. *The Art of Fugue*: *a* — theme of the cycle (main options); *b* — basic variations of the theme of the *Contrapunctus 5*

¹⁸ В риспосте ответ разрастается до 16 звуков.

¹⁹ Напомним, во-первых, что в автографе Р 200 (ранние версии цикла) это фуга IV. Во-вторых, что в Оригинальном издании эта фуга выделена ошибкой в заглавии (*Contrapunctus 5*). Наконец, в-третьих, «если мы откроем Оригинальное издание на с. 14, то увидим, что она приходится на *Contrapunctus 5* <...> отсчитаем в этой фуге 41[-й] такт <...> если мы подсчитаем в нем количество нот, то выяснится, что их

Вариант обращенной темы ИФ с заполненным тоническим трезвучием (но из 15 звуков) появляется еще в *Контрапункте 3* (бывшей фуге II) — сначала в синкопированном движении (тт. 23–27), потом в согласовании с тактом (тт. 55–59). Примечательно, что темой *Контрапункта 3* служит обращенный quasi-тональный²⁰ (а не тональный) ответ на тему цикла, завершающийся в основной тональности. И как раз при стреттном присоединении к пунктированному варианту его ответной формы (в т. 58) окончательно становится ясно, что *при поступенно заполненном трезвучии правильный тональный ответ невозможен*. Его функцию берет на себя ответ quasi-тональный.

Все проведения в фуге — стреттные, причем в экспозиции они объединены в трехзвенные цепи. Все стретты — и автономные, и звенья цепей, — двухголосные, двухлинейные: одна пропоста, одна риспоста. Это значит, что фактурный объем изложений темы в фуге постоянен: в каждой стретте, в каждом звене стреттной цепи тему ведут два голоса²¹. Таким образом, *стреттное двухголосие, или двухголосный канон, — норма существования темы в данной фуге*.

Две стреттные цепи экспонируют прямую и обращенную тему, обращенный, quasi-тональный и реальный ответы с разными окончаниями (закрывающими или размыкающими тему, либо модулирующими). Собственно, основные различия между вариантами темы и ответа проявляются в их пограничных тактах, а благодаря широкому RVR именно они стыкуются в стреттных звеньях. Так образуются тонические и доминантовое соединения конца прямой и начала обращенной темы (*ил. 4a, c и d*), начала и конца обращенной темы (*ил. 4b*) и еще одна пара, в которой соединяются фрагменты разных вариантов темы и ответа, тоже в обеих тональностях (*ил. 4e–f*).

тоже 14 <...> наконец, если мы обратим внимание на верхний голос... то обнаружим последовательность нот В–А–С–Н» [Курч 1993, 82].

²⁰ В связи с quasi-тональным ответом в «Искусстве фуги» обращают на себя внимание два обстоятельства. *Первое*: движение по терциям в ответе, начинающемся квартовым ходом, провоцирует регистровое расширение темы путем добавления терцовых шагов и модулирующее завершение. Третью полноголосную группуведений в *Контрапункте 4* образует выросший из quasi-тонального ответа вариант темы, шагающий по септакорду (тт. 61–65 и 65–69, 73–77 и 77–81). *Второе*: до начала контрэкспозиции *Контрапункта 5* обращенный (относительно темы цикла) quasi-тональный ответ, поднимающийся по ля-минорному трезвучию, завершается в основной тональности, и только в тт. 17–21 сопрано утверждает собственно ответную функцию этого варианта темы.

²¹ Тематическая плотность стреттныхведений меняется в зависимости от расстояния вступления риспост.

The image displays six musical excerpts, labeled a through f, from Contrapunctus 5 of J.S. Bach's *The Art of Fugue*. Each excerpt is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Excerpt 'a' starts at measure 10. Excerpt 'b' starts at measure 20. Excerpt 'c' starts at measure 26. Excerpt 'd' starts at measure 7. Excerpt 'e' starts at measure 10. Excerpt 'f' starts at measure 23. The excerpts illustrate various contrapuntal techniques such as initial connection, $Jv=0$, double octave counterpoint ($Jv=-14$), and non-reversible and reversible double counterpoint.

a — первоначальное соединение;
 b — $Jv=0$;
 c — двойной контрапункт октавы ($Jv=-14$);
 d — неполно-обратимый двойной контрапункт;
 e, f — обратимый контрапункт

Ил. 4a-f. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 5*: соединения пограничных фрагментов темы и ответа в экспозиционных цепях стретт

Fig. 4a-f. J. S. Bach. *The Art of Fugue*, *Contrapunctur 5*: connections of border fragments of theme and response in expositional chains of stretta

Все стреттные проведения *группируются попарно* на основе типичного для музыки барокко и особенно актуального для Баха принципа сходства и противоположности по нескольким признакам одновременно. В каждой паре стреттных проведений заняты все четыре голоса и представлены обе линейные формы темы (а нередко и один из вариантов quasi-тонального ответа). Внутрифактурные оппозиции (верхние / нижние, средние / крайние, нечетные / четные голоса) и распорядок вариантов темы чередуются комбинаторно; дифференциальным же признаком каждой пары стретт, ее своего рода коэффициентом, служит единое РВн (см. Таблицу 2).

Таблица 2. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 5*:
Распорядок изложения темы в парах стреттных проведенийTable 2. J. S. Bach. *The Art of Fugue, Contrapunctur 5*:
The order of thema's variety presented in pairs of stretta statements

Координаты проведений	PBR	Распорядок пар голосов и их движение	Распределение вариантов темы	Тональность	
Тт. 1–14/ /17–30	3 ^o	Четные-Крайние-Нечетные// //Нечетные-Нижние-Четные	↘-↗-↘// //↘-↘-↗	T/Л/Л/T// //Tqt/Лqt/T/Л	d d d a-d// //a a d d
Тт. 33–37/41–45		Крайние//Средние	↗//↘	Л/T//Tqt/Л	F//g
Тт. 47–53/57–62		Нижние//Верхние	↗//↘	ТТ//ЛqtЛ	B//d
Тт. 69–74/77–82		Нечетные// ^{Четные} Средние ²²	↘//↗	ТТ//ЛЛ	d//d
Тт. 86–90	0	Нижние// Верхние Четные// Нечетные или	$\frac{\text{Л}}{\text{Т}}/\frac{\text{П}}{\text{П}}$ или $\frac{\text{П}}{\text{Т}}/\frac{\text{Л}}{\text{Л}}$	T+П/Л+П≈ ≈T+Л/П+Л	d

Заключительное проведение в контексте данной стреттной фуги может быть понято как *нулевая стретта* — стретта с синхронным вступлением голосов (PB=0). Но в отличие от нулевых — практически пропорциональных — канонов, какие можно встретить и у Баха²³, это проведение образует не канон в обращении, а *зеркальную (встречную) микстуру*. Притом двойную, поскольку к теме присочинено противосложение, также в обеих линейных формах и тоже движущихся синхронно²⁴. Соединение двух материалов в зеркальной микстуре можно считать своеобразным следованием *принципу парности*, который соблюдается во всех стреттных проведениях фуги.

Как видим, тематическая работа в ней — весьма насыщенная и напряженная. В условиях 4-голосия, даже при отсутствии простых проведений, распределение двух линейных форм темы в трех комплектах взаимно-дополняющих пар голосов при двух вариантах их регистрового распорядка и — ограничимся свободной частью — в трех парах двухголосных стретт детализируется и сопоставляется весьма разнообразно.

²² Здесь должны были играть четные голоса, однако подготовка завершения фуги потребовала освободить бас для выполнения гармонических задач.

²³ Например, в хоральной обработке *Christe, aller Welt Trost* BWV 670 (это первое *Christe* в Klavier Übung III) кантус фирмус у тенора вступает в т. 7 с первой строкой хорала одновременно с началом темы у альты, распеваящей ту же строку в оживленном ритме.

²⁴ Правда, строго она выдержана только в первых полутора тактах.

Но этим работа с темой отнюдь не исчерпывается: есть еще смена PBr — «коэффициента» каждой пары стретт. Не в экспозиции — в ней только подтверждается, что тема заканчивается не на III ступени, а на тонике. Настоящее же исследование несут теме стретты свободной части: именно в них смена PBr становится наиболее значимым фактором испытания и утверждения темы в *Контрапункте 5* (см. *Таблицу 3*):

Таблица 3. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 5*:
Метроритм (пульсация) внутритематических повторов в стреттах

Table 3. J. S. Bach. *The Art of Fugue, Contrapunctur 5*:
Metrorhythm (pulsation) of intrathematic repetition in strettas

Координаты проведений	PBr	Длина проведения	Пульс (метр) проведения
Тт. 1-14/17-30	3 	13½  / 13½ 	3 () — мерцающий
Тт. 33-37/41-45		5  / 5 	 — учащенный
Тт. 47-53/57-62	 	6  +  / 6  + 	 — замедленный
Тт. 69-74/77-82		5  +  / 5  + 	C — нормальный
Тт. 86-90	—	5 	C — нормальный

Дело в том, что PBr задает в стретте пульс повторений тематических элементов, не говоря уже о протяженности всего проведения. При ½-тактовом промежутке между вступлениями пульс повторений учащен и оказывается чисто метрическим: он акцентирует субмотивные интонационные образования, словно в фуге по-прежнему актуален размер C, присущий ей изначально, еще в автографе P 200. При 1½-тактовом расстоянии пульс повторений, напротив, замедлен, а в теме неожиданно проявляется трехдольность, поскольку на сильное время попадает — и акцентируется — одна и та же ладовая опора (тоническая квинта в прямой стретте и тоника²⁵ в обращенной). Восстановление равновесия приносит среднее расстояние — 1 такт — соответствующее и окончательному тактовому размеру фуги, и мотивной структуре темы. Согласование стретт с тактом и утверждает венчающая фугу встречная нулевая стретта, или зеркальная микстура.

²⁵ В пропосе (quasi-тональный ответ) — заменяющая тонику II ступень.

Ее важными чертами являются вступление на полном совершенном кадансе и добавление еще двух голосов — с пульсирующим тоническим органным пунктом и с кадансирующими мотивами. Всё это — типичные признаки коды, но заключительное проведение *Контрапункта 5* таковой не является, и вот почему. Из *Таблицы 2* было видно, что основная тональность возвращается в центральной группе стретт (с $PVr = 1\frac{1}{2}$ т.) и закрепляется в третьей группе, которая выявляет и лучшее PVr для канонов на тему. Таким образом, в проведениях заключительной части фуги идет процесс торможения, и последнее проведение ставит в нем точку.

Дополнение: Экспозиция и дальнейшее участие первой темы в *Контрапункте 10* из ИФ BWV 1080/10 (~1742)
(à 4; ♯; 22 т.; 6 вступлений в 3 проведениях)

Тема *Контрапункта 5* (в разном темпоритмическом и линейном облике) сохраняет свою функцию в двух следующих стреттных контрафугах и снова востребуется в *Контрапункте 10*. Как показал А. П. Милка, это переделанная для четверки разнотемных контрапунктов фуга VI из Берлинского автографа. Бывшее удержанное противосложение с мелодически нестандартным, но приметным началом²⁶ теперь снабжено экспозицией (возведено в ранг темы) и выдвинуто на заглавную позицию; попутно вдвое укрупнены длительности [Милка 2009, 156, 94]. Вторая тема (тема *Контрапункта 5*) появляется в т. 23, а уже в т. 44 начинаются совместные проведения, и в итоге две экспозиции занимают треть фуги.

Экспозиция первой темы — стреттная, как и экспозиция темы *Контрапункта 5*, — реализует идею чередования линейных форм темы и ее темпоритмических испытаний в парах средних и крайних голосов. Все три стретты — разные (*прямая, обращенная и встречная*), а PVr каждый раз регулярно сокращается на один такт ($PPVr = 2\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, \frac{1}{2}$ т.). В пропостах первых стретт (на тему и на обращенный ответ) мотивы начальных фраз мелодически совпадают, различаясь только порядком (см. *ил. 5a–b*). Вероятно, во избежание подобной ситуации между голосами третьей стретты (*ил. 5c*) первый мотив прямой темы смещен вверх, и она становится модулирующей:

²⁶ Тема начинается с вводного тона, а первую фразу образует пара мелодически взаимно-противоположных трехзвуковых мотивов.



Илл. 5. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 10*: a–c — экспозиция первой темы
 Fig. 5. J. S. Bach. *The Art of Fugue, Contrapunctus 10*: a–c — exposition of the first theme

Вторую тему экспонируют две прямые стретты с таким же PBR=3 \circ , как в стреттах *Контрапунктов 1–3* и в цепях стретт *Контрапункта 5*, но выясняется это не сразу. При вступлении не-первой темы долго выдерживать одноголосие не следует, и здесь введен материал, которого в фуге VI не было, — связка в басу, интонационно близкая ко второй теме «незаконченной» фуге; а в т. 24, вслед за вступлением второй темы, к ней присоединяется гармонически измененный 2-тактовый фрагмент ее же quasi-тонального ответа. Только после него в т. 26 появляется тональный ответ. Вторая тема-ответная стретта тематических вкраплений не содержит. Норматив тематического двухголосия, сложившийся в *Контрапункте 5*, остается в силе.

Он соблюдается и в первом совместном проведении (ил. б), но затем нарушается: в остальных совместных проведениях происходят события, каких в цикле еще не случалось.

Одна из тем обязательно удваивается: сначала все та же вторая тема — секстами (тт. 75–79), потом первая — терциями — подобно трем



Ил. 6. И. С. Бах. Искусство фуги, *Контрапункт 10*: первое совместное проведение
 Fig. 6. J. S. Bach. *The Art of Fugue, Contrapunctus 10*: first joint statement

стреттам экспозиции, но всегда прямая, задействуя прежде пассивные голоса: верхнюю пару (тт. 85–89), нижнюю (тт. 103–107) и, наконец, — как дважды в экспозиции — среднюю (тт. 115–119).

И все же: почему после всего, через что прошла в цикле тема *Контрапункта 5*, она занята совсем немного и только в прямом виде, — тогда как одно из бывших ее противосложений испытано разнообразно и интенсивно (хотя и весьма кратко, даже схематично)?

Думается, ответ заложен в программе всего грандиозного цикла как квинтэссенции композиторского мастерства в области имитационных форм. В первой, экспозиционной четверке фуг анализируется ладомелодический и тонально-гармонический потенциал основной темы цикла. В тройке фуг, которую открывает *Контрапункт 5*, исследуются контрапунктические горизонты темы. Следующая четверка фуг посвящена вводу и испытанию новых тем — а тема цикла раскрывает свои коммуникативные ресурсы, способность контактировать с «чужим» материалом, откликаться на него, сочетаться с ним. В зеркальных фугах исследуются контрапунктические резервы формы как целостного объекта «надфуговой» работы, которую и увенчивала оставшаяся в издании незавершенной финальная *зеркальная фуга на хорал*.

Фуга b II BWV 891/2 (1742)

(à 4; $\frac{3}{2}$; 101 т.; 24 вступления в 15 проведениях)

Это фуга простая, по общему строению близкая «до-кантусной» части фуги dis I: экспозиция и прямые стретты, инверсия и обращенные стретты — и непосредственный контакт двух линейных форм темы. В каждой

группе проведений (и простых, и стреттных) тема проходит по всем голосам, притом в каждой из первых четырех групп — в одной линейной форме, а начиная с пятой группы — в обеих. Однако в условиях 4-голосия получилась совсем другая композиция, во многом близкая *Контрапункту 5*.

Тема фуги b II, как и темы двух других рассмотренных ранее фуг, начинается с тоники. Но V ступень появляется далеко не сразу, так что ответ всегда реальный. К тому же и тактовый размер здесь не 2-, а 3-дольный. Однако есть еще один значимый общий момент во всех трех темах: в них длительность первых мелодических шагов равна счетной доле²⁷.

Зато данная тема, в отличие от уже рассмотренных, имеет удержанное противосложение, мелодически ярко контрастное²⁸. Оно участвует во всех простых проведениях (кроме первого) и изменяется вместе с темой (ил. 7):



Ил. 7. И. С. Бах. ХТК, fuga b II: a — ответ и удержанное противосложение; b — обращенные тема и противосложение

Fig. 7. J. S. Bach. WTC, Fugue b II: a — answer and regular countersubject; b — reversed theme and countersubject

Все стретты в фуге — прямые, обращенные и встречные — двухголосные, как в *Контрапункте 5*. Но в отличие от него, во всех стреттах РВr неизменно: одна половинная (ил. 8):

²⁷ Напомним: fuga IV — исходная версия *Контрапункта 5* — написана в размере \mathcal{C} .

²⁸ В фуге есть еще одно удержанное противосложение — короткое, интонационно и фактурно нестабильное. В данной статье учитывать его не будем.



Ил. 8. И. С. Бах. ХТК, fuga b II: первые стретты всех трех видов (прямая, обращенная, встречная)

Fig. 8. J. S. Bach. WTC, Fugue b II: first strettas of all three types (straight, inverted, counter)

Как видим, начиная с ответа, тема всегда имеет облигатную поддержку: в простых проведениях — удержанное противосложение, в стреттных — риспосту. Если в *Контрапункте 5* разнообразие несет смена РРВр и соответственно внутреннего темпоритма канонических обличий темы, то в фуге b II она обретает две «среды обитания», полностью отзывающиеся на все ее изменения. Но герметичной замкнутости не возникает: во встречных стреттах риспосты сочетаются с пропостами так же органично, как в стреттах прямых и обращенных, а в удвоенной встречной стретте ради естественного и гармоничного движения утолщенных линий меняется интервал удвоения начальных мотивов в самой пропосте (ил. 9):



Ил. 9. И. С. Бах. ХТК, fuga b II: заключительное проведение — удвоенная встречная стретта

Fig. 9. J. S. Bach. WTC, Fugue b II: final statement — double counterstretta

При сходстве строения «пред-кантусной» части фуги dis I и композиции фуги b II ритм тематической работы в них существенно различен. Поступательные изменения темы в фуге dis I сопряжены с почти равномерным сжатием объема групп проведений и интермедий между группами, тогда как в фуге b II на протяжении четырех разделов сокращается только объем интермедий. Зато непосредственный контакт вариантов темы вызывает в фуге b II настоящий взрыв активности: прямая и обращенная тема излагается не в простых проведениях, а сразу во встречных стреттах, вызывая мощное «композиционное *accelerando*». Резюмирующая четверка вступлений образует удвоенную двухголосную — по-прежнему двухлинейную — встречную стретту.

Дело, однако, не ограничивается и этим: в потаенной глубине 4-голосной ткани от начала и до конца фуги непрерывно складывается и меняется парная группировка голосов, уточняемая и варьируемая их регистровым последованием. Дифференциация пар тоже плановая, но принципиально рассогласована с изменениями облика темы и чередования простых и стреттных проведений, вернее, опережает их, как пропоста риспосту в каноне²⁹ (ил. 10).

И если смена линейных форм темы и видов проведений в фуге b II носит поступательный и регулярный характер, как и в фуге dis I, то движение внутрифактурных оппозиций голосов оказывается синкопированным и круговым, точнее — спиральным: не повторенная вначале группировка возвращается в заключительной стретте, но объединяет теперь все голоса в одном проведении; к тому же регистровое соотношение несмежных голосов в стреттах четвертого и пятого разделов, а смежных — шестого — меняется на противоположное.

²⁹ Аналогичный пример — вторая (нулевая) стретта с участием синкопированной темы в *Контрапункте 4* (тт. 111–115): инициальный тон в сопрано сокращен, и уже со следующего звука сопрано опережает альтовый голос, беря на себя функцию пропосты.

Такты	1–26	27–41	42–66	67–79	80–95	96–101
Вариант темы	Прямая		Обращенная		Обе формы	
Виды проведений	4 простых	2 стретты (прямые)	4 простых	2 стретты (обращенные)	2 стретты	Удвоенная стретта (встречные)
Группировка голосов по парам	Верхние – Нижние	(Средние – Крайние) × 2		(Нечетные, Четные) × 2		Верхние – Нижние
	(Смежные)		(Несмежные)			(Смежные)
Вектор передвижения	II I	IV III	(III II I IV) × 2	III I II IV	I III IV II	I / III / II / IV
	↗	↗	↗ ↘	↗ ↘ ↘ ↗		(↘) (↘)
Разделы фуги	Экспозиция		Средний раздел		Заключительный раздел	
	Строгая часть		Свободная часть			

Ил. 10. И. С. Бах. ХТК, fuga bII: общая картина линейных форм темы и группировки голосов

Fig. 10. J. S. Bach. WTC, Fugue bII: general picture of linear forms of theme and grouping of voices

Заключение

Как выяснилось, для темы фуги чрезвычайно важно иметь стабильное окружение в проведениях, которое создают прежде всего противосложения, а также стретты. Без него — как в фуге dis I — облик темы может стать лабильным, в ней возникают отклонения и модуляции, расшатывается ритм, появляются всё новые варианты, в том числе — способные повлиять на функциональные отношения материала, как в данном случае quasi-тональный ответ, а в итоге — и на тип композиции.

Инверсия тоже вырабатывает свои варианты, притом разные для простых и стреттных проведений: в стреттах опирается на обычные правила, при одноголосном изложении — реализует особую задачу.

Поскольку каркас темы — скрыто-двухголосный, с точно выдержанной тоникой внизу и мелодической линией, распевающей квинту и плавно спускающейся к главной опоре (ил. 11a), то в инверсии позиция

условной педали — сверху, на квинте, а мелодическому голосу следует подниматься к ней после распевания тоники. Так и происходит поначалу в обращенных стреттах (тт. 44–47, 47–50/51, 54–55), только вторая из них не закончена, а в третьей тема брошена посередине.

В простых же инверсионных проведений ситуация другая. Во-первых, преобразование явно настроено на сходство не с темой, а с ответом, поэтому во всех трех случаях тоника должна находиться в верхнем скрытом голосе, а квинта — распеваться в нижнем. Но поскольку в тональном ответе укорочение инициального скачка должно компенсироваться терцовым шагом в обход квинты (что выполнено лишь в третьем проведении инверсии, тт. 39–41, см. *ил. 11с*), а плавный ход в теме фуги *dis I* должен вести к тонике всегда, — оба скачка в середине обращенной темы оказываются квинтовыми, и скрытый верхний голос приходит в движение (*ил. 11b*):



Ил. 11а-с. И. С. Бах. ХТК, фуга *dis I*, двухголосный каркас темы (*a*) и инверсии в простых проведений: похожей на ответ (*b*) — и тонального ответа (*c*)

Fig. 11a-c. J. S. Bach. *WTC*, Fugue *dis I*: two-voice theme frame (*a*) and inversion's in simple statements: similar to answer (*b*) — and tonal answer (*c*)

Примечательно, что тема меняется, начиная с дополнительного проведения, под влиянием контекста (тт. 12–14); мелкая ритмическая поправка в пропесте первой стретты, вызванная контрапунктической необходимостью, общую структуру темы не затрагивает, но немедленно используется для преобразования стретты в конечно-бесконечный канон (тт. 19–23; см.: [Южак 1965, 39–41]). Вторая стретта приносит несколько новшеств: в пропесте рождается quasi-тональный ответ; растянутый пунктирами его распев в ристпесте (тоже предотвращающий разные контрапунктические неприятности) закрепляется в фуге как специфический вариант темы, а его коррекция в дальнейшем приведет к ритмическому увеличению. Но вступление на слабом времени проявляет в пунктированной теме прежде неявную периодичность скачков трехдольной метрической природы. Таким образом, многие изменения темы вызываются контекстом, но значимые изменения закрепляются как ее варианты.

В *Контрапункте* 5 опробовано исключительно каноническое ведение темы, причем глубокое ее исследование занимает свободную часть фуги: в трех парах двухголосных стретт с разными РРВr выясняется и утверждается отвечающий ее природе метрический пульс, позволяющий контрапунктически сочетать основные ее варианты.

Иной путь раскрытия и поддержки темы использован в фуге b II: в ней тема обеспечена и стреттами, и удержанным противосложением, зато темпоритмические структуры тех и других соединений стабильны.

Как видим, мера разнообразия тематической работы, необходимого для композиции типа ричеркаты — а рассмотренные фуги несомненно относятся к данной категории, — стремится не к бесконечности³⁰, но к убедительным результатам тематической работы.

Список источников

- [1] Должанский 1970 — Должанский А. Н. Краткие сведения о полифонии и полифонических формах // Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Изд. 2-е, испр. Ленинград: Советский композитор, 1970. С. 227–254.
- [2] Евдокимова 1985 — Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе: сб. ст. / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. Москва: Музыка, 1985. С. 221–247.
- [3] Курч 1993 — Курч О. О. От помет копиистов — к структуре цикла «Искусство фуги» // Вторые Баховские чтения: Искусство фуги / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: [СПбГК], 1993. С. 76–93.
- [4] Милка 2009 — Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации / науч. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. 456 с.
- [5] Милка 2016 — Милка А. П. Полифония: учебник для музыкальных вузов. Ч. II / науч. ред. К. Южак; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 248 с.
- [6] Милка, Южак 2020 — Милка А. П., Южак К. И. Стретта vs канон // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 40–62. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.003>
- [7] Южак 1965 — Южак К. И. Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». Москва: Музыка, 1965. 104 с.
- [8] [Marpurg, Friedrich Wilhelm] . *Abhandlung von der Fuge : nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1753. [1], 4½ Bl., XVI, 192, [5] S., LXII Tab.

³⁰ Как, похоже, полагали И. Г. Вальтер и Ф. В. Марпург [Walther1732, 525–526; Marpurg 1753, 19–20].

- [9] Mattheson 1999 — *Mattheson, J. Der vollkommene Capellmeister: Studienausg. im Neusatz des Textes und der Noten / Johann Mattheson; hrsg. von Friederike Ramm. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999. [6], 676, [4] S.*
- [10] [Walther, Johann Gottfried]. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek...* Leipzig: W. Deer, 1732. [1], 5 Bl., [5], 659, [9] S., XXII Tab.

References

- [1] Dolzhanskiy, Aleksandr N. (1970). “Kratkie svedeniya o polifonii i polifonicheskikh formakh” [“Brief knowledge on polyphony and polyphonic forms”]. In Aleksandr N. Dolzhanskiy, *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha [24 preludes and fugues by Dmitriy Shostakovich]*, 2nd edition, revised. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, pp. 227–254 (in Russian).
- [2] Evdokimova, Yuliya K. (1985). “Organnye khoral’nye obrabotki Bacha” [“Organ chorale Settings by Bach”]. In *Russkaya kniga o Bache [Russian book about Bach]*: collection of articles, compiled by Tamara N. Livanova, Vladimir V. Protopopov. Moscow: Muzyka, pp. 221–247 (in Russian).
- [3] Kurch, Ol’ga O. (1993). “Ot pomet kopiistov — k strukture tsikla ‘Iskusstvo fugi’” [“From the copyists’ notes — to the structure of the cycle ‘The Art of Fugue’”]. In *Vtorye Bachovskie chteniya: ‘Iskusstvo fugi’ [Second Bach Readings : ‘The Art of Fugue’]*. St. Petersburg: SPbGK, pp. 76–93 (in Russian).
- [4] Milka, Anatoly P. (2009). “Iskusstvo fugi” J. S. Bacha: *K rekonstruktsii i interpretatsii [Bach’s ‘The Art of Fugue’: to the Reconstruction and Interpretation]*, scientific editor Kyra Yuzhak. St. Petersburg: Kompozitor, 456 p. (in Russian).
- [5] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya: uchebnik dlya muzykal’nykh vuzov [Polyphony. Textbook for Music Academies]*: in 2 parts. Pt. 2, scientific editor Kyra Yuzhak; Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, 248 p. (in Russian).
- [6] Milka, Anatoly P. & Yuzhak, Kyra I. (2020). “Stretta vs kanon” [“Stretta vs Canon”]. In *Opera musicologica*. 2020. Vol. 12. No. 5 (S), pp. 40–62. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.003> (in Russian).
- [7] Yuzhak, Kyra I. (1965). *Nekotorye osobennosti stroeniya fugi J. S. Bacha: Stretta v fugakh ‘Khorosho temperirovannogo klavira’ [Some structural features of Johann Sebastian Bach’s fugue. Stretta in fugues of ‘The Well-Tempered Clavier’]*. Moscow: Muzyka, 104 p. (in Russian).
- [8] [Marpurg, Friedrich Wilhelm] (1753). *Abhandlung von der Fuge : nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, [1], 4½ Bl., XVI, 192, [5] S., LXII Tab.
- [9] Mattheson, Johann (1999). *Der vollkommene Capellmeister: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten / hrsg. von Friederike Ramm. Kassel u. a.: Bärenreiter, [6], 676, [4] S.*
- [10] [Walther, Johann Gottfried] (1732). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek...* Leipzig: W. Deer, [1], 5 Bl., [5], 659, [9] S., XXII Tab.

Статья поступила в редакцию: 20.05.2024; одобрена после рецензирования: 03.06.2024;
принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 20.05.2024; approved after reviewing: 03.06.2024; accepted for
publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 781.42

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.007

Учебная fuga Сергея Танеева на баховскую тему

Мария Львовна Монич

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

mari.pronina.74@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1898-8697>

Аннотация. Статья посвящена одной из неопубликованных учебных fug С. И. Танеева — на тему fugи D-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (BWV 874), — хранящейся вместе с другими учебными работами начинающего музыканта в архиве Государственного мемориального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину. Здесь приведены полная расшифровка fugи и ее анализ, а также прокомментированы правки, внесенные в нотный текст Н. А. Губертом, что позволяет расширить и уточнить представления о становлении Танеева-композитора, педагога и ученого.

Обсуждение его первой написанной целиком fugи поднимает многие, притом весьма различные, вопросы — о формировании отечественной системы профессионального музыкального образования; о методике преподавания контрапункта и fugи; о глубинной связи музыкального материала и возникающей на его основе композиции; о проблемах стиля и техники.

При всей несхожести двух fug — баховской и танеевской — в них оказываются воплощены сходные музыкальные идеи, и лежат они в области применения сложного контрапункта.

Ключевые слова: *Сергей Иванович Танеев, Иоганн Себастьян Бах, Николай Альбертович Губерт, учебная fuga, теория fugи, теория контрапункта*

Для цитирования: *Монич М. Л. Учебная fuga Сергея Танеева на баховскую тему //*

Opera musicologica 2024. Т. 16. № 4. С. 130–159.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.007>

© Монич М. Л., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.007

Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme by Bach

Maria L. Monich

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
mari.pronina.74@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1898-8697>

Abstract. This article is dedicated to one of the unpublished student fugues by Sergei I. Taneyev — based on the theme of the D major fugue from Book II of J. S. Bach's *The Well-Tempered Clavier* (BWV 874) — which is preserved along with other early works from the young musician in the archive of the Pyotr I. Tchaikovsky State Memorial Museum-Reserve in Klin. The complete transcription of the fugue and its analysis are presented here, along with commentary on the revisions made to the musical text by Nikolai A. Hubert. This allows us to expand and clarify our understanding of the formative period in Taneyev's development as a composer, teacher, and scholar.

The discussion of his first fully composed fugue raises many and quite different questions: about the formation of the Russian system of professional music education, about the methodology of teaching counterpoint and fugue, about the deep connection between musical material and the composition that emerges from it, as well as issues of style and technique.

In spite of all the differences between the two fugues — Bach's and Taneyev's — they embody similar musical ideas, particularly in their application of double counterpoint.

Keywords: *Sergei I. Taneyev, Johann Sebastian Bach, Nikolai A. Hubert, student fugue, theory of fugue, theory of counterpoint*

For citation: Monich, Maria I. Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme by Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 130–159. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.007>

© Maria I. Monich, 2024

Учебная fuga Сергея Танеева на баховскую тему

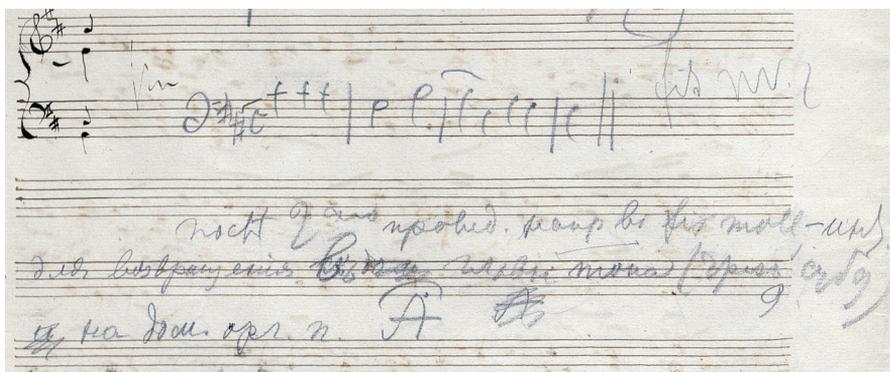
В течение трех учебных сезонов — с 1871/1872 по 1873/1874 гг. — Сергей Танеев проходил курс контрапункта, фуги и формы в классе Николая Альбертовича Губерта [Корабельникова 1974, 32]. Н. А. Губерт — выпускник Санкт-Петербургской консерватории, соученик и друг Г. А. Лароша и П. И. Чайковского, ближайший сподвижник Н. Г. Рубинштейна в организации Московской консерватории, преподаватель специальных теоретических дисциплин и сочинения, музыкальный критик, в 1881–1883 — директор Московской консерватории. И хотя область контрапункта для Губерта, в свое время прошедшего этот курс у Н. И. Зарембы¹, не была предметом специального, направленного внимания и заботы, на его уроках, безусловно, интерес С. И. Танеева к полифонии формировался и укреплялся.

В архиве Клинского государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского (далее — ГМЗЧ) хранятся тетради с fugaми Танеева (1872–1873), которые появились в ходе его занятий с Губертом (фонд Танеева, шифр В¹ № 525–528). В этих тетрадях молодой композитор работает по плану, очевидно, заданному педагогом: сочиняет множество тем, пишет к ним ответы и противосложения, создает каркасы экспозиций, в которых подробно прорабатывает то проведения, то интермедии, сочиняет fuga различного композиционного типа. Но в *Тетради 2* (В¹ № 526), озаглавленной так самим Танеевым, на одной из страниц записана — карандашом, рукой Николая Альбертовича Губерта — тема И. С. Баха (ил. 1²).

Это тема fuga D-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (BWV 874); здесь она представлена вдвое более крупными длительностями и сопровождается планом-комментарием:

¹ Н. И. Заремба — ученик и убежденный последователь А. Б. Маркса. М. И. Чайковский упоминает в биографии своего знаменитого брата, что Заремба вел курс контрапункта, опираясь на только что вышедший учебник Г. Беллермана, что, «кажется, <...> первоначально было уступкой настоятельному требованию Рубинштейна» [Чайковский 1997, 149]. На какие труды опирался Заремба в курсе fuga, не установлено.

² Автор благодарит администрацию и сотрудников Государственного мемориального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину за предоставленные копии материалов (договор № 25/КФ-24).



Ил. 1. Автограф Н. А. Губерта в тетради С. И. Танеева.

© ГМЗЧ, В¹ № 526, л. 3 (оборот)

Fig. 1. Autograph of Nikolai A. Hubert in the notebook of Sergei I. Taneyev

© The Tchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code В¹ № 526, verso of Sheet 3

После 2^{го} провед[ения] направ[иться] в fis-moll — интерм[едию] для возвра[щения] в главн[ую] тонал[ьность] (через субд[оми-нанту] G) на дом[инантовом] орг[анном] п[ункте] A³.

После краткого руководства к действию следуют выполненные Танеевым два варианта фуги на баховскую тему: черновой, с пропуском тактов на местах проведений и без заключительной части, и завершённый, чистовой.

Оба варианта содержат комментарии и правки Губерта. В черновом варианте Губерт корректирует фактурный план вступления голосов. Вместо использованного Танеевым парного несмежного распорядка (нечетные — четные голоса: сопрано-тенор, альт-бас) наставник советует идти от крайних голосов к средним (сопрано-бас-тенор-альт). Такой план ближе к баховскому (он — обращение баховского), но перегруппировка голосов предложена, скорее всего, чтобы устранить тесситурный повтор в сопрано и альте. Кроме того, преподаватель выписывает на полях однонаправленный вариант вступления голосов от сопрано к басу. В завершённой фуге правки в основном касаются голосоведения, а также гармонических нюансов. На ил. 2 приведена расшифровка чистового ва-

³ Текст комментария расшифрован и приводится в современной орфографии.

рианта фуги, а все места правок педагога обозначены соответствующим количеством звездочек⁴.

Примечательно, что это первая из учебных фуг Танеева, написанная целиком, от начала и до конца, и единственная, написанная на чужую, притом заданную, тему⁵:

Ил. 2. С. И. Танеев. Учебная фуга D-dur на тему Баха, чистовой вариант, расшифровка. ГМЗЧ. В¹ № 526. Л. 4 об, 5

Fig. 2. Sergei Taneyev. Educational fugue in D major on Bach's theme, final version, transcription. The Tchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code В¹ № 526, verso of sheet 4, sheet 5

⁴ Над нотным текстом автором статьи обозначены параметры проведений (например: I D — тему исполняет верхний голос в D-dur) и порядковые номера интермедий (И₁ — первая интермедия).

⁵ На обороте титульного листа *Тетради 1* (В¹ № 525), на нижней строке двусторонней системы со скрипичным и басовым ключами, рукой Танеева записана та же тема Баха, в тех же длительностях, что и в записи Губерта, но без ключевых знаков и от *f* (то есть с тритоном!) Выяснить достоверную историю этой записи и интерпретировать ее назначение не представляется возможным. Однако не исключено, что интерес к баховской теме возник у самого Танеева еще в начале освоения курса фуги. Впрочем, предположение, что запись появилась позже, в ходе работы с заданной темой, правдоподобно в той же мере.

26 IV fis * II cis

33 И3 I fis

40 III cis ** И4

47

54 ***

62

69 III D **** II A **** И5

Detailed description: The image shows a musical score for a fugue in G major, Op. 10, No. 1 by Sergey Taneyev. The score is written for piano and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows: IV fis (measure 26), II cis (measure 26), И3 (measure 33), I fis (measure 33), III cis (measure 40), И4 (measure 40), III D (measure 69), II A (measure 69), and И5 (measure 69). There are also asterisks (*, **, ***, ****) indicating specific musical features or ornaments. The score ends with a double bar line at measure 76.

(Окончание см. на след. стр.)

(Окончание)

В Таблице 1 исправления Н. А. Губерта сопоставлены с текстом Танеева и снабжены комментариями.

Таблица 1. Исходный текст С. И. Танеева и правки Н. А. Губерта

Table 1. Original text by Sergei I. Taneyev and revisions by Nikolai A. Hubert

Исходный текст	Правка
<p>Выключен голос, убрано задержание, обеспечено вступление темы в альте после паузы</p>	
<p>Добавлено задержание, сделавшее каданс более весомым</p>	

Исходный текст	Правка
<p>Предложен более интенсивный вариант с цепочкой доминант</p>	
<p>Устранена некосвенная нона в паре сопрано-бас</p>	
<p>Убран скрытый параллелизм в паре сопрано-тенор</p>	
<p>Активизировано движение альты</p>	
<p>Предложен более устойчивый и весомый каданс</p>	

Хотя план, предложенный Губертом, лишь намечает контуры фуги, — не прописано, что делать в средней и заключительной частях, — Танеев-ученик, по всей вероятности, успешно справляется с поставленной задачей. После второй темо-ответной пары изложений экспозиции⁶ он модулирует в *fis-moll* и, не останавливаясь на этом, проводит тему по всем голосам в *fis-moll* и *cis-moll*; и только затем в большой 25-тактной интермедии происходит возвращение в *D-dur* через *e-moll* и *G-dur*. После протяженного органного пункта доминанты к *D-dur* наступает заключительная часть фуги, где тема проходит во всех голосах в экспозиционных тональностях. Композиция соответствует типу так называемой *школьной* фуги в ее самом простом, базовом виде⁷.

Даже при беглом знакомстве с танеевской фугой обращает на себя внимание то, что в ней нет ни одной стретты — и вряд ли они могли здесь быть, ведь ученик выполняет первое задание на целую фугу. В связи с этим возникает ряд вопросов: ориентировался ли при сочинении Танеев (ориентировал ли его Губерт?) на фугу Баха и если да, то на какие именно ее свойства?⁸ Какие задачи, помимо прописанных в тетради, ставил перед учеником педагог? Почему для написания первой фуги целиком была взята, во-первых, тема *чужая*, а во-вторых, именно *эта*?

О фуге D-dur (BWV 874) И. С. Баха

Фуга Баха — простая четырехголосная стреттная фуга, в которой каноны на тему, появляясь уже в строгой части, выстраиваются в череду все более сложно устроенных контрапунктических опор композиции.

⁶ Как известно, термин *проведение* со временем менял свое значение. По всей вероятности, в обсуждаемом комментарии Губерт понимает под проведением именно темо-ответную пару вступлений, как об этом, например, пишет Л. Бусслер: «всякое соединение вождя и спутника для образования имитации называется проведением» [Бусслер 1909, 103]. В то же время «полным» проведением считалось «если тема пребывает во всех голосах» [Маркс 1872, 274]. Анализ учебных работ Танеева показывает, что именно такие *полные* проведения служили структурной ячейкой всех разделов его фуг, причем соотношение вступлений в проведениях чаще всего кварто-квинтовое, как и в экспозиции. Сегодня проведением называют «отрезок фуги, в котором один из голосов излагает тему» [Милка 2016, 119].

⁷ Для простейшей *школьной* фуги рекомендуются три проведения (полные, чрезмерные или неполные — варианты оговариваются), соответственно, она имеет контуры трехчастной формы с репризой (точной или со сжатым — стреттным — проведением), предваряемой органным пунктом; в средней части применяются функциональные модуляции в тональности диатонического родства (ладово-контрастные) [Рихтер 1873, 90–117; Бусслер 1917, 109–110].

⁸ Указание *направ[иться] в fis-moll* как точку завершения экспозиции свидетельствует о том, что Губерт мог ориентироваться именно на баховскую фугу.

Особенности баховской фуги определяются, прежде всего, свойствами ее темы. При кажущейся простоте она во многих отношениях неоднозначна.

1. Она двойственна в функциональном и даже в тональном аспектах. В заглавной, протяженной ее части утверждается *G-dur* (хотя тема и начинается с I ступени *D-dur*), а в клаузульной, стремительной и активной, — *D-dur*. Гармонически тема может быть воспринята и трактована различным образом уже потому, что в ее скачках формируются и непосредственно следуют одно за другим *G-dur*'ное и *e-moll*'ное трезвучия (ил. 3), что позволяет интерпретировать тему не только как обычный полный кадансовый оборот (T–S_(IV или II)–D–T) в *D-dur*, но и как насыщенную отклонениями его детализацию (v/G–G–v/e–e–v/D–D). В любом случае тонику *D-dur* как отправной пункт задает окончание прелюдии: собственно же тема фуги содержит только приму тонического трезвучия:

Ил. 3. Тема фуги И. С. Баха (BWV 874): ее гармонические интерпретации

Fig. 3. The theme of J. S. Bach's fugue (BWV 874): its harmonic interpretations

Функциональная неоднозначность темы не только наделяет ее особым динамизмом, внутренним напряжением, но и становится причиной и поводом к образованию по-разному гармонически организованных построений. Так, начальные ходы темо-ответной пары вступлений согласуются (на расстоянии) подобно вопросо-ответному построению⁹. В экспозиционной стретте (тт. 5–7) «вопрос» и «ответ» следуют непосредственно друг за другом, начало риспосты соединяется с кадансом пропосты в *D-dur*, а ее окончание «теряется», перетекая в каноническую секвенцию интермедии. Таким образом, вторая пара экспозиционных вступлений активно подтверждает главенство *D-dur*. В первой стретте после экспозиции (с полутактовым расстоянием вступления и с обратным порядком следования участников диалога: ответ → тема; тт. 14–16)

⁹ И в экспозиции, и в свободной части тема представляет основную тональность, либо заканчиваясь в ней, либо начинаясь. Особенно ярко звучит *D-dur* в первой стретте с октавными интервалами и минимальным расстоянием вступления (одна четвертная). Здесь не только начала всех трех вступлений (от *a*, *a*² и *a*¹), но и окончание стретты утверждают тонику *D-dur* — благодаря высотному сдвигу кадансового мотива в среднем голосе (тт. 27–29). Последнее проведение фуги — магистральная стретта — также начинается вступлением темы в позиции ответа.

основная тональность звучит не только неоспоримо (и в начальной, и в завершающей фазе стретты), но и функционально полно, уравновешенно, что побуждает задуматься о контексте (фактурном, композиционном, синтаксическом), в котором тема родилась у Баха, а также о роли данного проведения в композиции фуги. Каждое из последующих стреттных проведений представляет свой вариант развертывания гармонической идеи, образуя одну из важных драматургических линий фуги.

2. Тема обладает мощным энергетическим зарядом, который рождает и поддерживает безостановочное движение на протяжении всей фуги. Ритмический повтор 1-тактной фразы с расширенно-ямбическим началом¹⁰ создает периодичность, однако последние полторы четвертных и паузирующая восьмая в тему уже не входят. Таким образом, наряду с периодичностью, которую тема актуализирует не до конца, в ней четко слышны три фазы — с активным, устремленным движением по краям и «зависающей» синкопой в центре. Взаимодействие звуковысотной и ритмической сторон темы — тоже непростое: так, заложенный в ней *кварто-квинтовый зигзаг*¹¹, являющийся, по наблюдениям А. Н. Должанского, «чрезвычайно характерным для интонации в баховской теме» [Должанский 1941, 71], оказывается на стыке повторяющихся ритмофигур и попадает в зону ритмического ускорения, что усиливает внутреннюю напряженность и без того активного движения.

3. Тема пригодна для интенсивного контрапунктирования самой себе, и это ее свойство обнаруживается еще до появления в фуге первой стретты¹², так как все противосложения (как и все интермедии), вырастают из материала темы. Противосложения баховской фуги можно назвать удержанными лишь с некоторой натяжкой: в них появляются элементы темы¹³, которые не только перемежаются новым материалом, но свободно комбинируются, складываясь всякий раз в новую горизонталь. Результатом такого процесса оказывается их контрапункт, опробованный

¹⁰ Расширенный ямб — термин, введенный И. А. Браудо [Браудо 1961, 61].

¹¹ В этой теме зигзаг начинается с *квинты* (I↘IV, VI↘II↗V). Но и в нотном примере у Должанского, иллюстрирующем сам принцип зигзага, представлена нисходящая по секундам секвенция ниспадающих квинтовых и восходящих квартовых скачков.

¹² Первая стретта появляется уже в экспозиции — во второй теме-ответной паре вступлений.

¹³ Сегментация темы в данном случае не имеет отношения к музыкальному синтаксису. То, что происходит в контрапунктическом плане, сродни делению на *отделы* в каноне. Но здесь, поскольку фрагменты материала соединяются не только в имитационных структурах, предпочтем структурно нейтральные наименования *элементы*, или *фигуры* темы.

еще до активного стреттного испытания темы. На протяжении первых шести тактов фуги возникают все возможные двухголосные контрапунктические комбинации трех тематических фигур (на *ил. 4* они обозначены скобками и цифрами), которые станут основой будущих стретт:

Ил. 4. И. С. Бах. Фуга BWV 874, тг.1–6.
Контрапункт элементов темы

Fig. 4. J. S. Bach. Fugue BWV 874, meas. 1–6.
Counterpoint of the thematic elements

В стреттах же с минимальным расстоянием вступления (они появляются во второй половине фуги, после каданса в *fis-moll* в середине т. 27), помимо уже опробованных соединений появляются новые, подразумевающие существование первоначального многоголосного канонического построения (*ил. 5*). Поскольку в фуге использовано пять временных позиций вступления темы в стреттах, можно предположить, что таким построением послужил пятиголосный канон¹⁴.

Кадансирующий мотив темы становится материалом многочисленных секвенционных построений (как канонических, так и простых) в интермедиях. Канонические секвенции часто продлевают имитационный контакт, возникающий в проведении между темой и противосложением (подобным образом вводится половина интермедий — $I_2, I_4, I_7, I_8, I_{10}$).

¹⁴ Танеев-педагог был убежден, что образование полных (и притом многоголосных) стретт не может быть результатом случайности и темы таких фуг были сочинены как каноны [Танеев 1967, 32]. О подобном многоголосном каноне как конструктивной основе заглавной фуги первого тома ХТК, записанном и прокомментированном Танеевым в начале 1880-х, а также о самой идее первоначального построения подробнее см. в статьях: [Монич 2015, 26–36; Монич 2023, 171–178]. В каноническом построении важна фиксация всех необходимых временных позиций темы, интервальное же соотношение голосов в извлекаемых парах, тройках и т. д. может быть изменено.



Ил. 5. Пятиголосный канон как первоначальное построение фуги И. С. Баха BWV 874

Fig. 5. Five-voice canon as the initial structure of the J. S. Bach's Fugue BWV 874

Особую певучесть и широту дыхания приобретают те из них, в которых краткий кадансовый мотив обретает мелодическое продолжение, порождая несимметричные имитационные структуры (I_4 , I_{10}). Подвижность, гибкость и свобода появляются и в секвенциях с равными расстояниями вступления, когда меняются шаг секвенции и распределение материала по голосам (I_7).

Думается, важнейшая роль подвижного контрапункта в фуге Баха не нуждается в подтверждении подсчетами показателей сложного контрапункта.

О фуге Танеева (ГМЗЧ, В¹ № 526)

Это простая четырехголосная фуга, в которой контрапунктическая работа — притом без участия стретт — весьма разнообразна: и в проведениях с удержанным материалом, и в интермедиях.

При анализе контрапунктической работы Танеева в учебной фуге следует учитывать, что конспекты лекций об имитационной технике и двойном контрапункте, а также практические упражнения Танеева по этим темам не обнаружены. Сохранились тетради по простому контрапункту строгого стиля, осваиваемого по системе разрядов И. Й. Фукса (В¹ № 518–519), а также отдельные лекции из курса фуги (В¹ без номера в тетради «Форма и фуга»). Л. Корабельникова делает вывод, что в курсе Губерта «не было <...> обширной работы над имитационной техникой» [Корабельникова 1974, 34]. Тем не менее, учитывая интерес Танеева в будущем к имитационной технике и технике сложного контрапункта, проанализируем здесь их применение подробно.

Контрапунктическая работа в проведениях

Примечательно, что противосложения Танеев сочиняет в тех же длительностях, какие составляют ритмическое течение самой темы, то есть, следуя Баху, он настроен на комплементарные отношения между темой и противосложениями¹⁵.

Противосложения фуги Танеева, подобно противосложениям фуги Баха, удержаны лишь частично — по сути, это несколько стабильных мелодических образований, производных от темы; назовем их фигурами (ил. 6). Первая фигура — квинтэссенция скачков темы в ритме ее инициального и кадансирующего мотивов, третья — транспозиция последнего, остальные опираются на поступенное завершение темы, различаясь направлением и ритмом¹⁶:

Ил. 6. Удержанные фигуры противосложений в фуге Танеева

Fig. 6. Retained counter-subject figures in *Taneyev's Fugue*



Фигура 1 появляется как контрапункт к ответу и дальше взаимодействует с темой в вертикально-подвижном, а также во вдвойне-подвижном контрапункте (Таблица 2).

Фигура 2 присоединяется к теме в третьем проведении и в дальнейшем также оказывается подвижной — она перемещается относительно темы и по вертикали, и в обоих направлениях одновременно (Таблица 3).

Фигура 3, впервые контрапунктирующая теме также в третьем проведении, то подхватывает, то, напротив, предвосхищает ее кадансирующий оборот, вступая с ним в имитационные отношения. Образующиеся имитации объединяют соседние проведения и становятся основой последующих интермедий (как и в фуге Баха!) (Таблица 4).

¹⁵ В связи с этим возникает еще один вопрос: как помнил тему Баха Губерт (или сам Танеев) — только на слух или еще и визуально? Или запись крупными длительностями была вызвана дидактическими целями? В любом случае и учитель, и ученик, безусловно, воспринимали четвертные длительности как легкие и подвижные.

¹⁶ Фигуры приведены в том порядке, в каком они появляются в фуге, и на соответствующей высоте.

Таблица 2. Контрапункт темы и фигуры 1

Table 2. Counterpoint of the theme and figure 1

 <p>4</p>	 <p>11</p>
<p>Первоначальное соединение</p>	<p>Перестановка в $J_V = -14$</p>
 <p>69</p>	 <p>72</p>
<p>Перестановка в $J_V^h = \begin{matrix} + \\ - \\ -1 \end{matrix}$</p>	<p>Перестановка в $J_V = -7$</p>

Таблица 3. Контрапункт темы и фигуры 2

Table 3. Counterpoint of the theme and figure 2

 <p>11</p>	 <p>14</p>
<p>Первоначальное соединение</p>	<p>Перестановка в $J_V^h = \begin{matrix} + \\ - \\ -3, 0, -9 \end{matrix}$</p>
 <p>69</p>	 <p>78</p>
<p>Перестановка в $J_V^h = \begin{matrix} + \\ - \\ + \\ 4 \end{matrix}$</p>	<p>Перестановка в $J_V = -9$</p>

Таблица 4. Имитационные структуры, образованные контрапунктом темы и фигуры 3
 Table 4. Imitative structures formed by the counterpoint of the theme and figure 3



Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда, $J_v = -9$



Двухголосная каноническая секвенция 1-го разряда с $PV=1$ т., $J_v = -5$,
 переходящая в трехголосную имитацию и двухголосную каноническую секвенцию
 1-го разряда с $PV=1/2$ т., $J_v = -13$

Фигура 4 — нисходящее гаммообразное движение — возникает на подходе к кульминации свободной части и заполняет все контрапунктирующие голоса в *fis-moll'*ном проведении. Поступенное движение легко смещается относительно темы по высоте и по времени, меняет свое направление, а также оказывается ритмически вариантным¹⁷; на основе гаммообразного движения образуются каноны, контрапунктирующие теме; в тт. 38–41 это несимметричная цепь канонов¹⁸ (Таблица 5).

Фигуры контрапунктируют теме не только поодиночке, но и вместе¹⁹ (Таблица 6).

¹⁷ В обращенном варианте и с метрическим сдвигом эта фигура совпадает со второй.

¹⁸ Классификация, введенная С. И. Танеевым в «Учении о каноне», может быть применена к каноническим построениям с несколькими основными частями (наподобие цепей стретт). Однако для характеристики цепей канонов/стретт по соотношению состояний вступления лексически удобнее вместо *1-го* и *2-го разрядов* использовать синонимичные им термины *симметричная* и *несимметричная* [Пустыльник 1975, 16, 63].

¹⁹ В Таблице 6, в отличие от предыдущих, показаны не только неизменные фигуры в контрапункте с темой (отмечены сплошными скобками), но и варианты этих фигур (отмечены пунктирными скобками). В целом, fuga Танеева при сравнении с баховской отличается обильной вариационной работой с фигурами-мотивами в противосложениях.

Таблица 5. Контрапункт темы и фигуры 4

Table 5. Counterpoint of the theme and figure 4

	
<p>Первоначальное соединение</p>	<p>Перестановка в $Jv = -5, -14$</p>
	
<p>Несимметричная цепь канонов в контрапункте с темой</p>	<p>Контрапункт темы и фигуры 4 в свободном увеличении</p>

Проведения темы в контрапункте с определенными фигурами и в определенных тональностях маркируют разделы формы: кульминационное проведение свободной части в *fis-moll* (тт. 38–41) отмечено контрапунктом темы и ниспадающих гаммообразных линий канона; «репризный» раздел начинает проведение, в котором теме контрапунктируют все фигуры, при этом оно содержит в себе фактически сложившуюся, но не строгую двухголосную стретту (тт. 68–72)²⁰. Слияние фигур 1 и 3 в цельную, устремленную вверх мелодическую линию сопрано, полнота представленного здесь в контрапунктическом соединении значимого материала фуги создают новую кульминацию, подготовленную, кроме того, протяженным доминантовым предыктом. Следующее проведение (тт. 72–75) соответствует ответу в экспозиции и воспроизводит его в той же тональности, с тем же удержанным противосложением, в том же фактурном соотношении голосов, что усиливает репризный эффект.

²⁰ В фуге Баха также есть «не вполне состоявшаяся» трехголосная стретта (тт. 27–29), поскольку средний из вступающих голосов сначала «не договаривает» терцовый мотив темы, а затем заканчивает ее с высотным сдвигом каданса.

Таблица 6. Контрапункт темы и нескольких фигур

Table 6. Counterpoint of the theme and several figures

Тема + фигуры 1 и 2	Тема + фигуры 1 и 4 ¹⁴
Тема + фигуры 2 ¹⁴ и 3	Тема + фигуры 2, 3 и 4
Тема + фигуры 1, 2, 3 и 4	

Работа в интермедиях

Четыре фигуры из противосложений взаимодействуют друг с другом в сложном контрапункте и на территории интермедий; кроме того, здесь к ним добавляется начальный мотив темы — декламационный повтор одного звука, каждый раз с новым продолжением (чего в баховской фуге нет). Таким образом, контрапунктическое взаимоотношение темы и удержанной фигуры противосложения зачастую оказывается найденным, «отрепетированным» именно в интермедии.

На *ил. 7* (это вторая интермедия фуги) видно, что ни один такт не обходится без участия фигур, производных от темы. Они свободно перемещаются относительно друг друга, образуя мелодические и контрапунктические последования (что происходит и у Баха, но в проведениях):

Ил. 7. Интермедия 2. Мелодические и контрапунктические комбинации тематических фигур

Fig. 7. Interlude 2. Melodic and contrapuntal combinations of thematic figures

The image shows a musical score for Interlude 2, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 17 and the second at measure 24. The score is in G major and 3/4 time. Brackets and dashed lines highlight specific melodic and contrapuntal relationships between the two hands.

Танеев использует в интермедиях различные имитационные структуры, как требующие участия сложного контрапункта, так и не требующие его: имитацию, минимальный конечный канон, двухголосную каноническую секвенцию 1-го разряда, двойную имитацию (*Таблица 7*). Из примеров видно, что это всегда краткие двухголосные построения.

Тематически правильные имитационные построения окружены другими, интонационно свободными, — в них производные от темы мотивы активно *варируются*. Они легко узнаются благодаря ритму или общим контурам движения, но оказываются гибкими и изменчивыми, встраиваясь при этом в гармонически направленное движение. Кульминацией такой свободы становится большая интермедия, ведущая к заключительной части (тт. 44–69). Здесь появляются «подмены» секвенцируемого звена вариантными мелодическими образованиями — с экспрессивными, лирическими нисходящими и восходящими квинтами и секстами (*ил. 8*).

Таблица 7. Имитационные построения в интермедиях

Table 7. Imitative constructions in the interludes

<p>Имитация (простой контрапункт)</p>	<p>Минимальный канон (простой контрапункт)</p>
<p>Каноническая секвенция (двойной контрапункт; $Jv = -14$)</p>	<p>Каноническая секвенция (двойной контрапункт; $Jv = -13$)</p>
<p>Двойная имитация (двойной контрапункт; $Jv = -7$)</p>	<p>Двойная имитация (двойной контрапункт; $Jv = -4$)</p>

Ил. 8. Свободные имитации в интермедии 4

Fig. 8. Free imitations in fugue interlude 4

В одном из писем к А. В. Станчинскому (учившемуся контрапункту у С. И. Танеева в начале 1900-х гг.) учитель, комментируя секвенционное движение в интермедиях, замечает, что оно может быть утомительным и однообразным, и советует:

Нередко их [секвенции] можно изменить к лучшему, заставив мотивы двух голосов чередоваться [Танеев 1952, 243].

Из примеров, приводимых в письме, ясно, что речь идет о введении не только канонических секвенций, но и секвенций с меняющимся мотивом звена.

О педагогических установках Губерта

Может сложиться впечатление, что в своей учебной фуге Танеев сосредоточен именно на контрапунктической работе, что Губерт дал своему ученику именно такую установку. Однако, думается, это впечатление ложное. В первую очередь, все разделы фуги пронизывает работа по высотному и ритмическому варьированию тематических фигур. Сам точный повтор — лишь частный случай повтора как такового, и наличие удержанных противосложений воспринимается на слух не как результат замысла и расчета, но как результат одного из проявлений общей *слуховой* работы. Кроме того, краткость точно сохраняемых контрапунктических соединений, способствующая их мобильности, вызывает сомнение в осознанном применении контрапунктических изменений. По всей вероятности, юного композитора занимает не столько техника сложного контрапункта, сколько живое и изменчивое развертывание, возможность постоянного пребывания в едином интонационно-ритмическом поле²¹. Тем не менее, есть ощущение, что Танеев в своей фуге «ухватил» основное назначение контрапунктической техники.

Какие же установки — помимо тонального плана и общих контуров формы — дал Танееву Губерт и как на их выполнении сказались особенности темы, данной для работы? Ответить помогают записи, прилегающие в Тетради к рассматриваемой фуге. Она окружена двумя вариантами экспозиции другой *D-dur*'ной фуги Танеева, на его собственную тему. Данные варианты существенно различаются между собой (*ил. 9, 10*):

²¹ Примечательно, что правки Губерта, внося прежде всего гармоническую ясность и правильность, зачастую искажают контуры мотивов-фигур, столь важных в работе Танеева.

Ил. 9. С. И. Танеев. Экспозиция Фуги D-dur на собственную тему. Вариант 1.
ГМЗЧ. В¹ № 526. Л. 3

Fig. 9. Sergei Taneyev. Exposition *D major Fugue* on his own theme. Option 1.
The Tchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code В¹ №526. Sheet 3

6

11

16

25

Ил. 10. С. И. Танеев. Экспозиция фуги D-dur на собственную тему. Вариант 2.
ГМЗЧ. В¹ № 526. Л. 5

Fig. 10. Sergei Taneyev. Exposition *D major fugue* on his own theme. Option 2.
The Tchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code B¹ № 526. Sheet 5

Во второй версии произошли следующие изменения:

- 1) голоса вступают в ином порядке: вместо «двойного зигзага» — однопавленный басовый план, причем вступление I голоса не прописано;
- 2) благодаря введенной синкопе из темы ушло ритмическое торможение в кадансе и стала хорошо слышна периодичная структура темы;
- 3) изменились окончания противосложений, по-прежнему свободных;
- 4) интермедии во второй версии построены на материале заглавного мотива темы, тогда как в первой версии они опираются на свободный материал;

5) кроме того, в них появилось имитационное движение (каркас бесконечного двухголосного канона 1-го разряда, распределенного по трем голосам). Результат таких изменений — бóльшая текучесть, непрерывность движения, интонационное единство ткани и разделов.

По всей вероятности, упражнение в сочинении фуги на баховскую тему, как и второго варианта экспозиции фуги *D-dur* на тему собственную, предполагало овладение не только простейшей, *школьной*, но и *строгой* фугой, то есть такой, интермедии которой построены на материале темы. Однако баховский материал оказался столь благодатным, что ученик решил задачи, очевидно, педагогом не поставленные²²: не только достиг интонационного единства, но и обеспечил динамичное продвижение формы, многократно применяя контрапунктические приемы. Краткость образующихся соединений способствовала тому, что оказалось возможным — без подсчетов или погружения в «тайны» сложного контрапункта — находить эмпирическим путем варианты соотношения голосов как по вертикали²³, так и по горизонтали.

Заключение

В двух фугах на одну и ту же тему — учебном опыте семнадцатилетнего Танеева и одной из блистательно-мастерских фуг зрелого Баха — налицо сходная сверхзадача: испытать и исчерпать варианты контрапунктического взаимодействия различных элементов темы и вырастить имитационные построения из фигуры ее каданса. По-своему перекликаются и гармонические особенности двух композиций: углубление в минорную среду доминантового «крыла» в свободной части танеевской фуги (fis-moll → cis-moll) перекликается с углублением в минорную сферу со стороны субдоминанты в баховской (e-moll → h-moll → fis-moll). Тем не менее, та-

²² Косвенным свидетельством того, что вопросы применения контрапунктической техники не акцентировались в курсе Губерта, а также не находились в светлом поле сознания самого Танеева, является тот факт, что ни один комментарий к учебным фугам не касается данной области.

²³ Это утверждение полностью согласуется с выводом, который Танеев, опираясь уже не на эмпирику, но на точные математические выкладки относительно вертикальных перестановок, делает в своем труде «Подвижной контрапункт строгого письма»: «Вообще количество производных соединений, какое можно получить из первоначально, обратно пропорционально тем музыкальным средствам, какими мы располагаем для его сочинения. Чем многочисленнее комбинации, тем однообразнее то соединение, из которого они получаются» [Танеев 1959, 77].

неевская fuga абсолютно иная, нежели баховская — не только потому что автор очень юн и неопытен (чего стоит прямолинейный *cis* в начале противосложения к ответу!) — но другая по сути. Это *романтическая* fuga, в которой контрапунктическое доказательство темы-тезиса оказывается погружено в поток насыщенной и эмоционально окрашенной мотивной работы, подчинено логике тонального движения в рамках репризной трехчастной формы. У Баха же именно контрапунктический замысел оказывается на переднем плане — стреттные проведения организуют целое, представляя неоспоримые аргументы в пользу незыблемости, непреложной истинности темы, образуя все более сложные и канонически интенсивные волныведений.

Много позже, рассматривая в «Подвижном контрапункте строгого письма» перестановки в трехголосном и четырехголосном дуэтарном двойном контрапункте дуодецимы, Танеев приводит интермедийные фрагменты из фуги Баха D-dur II тома «Хорошо темперированного клавира» (BWV 874) (ил. 11).

Танеев дает совет:

при анализе контрапунктических соединений не следует ограничиваться констатированием присутствия того или другого производного соединения, но находить и те производные, какие данное место допускает вообще, безотносительно того, воспользовался ими автор или нет [Танеев 1959, 182].

Нельзя утверждать с уверенностью, что молодой Танеев, писавший свою ученическую фугу на тему Баха, досконально знал тогда фугу D-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира». Но можно себе представить огромную разницу в видении — восприятии и понимании — баховского текста учеником и музыкантом-ученым, схватывавшим с позиций своего контрапунктического знания не только то, что Бах сделал в своей фуге, но и то, что было возможно, но осталось невостребованным.

Нетрудно вообразить себе и обратное: взгляд мастера на свою первую завершенную учебную фугу, в которой только пробуждались зачатки будущей контрапунктической теории, — ведь тетради с этими записями Танеев бережно сохранил.

Ил. 11. С. И. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма,
с. 182–183, примеры

Fig. 11. Sergei Taneyev. *Movable Counterpoint in Strict Writing*,
pp. 182–183, examples

Часть II. Фуга V

Такты 37–40

III

возможное производное

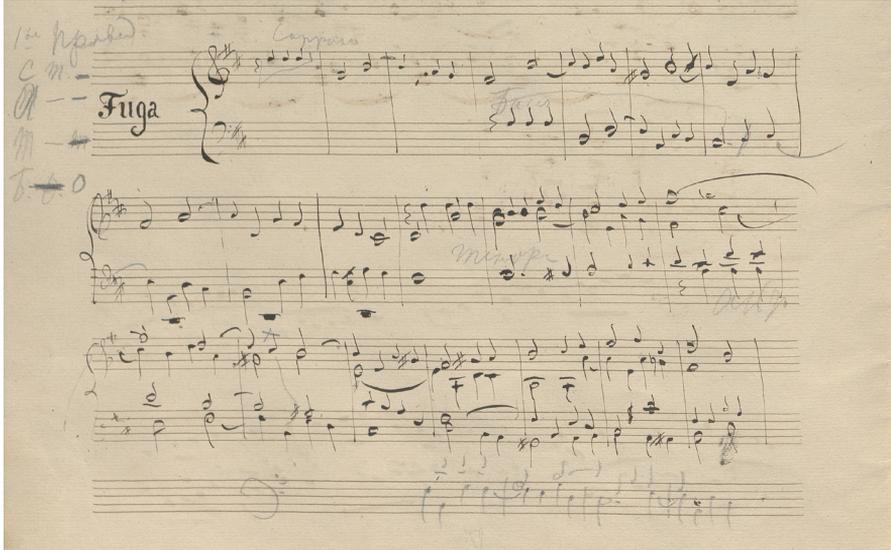
III v = -11
IV v = -14
II v = ±14

Такты 46–48

I
II
III
IV
И т. д.
III
IV
II

возможное производное

III
IV
I
И т. д.
II



Ил. 12. С. И. Танеев. Начало учебной фуги D-dur на тему Баха, черновой вариант.
© ГМЗЧ, В¹ № 526, л. 3 (оборот)

Fig. 12. Sergei I. Taneyev. The beginning of the *educational fugue in D major on Bach's theme*, draft version. © TheTchaikovsky State Museum-Reserve in Klin, code В¹ №526, verso of Sheet 3

Список аббревиатур

ГМЗЧ — Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского
ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

Архивные источники

Танеев С. И. Фуги[.] Тетрадь №1 (ученичesk. работы). ГМЗЧ. Ф. 5. В¹ № 525.

Танеев С. И. Фуги[.] Тетрадь 2я (ученичesk. работы). ГМЗЧ. Ф. 5. В¹ № 526.

Танеев С. И. Фуги (ученичesk. работы) 1972-73 годы. ГМЗЧ. Ф. 5. В¹ № 527.

Танеев С. И. Фуга [D-dur]. ГМЗЧ. Ф. 5. В1 № 528.

Должанский А. Н. О некоторых композиционных особенностях фуг Баха: дис. ... канд. искусствоведения. [Ленинград], 1941. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 4-1. Д. 321. 130 с.

Список источников

- [1] Браудо 1961 — *Браудо И. А.* Артикуляция (О произношении мелодии). Ленинград: Музгиз, 1961. 198 с.
- [2] Бусслер 1909 — [*Бусслер Л.*] Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. С. И. Танеева. 2-е изд. Москва: П. Юргенсон, 1909. 191 с.
- [3] Бусслер 1917 — [*Бусслер Л.*] Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изложенный в 33 задачах... / пер. с нем. Н. Д. Кашкина. 2-е изд. Москва: П. Юргенсон, 1917. 159 с.
- [4] Маркс 1872 — *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки: Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям муз. образования: Пер. с 8-го нем. изд. / под ред. [и с предисл.] А. С. Фаминцына. Санкт-Петербург: А. Иогансон, 1872. 426 с.
- [5] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония: учебник для музыкальных вузов. / науч. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Композитор, 2016. Часть II. 248 с.
- [6] Монич 2015 — *Монич М. Л.* Первоначальное построение как закодированное сообщение // *Opera musicologica*. 2015. № 3 (25). С. 26–36.
- [7] Монич 2023 — *Монич М. Л.* Спор о stretto в фуге Баха // Университетский научный журнал. 2023. № 75. С. 171–178.
- [8] Пустыльник 1975 — *Пустыльник И. Я.* Практическое руководство к написанию канона / Ленинградская орден Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Кафедра теории музыки. Ленинград: Музгиз, 1975. 80 с. (В помощь педагогу-музыканту).
- [9] Рихтер 1873 — *Рихтер Э. Ф.* Учебник фуги. Руководство к сочинению фуги и подготовительным упражнениям в подражаниях и каноне / пер. со 2-го нем. издания А. Фаминцына. Санкт-Петербург: А. Битнер, 1873. 201 с.
- [10] Танеев 1952 — *Танеев С. И.* Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам. // *Материалы и документы* / [подгот. акад. Б. В. Асафьевым]; Акад. наук СССР; Ин-т истории искусств. Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. Т. 1. С. 219–249.
- [11] Танеев 1959 — *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма / под ред. проф. С. С. Богатырёва. Москва: Музгиз, 1959. 383 с.
- [12] Танеев 1967 — *Танеев С. И.* Разбор начальных номеров h-moll'ной мессы Баха // Из научно-педагогического наследия: Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников. Москва: Музыка, 1967. С. 17–38.
- [13] Чайковский 1997 — *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: по документам, хранившимся в архиве в Клину: в 3 х томах. Москва: Алгоритм, 1997. Т. 1. 511 с.

Referens

- [1] Braudo, Isay A. (1961). *Artikulyatsiya (O proiznoshenii melodii)* [Articulation (About the Pronunciation of the Melody)]. Leningrad: Muzygiz, 198 p. (in Russian).
- [2] Bussler, Ludwig (1909). *Strogiy stil'. Uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh* [A Textbook of Simple and Complex Counter-

- point, Imitation, Fugue, and Canon in Church Modes*], translation from German by Sergey I. Taneev. 2nd edition. Moscow: P. Yurgenson, 191 p. (in Russian).
- [3] Bussler, Ludwig (1917). *Svobodnyy stil. Uchebnyy kontrapunkta i fugi v svobodnom stile, izlozhennyy v 33 zadachakh...* [*Free Style: A Textbook of Counterpoint and Fugue in Free Style, Presented in 33 Exercises...*], translation from German by Nikolay D. Kashkin. 2nd edition. Moscow: P. Yurgenson, 159 p. (in Russian).
- [4] Marx, Adolf Bernhard (1872). *Vseobshchiy uchebnyy muzyki: Rukovodstvo dlya uchiteley i uchashchikhsya po vsem otraslyam muz. obrazovaniya* [*Universal Music Textbook: A Guide for Teachers and Students in All Branches of Music Education*], translated from the 8th German edition, edited [and with a preface] by Aleksandr S. Famintsyn. St. Petersburg: A. Iogansen, 426 p. (in Russian).
- [5] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya: uchebnyy dlya muzykal'nykh vuzov*. [*Polyphony: A Textbook for Music Universities*], scientific editor Kyra I. Yuzhak. St. Petersburg: Kompozitor. Part II. 248 p. (in Russian).
- [6] Monich, Mariya L. (2015). "Pervonachal'noe postroenie kak zakodirovannoe soobshchenie" ["Initial Structure as a Coded Message"]. In *Opera musicologica*. 2015, no. 3, pp. 26–36 (in Russian).
- [7] Monich, Mariya L. (2023). "Spor o stretto v fuge Bacha" ["The Debate on Stretto in Bach's Fugue"]. In *Universitetskiy nauchnyy zhurnal* [*University scientific journal*]. 2023, no. 75, pp. 171–178 (in Russian).
- [8] Pustyl'nik, Iosif Ya. (1975). *Prakticheskoe rukovodstvo k napisaniyu kanona* [*A Practical Guide to Writing a Canon*]. Leningrad: Muzgiz, 80 p. (in Russian). (V pomoshch' pedagogu-muzykantu [To help the music teacher]).
- [9] Richter, Ernst Friedrich Eduard (1873). *Uchebnyy fugi. Rukovodstvo k sochineniyu fugi i podgotovitel'nykh uprazhneniyam v podrazhaniyakh i kanone* [*The Fugue Textbook: A Guide to Fugue Composition and Preparatory Exercises in Imitation and Canon*], translated from the 2nd German edition by Aleksandr S. Famintsyn. St. Petersburg: A. Büttner. 201 p. (in Russian).
- [10] Taneev, Sergei I. (1952). "Neskol'ko pisem S. I. Taneeva po muzykal'no-teoreticheskim voprosam" ["Several Letters from S. I. Taneyev on Musical-Theoretical Issues"]. In *Materialy i dokumenty* [*Materials and documents*], prepared by an academician Boris V. Asafyev. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. I, pp. 219–249 (in Russian).
- [11] Taneev, Sergey I. (1959). *Podvizhnoy kontrapunkt strogogo pis'ma* [*Movable Counterpoint in Strict Writing*], edited by Professor Semyon S. Bogatyrev. Moscow: Muzgiz, 383 p. (in Russian).
- [12] Taneev, Sergey I. (1967). "Razbor nachal'nykh nomerov h-moll'noy messy Bakha" ["Analysis of the Opening Numbers of Bach's B Minor Mass"]. In *Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya: Neopublikovannyye materialy. Vospominaniya uchenikov* [*From the Scientific and Pedagogical Heritage: Unpublished Materials. Memories of Students*]. Moscow: Muzyka, pp. 17–38 (in Russian).
- [13] Tchaikovsky, Modest I. (1997). *Zhizn' Petra Il'icha Tchaikovskogo: po dokumentam, khranivshimsya v arkhive v Klinu* [*The Life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky: According to Documents Stored in the Archive in Klin: in 3 Volumes*]. Moscow: Algoritm. Vol. 1, 1511 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 06.06.2024; одобрена после рецензирования: 17.06.2024;
принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 06.06.2024; approved after reviewing: 17.06.2024; accepted for
publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.008

Школа Н.А. Римского-Корсакова: курс специальной теории в учебных работах А. К. Глазунова

Алла Ирменовна Янкус

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

alla_jankus@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3157-1194>

Аннотация. Материалом для статьи явились неопубликованные учебные работы А. К. Глазунова, которые хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки и в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории. Их основной корпус появился в период обучения Глазунова у Н. А. Римского-Корсакова (декабрь 1879 — весна 1881 г.). Нотные автографы Глазунова отражают систему преподавания Римского-Корсакова, ставшего впоследствии главой петербургской композиторской школы. Комплект учебных рукописей, содержащий упражнения, типичные для консерваторского курса специальной теории, демонстрирует стремительный профессиональный рост Глазунова-композитора (вместо традиционных трех лет освоения гармонии, контрапункта и фуги обучение длилось немногим более трех семестров). Изучение рукописных материалов Глазунова позволяет определить круг материалов, относящихся к учебным работам по разным предметам, выявить методические принципы и специфику выполняемых заданий, уточнить датировку некоторых автографов.

Благодарности. Автор выражает признательность сотрудникам Отдела рукописей Российской национальной библиотеки: доктору искусствоведения, ведущему научному сотруднику Н. В. Рамазановой и ведущему библиотекарю Отдела рукописей М. Г. Ивановой, а также Л. А. Миллер — заведующей Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: Александр Константинович Глазунов, Николай Андреевич Римский-Корсаков, учебные работы, гармония, контрапункт, имитация, канон, fuga, обучение композиторов

Для цитирования: Янкус А. И. Школа Н. А. Римского-Корсакова: курс специальной теории в учебных работах А. К. Глазунова // Opera musicologica 2024. Т. 16. № 4. С. 160–189.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.008>

© Янкус А. И., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.008

The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov: Special Theory Course in the Student Works of Alexander K. Glazunov

Alla I. Yankus

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
alla_jankus@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3157-1194>

Abstract. The material for this article consists of unpublished manuscripts — student works of Alexander K. Glazunov preserved in the Manuscripts Department of the Russian National Library and in the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. They were mainly written during Glazunov's studies with Nikolai A. Rimsky-Korsakov (December 1879 — spring 1881). Glazunov's autographs reflect the educational system of Rimsky-Korsakov, who later became the head of the Saint Petersburg School of Composition. Glazunov's collection of student manuscripts contains exercises typical of the conservatoire curriculum in special theory. At the same time, it illustrates the rapid professional development of the young composer. Unlike the conventional three-year period for mastering harmony, counterpoint and fugue, Glazunov's training lasted just over three semesters. The study of the presented materials is aimed at solving the following questions: 1) identifying the scope of manuscripts related to educational works across various subjects of music theory; 2) uncovering the methodological principles and specific features of the exercises; 3) refining the dating of certain autographs.

Acknowledgments: The author is grateful for the assistance of the staff of the Manuscript Department of the Russian National Library: Dr. Habil. in Art History, Senior Researcher Natalia V. Ramazanova and Senior Librarian of the Manuscript Department Maria G. Ivanova, and Larissa A. Miller, Head of the Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Keywords: *Alexander K. Glazunov, Nikolai A. Rimsky-Korsakov, educational works, harmony, counterpoint, imitation, canon, fugue, composers education*

For citation: Yankus, Alla I. The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov: Special Theory Course in the Student Works of Alexander K. Glazunov. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 160–189. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.008>

© Alla I. Yankus, 2024

Школа Н. А. Римского-Корсакова: курс специальной теории в учебных работах А. К. Глазунова

Существенную часть фондов российских архивов и библиотек составляют учебные материалы петербургских музыкантов, живших и творивших на рубеже XIX–XX вв.: Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, М. М. Ипполитова-Иванова, С. М. Ляпунова и многих других. Неопубликованные нотные рукописи и конспекты дают богатую пищу для размышлений о практике освоения теоретических дисциплин в период становления и стабилизации методов и форм обучения, характерных для первой русской консерваторской композиторской школы.

Масштабом и полнотой среди подобных документов выделяется комплекс нотных рукописей — учебных работ одного из ключевых музыкантов России последней четверти XIX — первой четверти XX в. А. К. Глазунова¹. Крупные собрания его автографов хранятся в Санкт-Петербурге — в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки² и в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории³. Большая часть учебных работ Глазунова была выполнена для частных уроков, которые он брал у Н. А. Римского-Корсакова, в то время уже профессора Санкт-Петербургской консерватории.

Нотные рукописи учебных работ Глазунова являют собой воплощение системы обучения, сформировавшейся в процессе самообразования и практики педагогической работы Римского-Корсакова; данная система позднее была им зафиксирована в документах об организации специальных теоретических классов в Петербургской консерватории⁴. По словам

¹ Как специфический тип нотных рукописей *учебные работы* выделены в диссертационном исследовании Э. А. Фатыховой. Исследовательница определяет их как «документы, связанные с обучением композитора или предназначенные для обучения других» [Фатыхова 2004, 10].

² Фонд Александра Константиновича Глазунова — Ф. 187.

³ Далее соответственно ОР РНБ и НИОР НМБ СПбГК.

⁴ Менее чем за 10 лет до уроков с Глазуновым Римский-Корсаков — уже известный композитор — проштудировал самостоятельно практически все разделы консерваторского курса специальной теории, в результате чего, надо думать, произошла трансформация

Э. А. Фатыховой-Окуновой, записи Глазунова-ученика позволяют «наблюдать за формированием методических принципов Корсакова-педагога» [Фатыхова 2008, 170].

Римский-Корсаков так описал свое знакомство с Глазуновым и начало его обучения (с конца 1879):

Это был милый мальчик <...> весьма неуклюже игравший на фортепьяно (игрой он занимался с Н. Н. Еленковским). Элементарная теория музыки и сольфеджио оказались для него излишними, так как слух у него был превосходный, а Еленковский до некоторой степени уже прошел с ним и гармонию. После нескольких уроков гармонии мы перешли с ним прямо к контрапункту, которым он занимался усердно. Кроме того, он постоянно показывал мне свои импровизации и записанные отрывки или небольшие пьески. Таким образом, занятия контрапунктом и сочинением шли одновременно <...> Музыкальное развитие его шло не по дням, а по часам [Римский-Корсаков 1909, 201–202].

Согласно свидетельствам самого Глазунова, эти уроки закончились весной 1881 г., фугу молодой музыкант осваивал самостоятельно летом того же года [Глазунов 1958, 440]⁵. Отметим, что в этот период появилось немало композиторских работ Глазунова: в составленном М. А. Ганиной перечне сочинений с 1878 по 1881 г. зафиксировано более 34 наименований, в том числе инструментальные композиции в разных жанрах, романсы, фрагменты оперы «Рустем и Зораб» [Ганина 1961, 353–355].

Об отношении к частным урокам Римский-Корсаков пишет в своей «Летописи» (1875–76):

Занимаясь гармонией и контрапунктом сам, я находил для себя полезным и приятным иметь ученика по этой части, которому сообщал по возможности систематично сведения и приемы, приобретенные мной путем самообучения [Римский-Корсаков 1909, 146].

Негативные же впечатления, получаемые от уроков в указанный период, композитор объясняет отсутствием у учеников должного профессионального настроения, отказом от занятий по сольфеджио, призванных

в образе его мыслей и творческой деятельности. Путем многочисленных упражнений он не просто выработывал новые навыки, но методически осмысливал систему обучения и формы заданий. События этого периода достаточно подробно описаны в «Летописи моей музыкальной жизни» [Римский-Корсаков 1909, 103–106, 132–135, 138].

⁵ См. также: [Глазунов А. К.] Автобиография. ОР РНБ. Ф. 187. № 676. Л. 2.

развить их слух, «а потому, — делает вывод Римский-Корсаков, — эта пресловутая теория не стоила, в сущности, выеденного яйца» [Римский-Корсаков 1909, 147]⁶. Иначе шел процесс занятий с Глазуновым, регулярные уроки с которым (по одному в неделю), интенсивные и стремительные по скорости освоения теоретических тем, проходили в течение менее чем двух лет⁷.

Какие-либо конспекты среди рукописей Глазунова на данный момент не обнаружены, но большой объем учебных работ в нотных автографах позволяет создать весьма полную картину обучения музыканта⁸. Обращаясь к «ученическим работам Глазунова по гармонии и контрапункту», Фатыхова пишет о пяти рукописях такого типа: двух из НИОР НМБ СПбГК, трех — из ОР РНБ [Фатыхова 2008]. Изучение архивных материалов позволяет отнести к учебным работам композитора большее число автографов из фонда Глазунова (ОР РНБ), выявить параллели с планами курсов теории музыки, разработанными позднее Римским-Корсаковым для студентов консерватории. Наконец, учебные фуги Глазунова обнаруживают черты самобытного музыкального языка композитора в процессе становления его мастерства.

Как же была организована структура курса специальной теории в Петербургской консерватории, в том числе в практике Римского-Корсакова, каковы были предметы и формы заданий в композиторском обучении?

⁶ Воспоминания о Римском-Корсакове-педагоге сложно вычленить из обширного корпуса посвященных ему исследований и материалов. Важные работы по данной теме были опубликованы в сборнике «Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы» (Ленинград, 1959); обращают на себя особое внимание сведения из неопубликованной автобиографии Глазунова ([Глазунов А. К.] Автобиография. ОР РНБ. Ф. 187. № 676. Л. 2) и двух его статей о Римском-Корсакове: [Глазунов 1958] и «О Н. А. Римском-Корсакове» в сборнике: Глазунов: Исследования, Материалы, Публикации, Письма: в 2-х томах. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1960. Том 2. С. 465–537.

⁷ В. М. Беляев в биографии Глазунова пишет: «Занятия Саши с Н. А. Римским-Корсаковым начались 23 декабря 1879 года и происходили обычно один раз в неделю, по воскресеньям, когда Саша был свободен от уроков в Реальном училище. Он занимался с большим усердием, и уже к весне 1880 г. изучение гармонии было им вполне закончено» [Беляев 1922, 30].

⁸ Примечательной находкой стал конспект консерваторских лекций Римского-Корсакова по контрапункту строгого письма, который был записан А. В. Оссовским в течение 1897 г. (лекции датированы с января по ноябрь, то есть в течение пары семестров двух разных сезонов). Истории автографа и некоторым специфическим элементам содержания «Записок по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» посвящены доклад, прочитанный на Всероссийском музыкально-педагогическом форуме (РАМ им. Гнесиных, 25 сентября 2024 г.), а также статья: *Tverdovskaya, Tamara I., Yankus, Alla I. Nikolai Rimsky-Korsakov's "Third Textbook" in Alexander Ossovsky's Notes: Concerning the History of the Formation of the St. Petersburg School of Music Theory // Russian Musicology. 2024. No. 4 (in print).*

Ответы на эти вопросы содержатся в документах, регламентирующих работу консерватории, а также в планах и программах образования композиторов, составленных самим Римским-Корсаковым.

Срок обучения по курсу теории музыкального сочинения согласно «Инструкциям или положениям по Петербургской консерватории для руководства учебной и хозяйственной жизнью» (1866) составлял шесть лет. Из них первый отводился элементарному классу и сольфеджио, а изучение гармонии, контрапункта, фуги и формы происходило в последующие (второй–четвертый) годы [Биркенгоф, Вильскер, Вульфийус, Фрейндлинг 1964, 26]. Вопрос о статусе предмета «Элементарная теория» ставился в связи с существенным разбросом в возрасте и уровне базовой подготовки совместно обучаемых студентов и проявлялся в программах подготовительных классов.

Гибкость в отношении элементарного курса в первых русских консерваториях отмечает Е. М. Двоскина:

Одним студентам, как Чайковскому или Мясковскому, в силу их возраста и практического музыкантского опыта элементарный курс был вообще не нужен; другим, пришедшим в консерваторию в раннем возрасте и не получившим даже начального домашнего музыкального образования, требовалось узнавать азы; наконец, таким, как Танеев или Жилиев, зачисленным в консерваторию в восьми- или десятилетнем возрасте, но уже занимавшимся дома музыкой, требовался краткий вводный курс [Двоскина 2024, 464]⁹.

Н. А. Римский-Корсаков о курсе специальной теории

Детальное обсуждение методических установок, высказанных Римским-Корсаковым в материалах о преподавании теоретических курсов и прак-

⁹ Анализ «Элементарного класса», читанного в Московской консерватории П. И. Чайковским, согласно конспектам из архива С. И. Танеева, позволяет Е. М. Двоскиной сделать вывод: «Сам молодой профессор Чайковский, взявшись вести элементарный класс, очень хорошо понимал пределы „элементарного курса“: согласно конспекту, „часть, которая посвящена элементам“, была исчерпана в первом разделе. Однако он склонялся к тому, что программа первого года должна очерчивать все области теоретического знания. Композитор счел необходимым, преподав классу „элементы“, наметить вслед за тем „начала“ всех ветвей будущего курса теории композиции <...> Этот метод отвечал и принципиальной позиции самого Чайковского: ориентироваться в преподавании не столько на инструктивную и даже аналитическую цель, сколько на прикладную, то есть обучение навыкам сочинительского ремесла» [Двоскина 2024, 478].

тического сочинения, предпринимает М. К. Михайлов в статье «Н. А. Римский-Корсаков — воспитатель композиторов» [Михайлов 1959]. Напомним некоторые из принципиальных положений, которые раскрывают непосредственные параллели в материалах консерваторских курсов.

В пятилетней программе курса «Теория композиции» Римского-Корсакова (1886) не только указано распределение теоретических предметов по годам и краткое их содержание, но также перечислены упражнения и задания для экзаменов (следовательно, эти формы работы должны были активно практиковаться в процессе обучения) [Римский-Корсаков 1963с]. Кроме того, обратим внимание на комбинации разных курсов, совпадающих по времени освоения. К приготовительному этапу отнесены элементарная теория и сольфеджио, а также начало гармонии. Основными формами работы на первом-втором курсах выступали гармонизация хоралов и упражнения в модуляциях, культивировалось умение строить разную фактуру посредством освоения контрапункта и имитации. Следующий этап включал освоение основ музыкальных форм, отталкивающихся, в свою очередь, от гармонических заданий и практики в построении модуляционной прелюдии, а также от упражнений в написании канона и фуги, переходя далее к инструментальным и вокальным формам. Приведем краткое изложение содержания курса, включая экзаменационные требования:

На специальность теории композиции ученик принимается, пройдя 1-й год обязательной гармонии и окончив оба курса сольфеджио на 4 балла. <...>

1-й курс

а) *Гармония*¹⁰. Весь год посвящается задачам и практике за фортепиано (теоретическую сторону ученик уже знает).

б) Занятия на фортепиано и скрипке (1 год).

*На экзамене: Задачи по гармонизации хорала аккордами и с проходящими*¹¹; модуляция в форме прелюдии; гармонизация светской свободной мелодии и баса; модуляции аккордами в отдаленный строй. *За фортепиано* — прелюдирование и модуляция.

¹⁰ Здесь и далее разрядка в оригинале заменена на курсив, текст приводится в современной орфографии, квадратные скобки раскрыты.

¹¹ Фактически речь идет о двух типах четырехголосной обработки протестантского хорала — в единоритмичном (нота против ноты) четырехголосии и с фигурацией, в том числе заполняющей проходящим движением мелодические скачки в разных голосах.

2-й курс

а) Контрапункт строгий и свободный, простой и двойной. Имитации.

б) *Опростейших музыкальных формах*: Предложение. Период. Ход. 2- и 3-коленный склад. Песня с трио. Разбор формы песни с трио¹².

NB Сочинение в этих формах допускается только для положительно способных, прочие же проходят [формы] только теоретически.

На экзамене: а) 4-голосный контрапункт на Cantus Firmus и сопровождение к данной мелодии с имитациями (для всех).

б) Сочинение в форме песни с трио (для некоторых).

3-й курс

а) *Фуга и канон* (первая вполне, второй — в умеренном количестве), а также 6-голосный и тройной контрапункт.

б) *Музыкальные формы*. Сонатина. Малые рондо и вариации — для способных к сочинению теоретически и практически, а для других — только теоретически. Разбор всех прочих музыкальных форм.

в) *Инструментовка* на небольшой (классический) оркестр.

г) *Практика*. Все ученики курса обязательно посещают хоровой класс, дирижируют в нем и разучивают хор под руководством профессора.

На экзамене: а) 4-голосная фуга (для всех). б) Адажио, с вариациями или в форме малого рондо, для классического оркестра (для некоторых). в) Разбор всех музыкальных форм (для всех) [Римский-Корсаков 1963 с, 172–173].

¹² Теория музыкальных форм соответствует учебнику А. Б. Маркса. Приведем пояснения, касающиеся разновидности песенной формы с трио: «*Форма песни*. Под этим именем мы разумеем все музыкальные сочинения с одной главной основной мыслью, которая представляется или в виде вполне законченного предложения, или в виде периода (с первым и вторым предложениями), или также в виде как бы распавшегося периода с двумя (первою и второю) или тремя (первою, второю и третьей) частями (в последнем случае третья часть, в большинстве случаев, есть повторение первой). В сочинение в форме песни могут входить даже 2, 3 подобных периода, но в таком случае они следуют друг за другом без особенной связи или соотношения, в виде двух или трех пар частей; вторая пара частей называется в этом случае *трио*, а третья 2-м трио, и притом рассматривается, как вторая, только придаточная [в оригинале — в разрядку] музыкальная пьеса. Подобные трио для разнообразия пишутся обыкновенно в другом виде, чем главная пара частей, или даже в другом роде, и если они стоят в минорном роде той же ступени, то обозначаются *Minore*, если же в мажорном тоне той же ступени, то *Maggiore*. За ними повторяют главную часть (т. е. первую пару частей) в главном виде <...>, желая этим, по крайней мере, хотя [бы] поверхностно, придать целому сочинению единство» [Маркс 1872, 283–284].

На 4-м и 5-м курсах предполагалась работа над инструментальными и вокальными сочинениями, упражнениями в инструментовке (которые можно принять как основу заданий по композиции) и практикой дирижирования и чтения партитур. Экзаменационным заданием была оперная сцена или кантата.

Обратим внимание на сочетание в программе теории и практики, взаимосвязь теоретических знаний и аналитических навыков, письменных упражнений и сочинения. В 1892 г. в статье «Теория и практика [и] обязательная теория в русской консерватории» Римский-Корсаков пишет:

Занимаясь профессурой теории композиции в течение 20-ти лет, я много раз изменял свою систему преподавания и переходил от педантического преследования всего положенного программой к большему или меньшему приспособлению к личным способностям ученика <...> Приобретая собственные свои сведения исключительно из практической музыкальной жизни, столкновениями с которой меня судьба не обидела, я уверовал в то, что практика есть лучшее средство научиться и что в искусстве никакой теории нет, а есть только одна практика, результаты которой, будучи собраны в учебник, именуется теорией [Римский-Корсаков 1963 b, 188].

Такой подход, вероятно, объясняет минимальные объемы конспектов против большого числа письменных заданий в курсе контрапункта и фуги, читаемого Римским-Корсаковым в консерватории. Так, согласно воспоминаниям М. О. Штейнберга о курсе фуги,

объяснения Николая Андреевича, как и в предыдущем году [при обучении строгому письму], отличались чрезвычайным лаконизмом (мои записи, относящиеся к контрапункту строгого стиля, занимают всего несколько страниц обыкновенной тетради) [Штейнберг 1959, 202].

В «Проекте преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях» (1901) Римского-Корсакова три начальных года в условиях 6-летнего плана отводились предметам «Гармония», «Контрапункт» и «Фуга», параллельно которым предполагался «Практический класс» (чтение цифрованного баса и хоровых партитур, игра модуляций, а также анализ форм, инструментовка и чтение оркестровых партитур). Последние три года обучения были заняты классами «практического сочинения» и дирижерским [Римский-Корсаков 1963 а, 213].

Отношение к срокам обучения, необходимым для освоения теоретических предметов, у Римского-Корсакова было гибким. Среди причин тому сам композитор называл «усредненность» требований консерваторской программы:

консерватория, создав свою программу контрапункта и гармонии, имеет в виду средний уровень способностей, в то время как композиторские способности стоят неизмеримо выше средних музыкальных способностей [Римский-Корсаков 1963b, 196].

Е. Е. Полоцкая на основании документов о консерваторском пути П. И. Чайковского видит в таком подходе общую тенденцию консерваторского образования композиторов:

Именно это гибкое отношение к срокам обучения в консерватории, ориентированное на индивидуальные обстоятельства каждого ученика, и есть, на наш взгляд, пусть и частное, но принципиальное положение рассматриваемой концепции профессионального музыкального образования в России. Обратим внимание, что Пётр Ильич обучался в СПбК три с половиной года [Полоцкая 2009, 59].

Обобщая установки, сформулированные Римским-Корсаковым в работе с композиторами, М. К. Михайлов подчеркивает его мысль о том, что

учебный план должен быть подчинен творческим потребностям и индивидуальным данным ученика [Михайлов 1959, 24].

Учебные работы А.К. Глазунова по теоретическим предметам

Над каталогизацией фонда Глазунова в ОР РНБ работала А. С. Ляпунова, перу которой принадлежит и описание этого собрания [Ляпунова 1955]. В числе автографов исследователь выделяет «работы по гармонии, контрапункту, фуге и инструментовке, часть которых носит пометы и исправления Н. А. Римского-Корсакова», и специально уточняет:

Материалы эти составляют самостоятельный раздел в архиве А. К. Глазунова, и если объединить их изучение с теми, которые хранятся в Ленинградской консерватории, то последователь-

ность процесса обучения и его содержание могут быть вскрыты достаточно подробно [Ляпунова 1955, 114].

Обобщением поисков Э. А. Фатыховой-Окуневой в данном направлении стала статья «Н. А. Римский-Корсаков — преподаватель теории музыки (По ученическим тетрадям А. К. Глазунова)» [Фатыхова 2008]. Автор, однако, определяет свою публикацию как «предварительное исследование» [Фатыхова 2008, 191] и призывает к «более подробному и всестороннему изучению» наследия композитора [Фатыхова 2008, 192]. Именно такие цели стоят в настоящей статье.

В комплексе учебных работ Глазунова выстраивается упорядоченная система упражнений и задач по музыкально-теоретическим курсам, среди которых — записи по элементарной теории (и возможно, — по сольфеджио), материалы по гармонии, контрапункту, имитации, канону и фуге, многочисленные, различные по объему (от одного до нескольких десятков листов), обладающие в большей или меньшей степени выраженными художественными достоинствами¹³.

Нет сомнений, что юный музыкант был увлечен выполняемыми упражнениями, в них ощутима усидчивость при работе как над простыми, так и над сложными заданиями. Об ответственном отношении к урокам говорят оформленные начисто записи, крайне малое число недописанных материалов, аккуратная нумерация упражнений и гармонических, контрапунктических и имитационных работ, их заголовки и подзаголовки.

Напомним, что уроки Римского-Корсакова с Глазуновым продолжались меньше двух лет — фактически три учебных семестра, то есть по одному классу на семестр, а не на год. Комплекс учебных рукописей ОР РНБ, который дополняется материалами НИОР НМБ СПбГК, весьма точно следует порядку теоретических предметов, а также соответствует обозначенным в *Программе* формам экзаменационных заданий.

В большинстве случаев в тех или иных учебных рукописях Глазунова ясно определяются предметы и темы курса. Среди упражнений отчетли-

¹³ Обращают на себя внимание не только единообразно структурированные учебные фуги Глазунова, но большое число инструктивных заданий, что позволяет Фатыховой отнести эти рукописи в целом к области «„нетворческих“ автографов композитора» [Фатыхова 2004, 11]. Разъясняя такую позицию, исследовательница пишет: «Учебные работы, будь то ранние ученические опыты или учебные задания для студентов, не являются сочинениями в полном смысле этого слова. Это особый вид работы, где, несомненно, присутствует элемент творчества, но задачи, стоящие перед автором, определяют многие параметры автографа» [Фатыхова 2004, 20].

во выступают четыре большие группы: вводная часть — элементарная теория (1), основные разделы — гармония, контрапункт и имитация (2), многоголосный простой и сложный контрапункт, канон и fuga (3). Общее количество листов в учебных работах Глазунова по гармонии, контрапункту, имитации, канону и фуге — немногим более 100¹⁴. Особняком выступают материалы по инструментовке (4), которые отчасти, вероятно, принадлежат вводному элементарному этапу, но могли также осваиваться одновременно с каждым из названных периодов. Немало сохранилось материалов по практической инструментовке периода преподавания Глазуновым в Петербургской–Петроградской консерватории. Подчеркнем, что с самого начала для композитора было актуально владение разными инструментальными составами, а на последний год обучения выпадает немалый объем сочинений для большого оркестра (вплоть до выполнения инструментовки первой симфонии).

В учебных рукописях Глазунова выделяются следующие предметы и формы работы:

- по гармонии: задачи (гармонизация мелодии) и обработки протестантских хоралов, в том числе с фигурационными и имитационными приемами (хорал помещается в разных голосах четырехголосия); модуляционная прелюдия (с переходом в далекую тональность и возвращением в основную);
- по контрапункту: упражнения в простом контрапункте в пяти рядах (на *cantus firmus* от 2- до 6-голосия) и в сложном контрапункте (двойном в трех показателях — октавном, децимовом и дуодецимовом);
- по имитации, канону и фуге: 2-, 3- и многоголосные имитационные формы (простые имитации и каноны) на *cantus firmus*; имитационные формы на одну тему и фуги на 2-, 3- и 4 голоса.

Напомним, что пять из обсуждаемых далее автографов подробно описаны Фатыховой-Окуновой¹⁵ (ОР РНБ. Ф. 187. № 637–639 и НИОР НМБ СПбГК. № 1421 и 1496). Рукопись учебных материалов по фуге (ОР РНБ. Ф. 187. № 642) представлена в публикации: [Янкус 2022].

¹⁴ О традиционной многочисленности упражнений, выполняемых в процессе освоения теоретических предметов, пишет Л. Л. Гервер, обращаясь к заданиям по контрапункту С. В. Евсеева, появившимся в период с ноября 1913 по январь 1915 г. Исследовательница отмечает: «Контрапунктические тетради Евсеева впечатляют и своим объемом: в них более 300 страниц. Уделяя специальное внимание вопросу о числе заданий, Евсеев пишет о высоких, и даже непомерно высоких, требованиях своего учителя [С. И. Танеева]» [Гервер 2022, 770].

¹⁵ См.: [Фатыхова 2008].

1. Элементарный курс

В сравнительно небольшом объеме сохранились работы по элементарной теории — фактически по вводной части курса. Это три рукописи (ОР РНБ. Ф. 187. № 636, 645, 646. — см. *Таблицу 1*). Они относятся к начальному периоду обучения Глазунова, возможно — у Н. Н. Еленковского (см. цитированные выше материалы «Летописи» Римского-Корсакова). Автографы включают в числе прочих записи по музыкальному чистописанию: фиксируются музыкальные элементы, в том числе отдельные звуки, гаммы, знаки; кроме того, материалы содержат объяснения чтения ключей, строения аккордов, возможно, также, что в эти рукописи входит запись заданий по сольфеджио¹⁶. Во всяком случае, именно слуховыми упражнениями можно было бы объяснить фиксацию фактически вне ритма (четверти вне тактового размера) различных звуков и аккордов.

В целом рукописи этого этапа отличает неустойчивый нотный почерк: крупные нотные знаки, иногда очень тесный убористый нотный текст пером; в некоторых случаях у нот чрезмерно длинные штиты, можно видеть разнообразные формы написания одних и тех же ключей, довольно большое число исправлений. Даты на рукописях не проставлены. Предположения об условиях записи основаны на сведениях об уроках с Еленковским, закончившихся до начала занятий с Римским-Корсаковым. В автографе ОР РНБ. Ф. 187. № 636 каллиграфическим почерком сделаны записи, объясняющие гармонические функции, больше он в учебных работах не встречается. Его идентификация позволила бы ответить на вопрос о датировке и деталях обучения Глазунова. Заметим, что эта строка нотного текста могла принадлежать руке любого, кто входил в круг заинтересованных лиц и имел отношение к обучению юного композитора.

2. Гармония и контрапункт. Имитация и канон

На рукописях с упражнениями по гармонии и контрапункту присутствуют правки и объяснения, сделанные Римским-Корсаковым, то есть первые записи относятся к декабрю 1879 г. Вероятно, задания по гармонии и контрапункту выполнялись параллельно, о чем свидетельствуют даты (см. *Таблицу 2*). С другой стороны, группировка и перегруппировка материалов в единицу хранения осуществлялись неоднократно. Так,

¹⁶ Поскольку в данных рукописях нет заглавий или каких-либо иных указаний на темы и предмет изучения, то и определение их принадлежности к разделу курса теории — результат анализа, который зачастую не дает точного ответа на вопрос о цели записей.

Таблица 1. Рукописи учебных работ А. К. Глазунова. Материалы по элементарной теории

Table 1. Alexander K. Glazunov's manuscripts of educational works. Materials on elementary theory

Источник, № рукописи, ее объем	Содержание рукописи	Классы (предметы)	Дата*
ОР РНБ. Ф. 187. № 645. 3 л.	Инструментовка, элементарная теория и пр. Разрозненные заметки и наброски. Листы разного формата. Записана гамма, в т. ч. хроматическая, изучаются ключи, подписаны сольмизационные названия нот, возможно, имеет место запись сольфеджийного задания.	Элементарная теория музыки, сольфеджио	[Б. д.] (до 1879)
ОР РНБ. Ф. 187. № 636. 2 л.	Элементарная теория. Упражнения в написании ключей, знаков альтерации, таблица деления длительностей, тренировка в записи нот и пауз, виды аккордовой фигурации в разных размерах, виды трезвучий и доминантсептаккорд с обращениями; запись знаков в тональностях и тонические трезвучия параллельных тональностей. Обсуждение обращений аккордов, группировки. Возможно, — запись слуховых заданий по сольфеджио (фиксация отдельных звуков, мелодических оборотов, аккордов и интервалов, аккордовой последовательности). На л. 1 об-л. 2 об запись романса на слова «Как тихо всюду стало».	Элементарная теория. Сольфеджио. Композиция (сочинение романса)	[1870-е гг.]
ОР РНБ. Ф. 187. № 646. 2 л.	Гаммы и другие упражнения. Разрозненные записи. Изучение интервалов (запись аппликатуры, то есть можно рассмотреть как упражнение на фортепиано), аккордов (в том числе D ₇ с обращениями), которые подписаны генерал-басовой цифровкой. Теория: строение мажорной гаммы (подписаны тоны-полутоны), хроматизмы (знаки повышения и понижения). Фрагменты сочинений.	Элементарная теория музыки, сольфеджио. Фортепиано (?)	[Б. д.] (до 1879)

* Дата в квадратных скобках — согласно каталогам, в круглых — предполагаемые даты.

на разных частях автографа № 638 встречаются характерные подписи А. С. Ляпуновой о числе листов, что свидетельствует о разных объединениях листов в разное время. Подобные изменения являлись причинами обновлений в содержании обложек (см., например, оборот библиотечной обложки в рукописи № 642¹⁷).

Освоение *контрапункта* в учебных работах опирается на специфическую мелодику и строгостильные условия применения интервалов; вместе с тем ни разу ни в рукописях, ни в воспоминаниях самого Глазунова не идет речь о правилах строгого письма¹⁸. Контрапунктические упражнения требовали соответствия условиям специфически учебного стиливого ориентира, лежащего в основе построения многоголосия и ограничивающего свободу обращения с диссонансами при использовании характерной ритмики. Тот факт, что в контрапунктических заданиях при наличии правок, касающихся интервалики, практически не отмечены недостатки ритма или мелодики, возможно, говорит об акценте на строении многоголосия, а также в целом о соблюдении учеником установленных условий. Возможно, что задачи, которые относятся к началу выполнения контрапунктических работ, а также к 5–6-голосию, в полном объеме не сохранились. В качестве особого случая приближения к строгостильному письму назовем автограф ОР РНБ. Ф. 187. № 640.

2.1. Гармонизация *cantus firmus*'а и его контрапунктическая обработка актуальны для нескольких видов заданий:

- единой ритмичная четырехголосная гармонизация хорала, который помещается в разных голосах (в контрапунктических заданиях это будет первый разряд — нота против ноты); гармонизация хорала с проходящими нотами; гармонизации хорала с мелодически развитыми голосами — вплоть до непрерывного распева голосов четырехголосия восьмью / триолями при комплементарном движении мелкими длительностями, мелодически и модуляционно усложненные решения, в том числе с имитационными приемами в качестве деталей голосоведения;

¹⁷ Подробнее об этом см.: [Янкус 2022, 95–96].

¹⁸ Правила, которые изложены в «Записках» Оссовского (см. Примечание б) весьма фрагментарны, но дают представление о «школьной функции» этого раздела курса контрапункта, что вполне соответствует идее Римского-Корсакова о прикладном характере изучения строгого письма: «Контрапункт и fuga проходятся им [профессором консерватории] в строгом и свободном стиле вовсе не с целью во что бы то ни стало приобщить его [ученика] технике Палестрины или Баха, а лишь чтобы уяснить ему главные приемы контрапункта» [Римский-Корсаков 1963b, 201].

- контрапунктическая обработка *cantus firmus*'ов, данных для упражнений в разрядах по Фуксу¹⁹, при последовательном увеличении числа голосов (до шести) и нарастании их ритмического разнообразия, в том числе посредством включения имитационных приемов (простых имитаций и канонов) в контрапунктирующих голосах.

Образуя две параллельные области, гармония и контрапункт выступают как средства детального осознания структуры многоголосной вертикали, формирования разнообразной ритмики и подвижной мелодики при управлении гармонической логикой, координирующей голоса. Фактически на последнем этапе происходит синтезирование гармонии (хорал со сложной мелодикой контрапунктирующих голосов), контрапункта (разные ритмические условия оформления в парах голосов многоголосия), имитации и канона (имитационные голоса соединяются согласно гармоническим условиям и правилам контрапункта в свободном стиле).

2.2. Задачи по гармонии, а также запись модуляций, в том числе модуляционной прелюдии. При этом практически отсутствуют работы с модуляциями в близкие тональности (возможно, они входили в игру модуляций на фортепиано), зато модуляции в далекие тональности имеются в более чем двадцати упражнениях и содержат следующие тональные планы (обычно в обоих направлениях): *cis-F*, *As-h*, *h-Cis*, *F-h*, *Es-fis*, *fis-F*, *Es-H*, *F-dis*, *fis-B*, *h-Cis*. Отчасти задания совпадают в автографах ОР РНБ. Ф. 187. № 638 и НИОР НМБ СПбГК. № 1421.

В учебных работах Глазунова практически нет следов освоения генерал-баса. Можно предположить, что такая задача ставилась в практических заданиях на фортепиано. Цифровка же аккордов связана в большей степени с исправлениями и, вероятно, с объяснением ошибок.

К начальному этапу изучения гармонии относится рукопись ОР РНБ. Ф. 187. № 637. На лицевой стороне ее первого листа Римским-Корсаковым записаны виды кадансов (каденций): «полная совершенная», «полная несовершенная», «прерванная или ложная», «половинная», на следующих листах выполнены задачи по гармонии, и как раз в этой рукописи содержится частичная подпись генерал-басовой цифровки. Особо отметим общий материал с первыми листами рукописи НИОР НМБ СПбГК

¹⁹ Задания на освоение контрапункта согласно традиционной классификации писались в пяти разрядах: одна нота контрапункта против одной ноты хорала, 2 ноты против ноты (а также триольное движение), 4 ноты против ноты, синкопированный и цветистый (с разнообразной ритмикой и разным объемом движения). Таким образом, система работы с интерваликой напрямую зависела от ритма контрапунктирующего голоса при равномерно движущемся *cantus firmus*'е.

№ 1421, что свидетельствует о формальном разделении корпуса глазуновских рукописей при передаче материалов из консерватории в ОР РНБ.

Разные записи автографа № 638 представляются черновиком и чистой (несколько исправленной) записью одного упражнения, при том, что несколько заданий в рукописях № 638 и № 639 совпадают.

В работах на *santus firmus* практически нет указаний на текст протестантского хора. Исключительный случай — запись на л. 9 об. № 639, где указан текст “*Wie schön leuchtet der Morgenstern*” («Как прекрасно светит утренняя звезда»). Данный хорал служит контрапунктом к двухголосным канонам в названной части автографа, кроме того он положен в основу многих заданий по гармонии и контрапункту.

2.3. Упражнения в контрапункте. Группы упражнений в разрядах с разными *santus firmus*’ами при постепенном наращении числа голосов — от 2- до 6-голосия — регулярно прорабатываются в нескольких автографах. В основном это задания в простом контрапункте, в том числе с комбинациями разных разрядов в разных парах голосов многоголосия. К контрапунктическим заданиям добавляются имитации и каноны на *santus firmus*, также с увеличением числа голосов, включая простой и сложный (в трех основных показателях) контрапункт. Работы на контрапункт, гармонию, имитацию и канон на *santus firmus* выполняются зачастую практически к одной дате (см. *Таблицу 2*).

Среди автографов данной группы особо выделяется рукопись ОР РНБ Ф. 187. № 576 (*ил. 1*):

Ил. 1. А. К. Глазунов. Контрапунктическое упражнение. ОР РНБ. Ф. 187. № 576. Л. 1
Первый эскиз. Интервальные схемы двойного контрапункта децимы и дуодецимы

Fig. 1. Alexander K. Glazunov. *Counterpoint exercise.*

Manuscript department the Russian National Library. Found 187. No. 576. Sheet 1.

The first sketch. Intervals scheme of double counterpoint at decima and duodecima

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7
3 2 1 7 6 5 4 5 4 3 2 1 7 6

C.F. *[Musical notation]*

C.F. *[Musical notation]*

C.F. *[Musical notation]*

Таблица 2. Автографы учебных работ А. К. Глазунова по гармонии и контрапункту, имитации и канону
 Table 2. Alexander K. Glazunov's autographs of educational works on harmony and counterpoint, imitation and canon

<i>Источник, № рукописи, ее объем</i>	<i>Содержание рукописи</i>	<i>Классы (предметы)</i>	<i>Дата *</i>
ОР РНБ. Ф. 187. № 637. 2 л.	<p>Гармония. Задачи Гармонизация двух мелодий с цифровкой, исправлен выбор аккордов (условия этих же задач и еще одна их запись содержится в начале автографа НИОР НМБ СПбГК. № 1421). Объяснение цифровки. Записаны примеры разных видов кадансов (почерк Н. А. Римского-Корсакова).</p>	Гармония	[1880 (?)] (XII.1879)
ОР РНБ. Ф. 187. № 638. 22 л.	<p>Гармония. Задачи Двойные листы сложены и пронумерованы в весьма произвольном порядке. Согласно записям Ляпуновой на группах листов, сначала библиотечное описание касалось пяти групп листов, впоследствии объединенных в № 638. Гармонизация хоралов (помещаются в разных голосах), модуляционные прелюдии (в том числе записанные Римским-Корсаковым), Л. 2 — черновик, Л. 12 — чистовик одного задания, Л. 18 — вновь запись хроматической гаммы (вероятно, при обсуждении правил нотации). Ритмическое разнообразие оформления голосов четырехголосия.</p>	Гармония	[1880 ?]
НИОР НМБ СПбГК. № 1421. 16 л. (несчитые в тетрадь листы, нумерация сквозная)	<p>Работы по гармонии Задачи по гармонии (л. 1–2 — варианты задач автографа ОР РНБ № 637) и задания на гармонизацию главными трезвучиями и секстаккордами, с л. 4 — гармонизация хоралов и модуляции в далекие тональности, в т. ч. варианты модуляций автографа ОР РНБ. Ф. 187. № 638.</p>	Гармония	[I.1880]. Лл. 1–3 — XII.1879, остальные — с л. 4 — спустя несколько месяцев

(Окончание)

Источники, № рукописи, ее объем	Содержание рукописи	Классы (предметы)	Дата*
ОР РНБ, Ф. 187, № 639, 28 л. (3 тетради со сквозной нумерацией листов)*	<p>Контрапункт. Задачи. Гармония. Задачи. Тетрадь 1: контрапунктические задания в 3- и 4-голосии на <i>santus firmus</i> в разных разрядах (от ноты против ноты до цветистого контрапункта). Имитации на <i>santus firmus</i> (3-голосные), каноны на хорал (3-голосие). Тетрадь 2: «Для упражнений». Содержит вариант л. 19 автографа № 638. Задания: гармонизация хоральных мелодий, упражнения на <i>santus firmus</i> в 2-голосии. Л. 18 об. — л. 19 Хор «Горные вершины» (4-голосие). Тетрадь 3. 2- и 3-голосный контрапункт.</p>	Контрапункт. Имитация, канон. Гармония. Сочинение для хора	[4.I.–28.XII.1880] Датировка Э. А. Фатыховой: 1 тетр.: 04.I.1881– 22.II.1881; 2 тетр.: с 09.III.1880 3 тетр.: 21–28.XII.1880 [Фатыхова 2008]
ОР РНБ, Ф. 187, № 574, 2 л.	<p>Упражнения в полифонии. Задачи. Одна 6-голосная и две 3-голосных задачи на <i>santus firmus</i> в простом контрапункте с использованием комбинаций разных разрядов в разных парах голосов.</p>	Контрапункт	[Б. д.] (сезон 1880/81 гг.)
ОР РНБ, Ф. 187, № 576, 1 л.	<p>Контрапункт. Задачи на <i>santus firmus</i>. Выписаны основные соединения в сложном контрапункте (двойной контрапункт дуодецимы и децимы). Над нотными строками — два ряда цифровых обозначений интервалов в двух показателях сложного контрапункта.</p>	Контрапункт	[Б. д.] (сезон 1880/81 гг.)
ОР РНБ, Ф. 187, № 640, 2 л.	<p>Контрапункт. Задача. Незаконченная запись 4-голосного несимметричного канона. Стилистически эскиз выделяется из всех прочих автографов, поскольку он соответствует строгому письму и ритмически, и интервально (отмечены ошибки: в т. 7 неверно взятая прямая кварта в басу, а в т. 9 ошибочная кварта с басом). Это задание — один из немногих канонов без <i>santus firmus</i> a.</p>	Канон. Контрапункт	Б. д.] (1880)

<p>НИОР НМБ СПбГК. № 1496. 16 л.</p>	<p>Работы по контрапункту. «Контрапункт». Упражнения на <i>santus firmus</i> (4-6-голосие) в простом контрапункте. Имитации и каноны на <i>santus firmus</i>, каноны с сопровождением. Объясняется техника фигурирования одного из голосов соединения (см.: [Фатыхова 2008, 185]). Продолжаются задания на гармонизацию хорала, в т. ч. добавляются имитационные приемы в свободных голосах (в основном — пред-имитации). К 10 мая 1881 г. написано упражнение в 4-голосии: канон (2-голосный) на хорал с сопровождением баса. К этой же дате относятся темы для фуг, записанные рукой Римского-Корсакова (л. 12), а к 13 мая написаны 2-голосная fuga на данную выше тему и канон в увеличении на хорал.</p> <p>Лл. 15–16 («Для упражнения») содержат 3-голосные контрапунктские упражнения, которые относятся к началу предыдущего семестра или к концу второго семестра предыдущего учебного года (даты на них не стоят). В конец тетради вложен двойной лист с ранними работами.</p>	<p>Контрапункт. Имитация, канон, начало фуги</p>	<p>С 01.III по 13.V [1881] (15–16 л. — зима/весна 1880)</p>
<p>ОР РНБ. Ф. 187. № 641. 1 л</p>	<p>Контрапункт. Задачи. «Хорал, сопровождаемый каноном, Канон, сопровождающий контрапунктированный хорал» (то есть двойной канон). Записаны две имитационные хоральные обработки на <i>santus firmus</i>, в которых сочетается изучаемая весной 1881 г. техника композиции канона на хорал, а в данном случае одна из обработок — двойной канон (хорал также звучит в двух голосах каноном).</p>	<p>Контрапункт. Канон</p>	<p>[13–19.VI 1880] (VI.1881)</p>

* Тетради автографа, как показала Э. А. Фатыхова, не расположены в хронологическом порядке [Фатыхова 2008, 175].

Это редкий случай фиксации соединений в двойном контрапункте дуодецимы: на трех нотных строках даны первоначальное и производное соединения, на верхнем поле листа находится цифровая интервальная схема для перестановок в двойном контрапункте децимы и дуодецимы. Заметим, что такой способ записи нотных образцов и интервалов был традиционен; он, в частности, соответствует схемам и примерам в учебнике Л. Бусслера (учебник входил в число материалов по курсу контрапункта, канона и фуги, рекомендуемых к изучению в Санкт-Петербургской консерватории)²⁰.

Контрапункт осваивается Глазуновым скрупулезно. В период выполнения заданий по гармонии и контрапункту можно отметить такие новые особенности почерка, как беглость и четкость записи, выровненные по длине штили; в целом обращают на себя внимание свобода и чистота нотного текста.

Вторая тетрадь рукописи ОР РНБ. Ф. 187. №639 содержит на обороте л. 15 объяснения ключей «до» и разных разрядов контрапункта (в 2- и 3-голосии) на *santus firmus*, а на листах 20–21 (3-я тетрадь) записана группа 2-голосных задач на *santus firmus* в синкопированном контрапункте. Учитывая, что в предыдущей тетради пишутся упражнения во всех разрядах в многоголосии (в том числе в разных ключах), очень существенным представляется уточнение дат, данное в публикации Э. А. Фатыховой [Фатыхова 2008, 175].

Двойной лист рукописи НИОР НМБ СПбГК. № 1496 Фатыхова относит к еще более раннему времени обучения:

Л. 15–16 этого документа выглядят иначе, чем остальные: бумага более плотная и темная, почерк по-детски неуверенный, ноты и цифры под ними выведены с особой тщательностью. Характер заданий также иной, нежели в основной части автографа, — это упражнения по гармонии. Очевидная их простота и особенности выполнения говорят о том, что Глазунов здесь делал первые шаги в изучении предмета. Все эти признаки позволяют предположить, что данные два листа автографа, заключенного в той же папке и числящегося под тем же номером, заполнялись раньше предыдущих — вероятно, во время занятий с Н. Н. Еленковским в 1878 году или еще ранее [Фатыхова 2008, 184].

²⁰ Голоса аналогичного соединения в учебнике Л. Бусслера обозначены как «Gegeben — Contrapunkt — Hülfslinie», что в русском издании (перевод С. И. Танеева) соответствует трем наименованиям: «данная мелодия — контрапункт — вспомогательная строчка» [Bussler 1877, 155; Бусслер 1885, 130].

Трудно согласиться с определением проделанной работы как упражнений по гармонии, поскольку это задания в 2- и 3-голосии. Задания по гармонии, особенно на начальном этапе выполнялись в 4-голосии. Отмеченные же интервалы можно рассмотреть как форму контроля вертикали.

2.4. Имитация и канон включаются в упражнения на *cantus firmus*, как кажется, очень легко и естественно, с учетом того, что имитация может создавать существенные трудности при работе над соединением голосов с заданной мелодией. Еще бóльшая проблема встает при контрапунктировании канона хоралу. Такая задача решается в упражнениях, начиная с пред-имитации (как приготовительное задание), а затем сложность до-растает до двойного канона (в рукописи ОР РНБ. Ф. 187. № 641 записаны два канона на протестантские хоралы, в том числе канон из голосов, ведущих хорал, и из голосов, контрапунктирующих ему). Мы видим, что имитации и каноны на *cantus firmus* изучаются параллельно с материалами, подготавливающими задания по фуге, и с собственно фугой.

Имитационные и канонические эскизы, а также некрупные законченные композиции вошли в *Записную книжку* № 5 (ОР РНБ. Ф. 187. № 553): Canon a 4 voci, Canon a 5 voci, темы и имитационные вступления голосов, экспозиции фуг. И все же здесь нет повода думать об учебной ситуации — как и нет оснований определять любой канон как написанный в образовательных целях²¹. В записной книжке мы видим эскизы — композицию по определенной канве, по определенным правилам.

Еще одна рукопись с гармоническими оборотами из собрания Глазунова (ОР РНБ. Ф. 187. № 575) имеет подпись «Задачи А. К. писанные в буфете», которая, как следует из библиотечного описания, проделана «рукой неустановленного лица». Фрагменты автографа № 575 действительно могли быть материалом к обучению кого-либо, но определить цель записей по примерам в 1–2 такта точнее весьма сложно. Скорее всего, данная учебная работа — материал, который не принадлежит периоду обучения у Римского-Корсакова.

²¹ О двухголосном каноне из «Музыкального приношения» И. С. Баха (Canon à Quærendo invenietis) в собрании А. К. Глазунова см.: Янкус А. И. Канон Баха BWV 1079/4i в автографе А. К. Глазунова // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 3. С. 64–88. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.3.004>.

3. Фуга

Изучение имитации и канона, вероятно, тесно смыкалось с фугой²². Между тем, в обоих случаях предмет изучения относится к области музыкальной формы при условии использования контрастного контрапункта и имитации, грамотного обращения с гармонией.

Известно, что во время работы над учебными фугами Глазунов пользовался *Учебником канона и фуги* Э. Ф. Рихтера. Рихтер обращает внимание как раз на сходства и различия двух имитационных процессов:

В каноне форма господствует над содержанием, которое в фуге приобретает высшее значение, не нарушая прав ее формы. Канон связан, так сказать, обращен внутрь, фуга же самостоятельнее и стремится к развитию, так сказать изнутри наружу [Рихтер 1873, 47].

Фугам в автографах Глазунова предшествует написание имитационных форм без *cantus firmus*'а (НИОР НМБ СПбГК. № 1496) — двухголосных композиций с октавной имитацией в основе изложения темы. Основным источник учебных фуг в фонде ОР РНБ — рукопись № 642 (см. *Таблицу 3*). От освоения элементов фуги (тем, ответов, противосложений, стретт) музыкант приходит к целым композициям: две двухголосные фуги, девять трехголосных (в том числе на народную песню «У ворот сосна раскачалась» и на тему *SASCIA*²³) и три четырехголосные. Заготовленные на последней странице рукописи соединения для сложных фуг не нашли воплощения в законченных сочинениях.

Фуги Глазунова на собственные и заимствованные из учебника Рихтера темы в рукописи № 642 рождают параллели с учебными фугами Римского-Корсакова (в ряде случаев на те же темы). Напомним, что в свое время и для учителя пособие Рихтера выступило важным руководством в процессе самообучения, в том числе при работе над фугами.

Среди большого числа рукописных набросков Глазунова, в том числе с материалом к фугам, кроме обсуждаемого автографа ОР РНБ Ф. 187. № 642, обратим внимание на рукопись № 573 из того же фонда. В библиотечном описании она определена как «Фуга» со знаком вопроса. На наш взгляд, нельзя однозначно определить как фугу данный шестиголосный фрагмент имитационной ткани. Он представляет собой заключение более

²² О некоторых обстоятельствах изучения Глазуновым фуги см.: [Янкус 2023, 88].

²³ Сочинение не вошло в монотематическую *Сюиту для фортепиано* оп. 2.

крупной композиции и имеет в конце подпись: «Торжество мое! / А. Г.». Возможно, это была имитационная обработка хорала (с характерным лежащим в основе материалом), либо имитационная композиция, которые предшествовали в освоении фуги. Стилиевые черты по особой ровности ритмики и настроенному на контроль вертикали голосоведению предполагают, что, возможно, фрагмент появился на более раннем этапе обучения. Подпись же говорит, вероятно, о сложности (не обязательно технической) законченной работы.

Таблица 3. Автографы учебных работ А. К. Глазунова по фуге

Table 3. Alexander K. Glazunov's autographs of educational works on fugue

Источник, № рукописи, ее объем	Содержание рукописи	Классы (предметы)	Дата *
ОР РНБ. Ф. 187. № 642. 19 л.	Фуга. Темы, примеры, задачи. «Изучение фуги». Упражнения в фуге (темы, ответы, стретты), фуги на разное число голосов (2–4), соединения для сложных фуг. Л. 2 об. — записанный в <i>Des-dur</i> фрагмент экспозиции третьей фуги из I тома <i>Хорошо темперированного клавира</i> И. С. Баха. В конце первой тетради (л. 8 об.) начата запись тем для фуг во всех тональностях. Подробнее см.: [Янкус 2023].	Фуга	[7–23. VI.1881] (7.VI — 23 VII.1881)

* * *

В результате анализа автографов учебных работ А. К. Глазунова можно заключить, что музыкантом был освоен полный курс специальной теории. Художественные послы ученика, его работоспособность не могли не вдохновлять Учителя. В течение трех семестров, согласно материалам учебных работ, был выполнен комплекс упражнений, сформировавших систему умений по гармонии, контрапункту и фуге: усвоение правил употребления аккордов и их соединения, модуляций, техника работы над многоголосной композицией, в том числе над свободой движения голосов и их перемещения друг относительно друга, выработкой естественного голосоведения, имитационными приемами обработки данного *cantus firmus*'а и построением имитационных форм — канона и фуги.

Ю. Н. Тюлин пишет:

Римский-Корсаков не был и не мог быть первооснователем новой теоретической и методической системы преподавания гармонии, так как для этого ему пришлось бы проделать огромную предварительную научную работу по изучению ранее существовавших трудов в этой области, а также накопить большой педагогический опыт. Он и не ставил себе такой задачи <...> Он построил свой метод не на голом месте, но нашел почву в системе, которая к тому времени уже начала формироваться в Петербургской консерватории [Тюлин 1959, 81].

Думается, что это суждение соответствует не только методическим принципам Римского-Корсакова в области гармонии, но и в отношении остальных разделов курса специальной теории.

В автографах учебных работ Глазунова запечатлены дидактические приемы, сложившиеся в педагогической практике Римского-Корсакова. В своей совокупности они стали основой обучения композиторов в Санкт-Петербургской консерватории, распространившись затем широко за ее пределами.

Аббревиатуры

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки
 НИОР НМБ СПбГК — Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории

Список автографов

- [Глазунов А. К.] Автобиография. ОР РНБ. Ф. 187. № 676. 4 л.
 [Глазунов А. К.] Гаммы и другие упражнения. ОР РНБ. Ф. 187. № 646. 2 л.
 [Глазунов А. К.] Гармония. Задачи. ОР РНБ. Ф. 187. № 637. 2 л.
 [Глазунов А. К.] Гармония. Задачи. ОР РНБ. Ф. 187. № 638. 22 л.
 [Глазунов А. К.] Записная книжка № 5. ОР РНБ. Ф. 187. № 553. 45 л.
 [Глазунов А. К.] Инструментовка, элементарная теория и пр. ОР РНБ. Ф. 187. № 645. 3 л.
 [Глазунов А. К.] Контрапункт. Задача. ОР РНБ. Ф. 187. № 640. 2 л.
 [Глазунов А. К.] Контрапункт. Задачи. ОР РНБ. Ф. 187. № 641. 1 л.
 [Глазунов А. К.] Контрапункт. Задачи на *cantus firmus*. ОР РНБ. Ф. 187. № 576. 1 л.
 [Глазунов А. К.] Контрапункт. Задачи. Гармония. Задачи. ОР РНБ. Ф. 187. № 639. 28 л.
 [Глазунов А. К.] Работы по гармонии. НИОР НМБ СПбГК. № 1421. 16 л.
 [Глазунов А. К.] Работы по контрапункту. НИОР НМБ СПбГК. № 1496. 16 л.
 [Глазунов А. К.] Упражнения в полифонии. Задачи. ОР РНБ. Ф. 187. № 574. 2 л.

[Глазунов А. К.] Фуга. Темы, примеры, задачи. ОР РНБ. Ф. 187. № 642. 19 л.

[Глазунов А. К.] Фуга[?]. ОР РНБ. Ф. 187. № 573. 1 л.

[Глазунов А. К.] Элементарная теория. ОР РНБ. Ф. 187. № 636. 2 л.

Список источников

- [1] Беляев 1922 — *Беляев В. М.* Александр Константинович Глазунов: Материалы к его биографии. Петроград: Гос. филармония, 1922. Т. 1. Жизнь. Ч. 1. 148 с.
- [2] Биркенгоф, Вильскер, Вульфийус, Фрейндлинг 1964 — Инструкции или положения по Петербургской консерватории для руководства учебной и хозяйственной жизнью // Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1862–1917 / сост.: А. Л. Биркенгоф, С. М. Вильскер, П. А. Вульфийус, Г. Р. Фрейндлинг. Ленинград: Музыка, 1964. С. 15–40.
- [3] Бусслер 1885 — [Бусслер Л.] Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах. Сочинение Людвига Бусслера / перевод с немецкого С. И. Танеева. Москва: П. Юргенсон, 1885. 191 с.
- [4] Ганина 1961 — *Ганина М. А.* Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. 390 с.
- [5] Гервер 2022 — *Гервер Л. Л.* Танеевские уроки контрапункта в нотных тетрадах Сергея Васильевича Евсеева // Научный вестник Московской консерватории. 2022. Том 13. Выпуск 4 (декабрь). С. 768–797. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.05>
- [6] Глазунов 1958 — *Глазунов А. К.* Воспоминания об Н. А. Римском-Корсакове // *Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. Избранное / сост., вступительная статья и примечания М. А. Ганиной. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. С. 439–451.
- [7] Двоскина 2024 — *Двоскина Е. М.* П. И. Чайковский — преподаватель элементарной теории музыки. Курс Чайковского в конспектах Танеева // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 3 (сентябрь 2024). С. 462–481. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.06>
- [8] Ляпунова 1955 — *Ляпунова А. С.* Рукописное наследие А. К. Глазунова: Обзор // Сборник Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград: [Б. и.], 1955. Вып. 3. С. 103–121.
- [9] Маркс 1872 — *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки. Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования / Перевод с 8-го издания, ред. А. С. Фаминцын. Санкт-Петербург: издание А. Иогансена, 1872. 426 с.
- [10] Михайлов 1959 — *Михайлов М. К.* Н. А. Римский-Корсаков — воспитатель композиторов // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 13–45.
- [11] Полоцкая 2009 — *Полоцкая Е. Е.* П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2009. 435 с.
- [12] Римский-Корсаков 1909 — *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / ред. Н. Н. Римской-Корсаковой. Санкт-Петербург: тип. Глазунова, 1909. 368 с., V с.

- [13] Римский-Корсаков 1963a — *Римский-Корсаков Н. А.* Проект преобразования программы теории музыки и практического сочинения в консерваториях // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. Том 2. С. 212–218.
- [14] Римский-Корсаков 1963b — *Римский-Корсаков Н. А.* Теория и практика [и] Обязательная теория музыки в русской консерватории // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. Том 2. С. 188–212.
- [15] Римский-Корсаков 1963c — *Римский-Корсаков Н. А.* Теория композиции // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. Том 2. С. 172–174.
- [16] Рихтер 1873 — [*Рихтер Э. Ф.*] Учебник фуги: Руководство к сочинению фуги и к подготовительным упражнениям в подражаниях и каноне: Составил для Лейпцигской музыкальной консерватории Эрнст Фридрих Рихтер, капельмейстер при Лейпцигском университете / пер. с нем. [и предисл.] А. Фаминцын. Санкт-Петербург: А. Битнер, 1873. 202 с.
- [17] Тюлин 1959 — *Тюлин Ю. Н.* Об историческом значении учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 81–93.
- [18] Фатыхова 2004 — *Фатыхова Э. А.* Нотные рукописи А. К. Глазунова: Опыт текстологического исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: [б. и.], 2004. 22 с.
- [19] Фатыхова 2008 — *Фатыхова-Окунева Э. А.* Н. А. Римский-Корсаков — преподаватель теории музыки (По ученическим тетрадам А. К. Глазунова) // *Римский-Корсаков. Сборник статей.* Санкт-Петербург: Композитор•Санкт-Петербург, 2008. С. 170–192. (Петербургский музыкальный архив. Вып. 7).
- [20] Штейнберг 1959 — Воспоминания М. О. Штейнберга / подг. к печати Н. Б. Никольская // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 196–209.
- [21] Янкус 2022 — *Янкус А. И.* Учебные фуги А. К. Глазунова в отделе рукописей Российской национальной библиотеки // *Музыкальный журнал Европейского Севера.* 2022. № 4 (32). С. 91–106. <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.32.4.91-106>
- [22] Янкус 2023 — *Янкус А. И.* Рецепция «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха в рукописи А. К. Глазунова (РНБ. Ф. 187. № 642) // *Университетский научный журнал.* 2023. № 77. С. 87–92. https://doi.org/10.25807/22225064_2023_77_87
- [23] Bussler 1877 — [*Bussler L.*] Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre in zweiundfünfzig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten, den

Privat und Selbst-Unterricht systematisch-metodisch dargestellt von Ludwig Bussler. Berlin: Carl Habel, 1877. 223 S.

References

- [1] Belyaev, Victor M. (1922). *Alexander Konstantinovich Glazunov: Materialy k ego biografii* [Alexander Konstantinovich Glazunov: Materials for his biography]. Vol. 1: Zhizn' [Life]. Part. 1. Petrograd: Gos. filarmoniya, 148 p. (in Russian).
- [2] Birkengof, Anna L.; Vil'sker, Sofia M.; Vul'fius, Pavel A. & Freyndling, Galina R. (1964). "Instruktsii ili polozheniya po Peterburgskoy konservatorii dlya rukovodstva uchebnoy i khozyaystvennoy zhizn'yu" ["Instructions or regulations of the Petersburg Conservatory for conducting educational and economic life"]. In *Iz istorii Leningradskoy konservatorii. Materialy i dokumenty. 1862–1917* [From the history of the Leningrad Conservatory. Materials and documents. 1862–1917], compilers: Anna L. Birkengof, Sofia M. Vil'sker, Pavel A. Vul'fius, Galina R. Freyndling. Leningrad: Muzyka, pp. 15–40 (in Russian).
- [3] Bussler, Ludwig (1885). *Strogiy stil': uchebnyy prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh. Cochinenie Lyudviga Busslera* [Strict style: a textbook of simple and double counterpoint, imitations, fugue and canon in the church cuisine. Ludwig Bussler's Essay], translated from Germany by Sergey I. Taneev. Moscow: P. Jurgenson, 191 p. (in Russian).
- [4] Ganina, Maria A. (1961). *Alexander Konstantinovich Glazunov. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Konstantinovich Glazunov. His life and work]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 390 p. (in Russian).
- [5] Gerver, Larissa L. (2022). "Taneevskie uroki kontrapunkta v notnykh tetradnykh Sergeya Vasil'evicha Evseeva" ["Sergey I. Taneev's Lessons of Counterpoint in the Music Books of Sergey V. Evseev"]. In *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. Vol. 13, no. 4 (December 2022), pp. 768–797 (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.05>
- [6] Glazunov, Alexander K. (1958). "Vospominaniya ob N. A. Rimskom-Korsakove" ["Memories of the Rimsky-Korsakov"]. In Alexander K. Glazunov, *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. Izbrannoe* [Letters, articles, memoirs. Favorites], compiled, introduction and notes by Marya A. Ganina. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, pp. 439–451 (in Russian).
- [7] Dvoskina, Elena M. (2024). "P. I. Tchaikovsky — prepodavatel' elementarnoy teorii muzyki. Kurs Tchaikovskogo v konspektakh Taneeva" ["Pyotr Tchaikovsky — Professor of Elementary Music Theory. Tchaikovsky Course in Taneyev's Notes"]. In *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. Vol. 15, no. 3 (September 2024), pp. 462–481 (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.06>
- [8] Lyapunova, Anastasiya S. (1955). "Rukopisnoe nasledie A. K. Glazunova: Obzor" ["Manuscript legacy of Alexander K. Glazunov: Overview"]. In *Sbornik Gosudarstvennoy Publichnoy biblioteki imeni M. E. Saltykova-Shchedrina* [Digest of the State Public Library named after M. E. Saltykov-Shchedrin]. Leningrad: [s. l.]. Iss. 3, pp. 103–121 (in Russian).

- [9] Marx, Adolf B. (1872). *Vseobshchiy uchebnyy muzyki. Rukovodstvo dlya uchiteley i uchashchikhsya po vsem otraslyam muzykal'nogo obrazovaniya* [*Universal music textbook. Guide for teachers and students on all branches of music education*], Translator and editor Alexander S. Famintsyn. St. Petersburg: A. Iogansen, 426 p. (in Russian).
- [10] Mikhaylov, Michail K. (1959a). "Rimsky-Korsakov — vospitatel' kompozitorov" ["N. A. Rimsky-Korsakov — educator of composers"]. In *N. A. Rimskiy-Korsakov i muzykal'noe obrazovanie: Stat'i i materialy* [N. A. Roman-Korsakov and music education: Articles and materials]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, pp. 13–45 (in Russian).
- [11] Polotskaya, Elena E. (2009). *P. I. Tchaikovsky i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii* [P. I. Tchaikovsky and the development of a composer education in Russia]: Dr. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Gnessin Russian Academy of Music. Moscow, 435 p. (in Russian, unpublished).
- [12] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1909). *Letopis' moey muzykal'noy zhizni. 1844–1906* [*Chronicle of my musical life. 1844–1906*], edited by Nadezhda N. Rimskaya-Korsakova. St. Petersburg: Tip. Glazunova, 368 p., V p. (in Russian).
- [13] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1963a). "Proekt preobrazovaniya programmy teorii muzyki i prakticheskogo sochineniya v konservatoriyakh" ["The project of transformation of the program of music theory and practical composition in conservatories"]. In Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [*The Complete works. Literary works and correspondence*]. Vol. 2, editor Nikolay V. Shelkov. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, pp. 212–218 (in Russian).
- [14] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1963b). "Teoriya i praktika [i] Obyazatel'naya teoriya muzyki v russkoy konservatorii" ["Theory and practice [and] Compulsory music theory in the Russian conservatory"]. In Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [*The Complete works. Literary works and correspondence*]. Vol. 2, editor Nikolay V. Shelkov. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, pp. 188–212 (in Russian).
- [15] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1963c). "Teoriya kompozitsii" ["The theory of composition"]. In Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [*The Complete works. Literary works and correspondence*]. Vol. 2, editor Nikolay V. Shelkov. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, pp. 172–174 (in Russian).
- [16] Richter, Ernst F. (1873). *Uchebnyy fugi: Rukovodstvo k sochineniyu fugi i k podgotovitel'nym uprazhneniyam v podrazhaniyakh i kanone: Sostavil dlya Leyptsigskoy muzykal'noy konservatorii Ernst Friedrich Richter, kapel'meyster pri Leyptsigskom universitete* [*The textbook of Fugue: Guide to Fugue compose and Preparatory Exercises in Imitations and Canons: Made for the Leipzig Music Conservatory by Ernst Friedrich Richter, Capellmeister at the University of Leipzig*], translated, edited by Alexander S. Famintsyn. St. Petersburg: A. Bitner, 202 p. (in Russian).
- [17] Tyulin, Yuriy N. (1959). "Ob istoricheskom znachenii uchebnika garmonii N. A. Rimskogo-Korsakova" ["About the historical significance of the harmony textbook N. A. Rimsky-Korsakov"]. In *N. A. Rimskiy-Korsakov i muzykal'noe obrazovanie* [N. A. Rimsky-Korsakov and music education]: Articles and materials. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, pp. 81–93 (in Russian).

- [18] Fatykhova, Elvira A. (2004). *Notnye rukopisi A. K. Glazunova: Opyt tekstologicheskogo issledovaniya* [Music manuscripts by Alexander K. Glazunov: The experience of textual research]: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, responsible organization. Leningrad: [s. l.], 22 p. (in Russian).
- [19] Fatykhova-Okuneva, Elvira A. (2008). “N. A. Rimsky-Korsakov — преподаvatel’ teorii muzyki (Po uchenicheskim tetradyam A. K. Glazunova)” [“N. A. Rimsky-Korsakov — teacher of the theory of music (From the Alexander K. Glazunov exercise books)”]. In *Rimsky-Korsakov. Sbornik statey* [Rimsky-Korsakov: Collection of articles]. St. Petersburg : Kompozitor • Sankt-Peterburg, pp. 170–192. (Peterburgskiy muzykal’nyy arkhiv. Iss. 7). (In Russian).
- [20] Steinberg, Maksimilian O. (1959). “Vospominaniya M. O. Steinberga” [“Memories of M. O. Steinberg”]. In N. A. *Rimsky-Korsakov i muzykal’noe obrazovanie* [N. A. Rimsky-Korsakov and music education]: Articles and materials. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, pp. 196–209 (in Russian).
- [21] Yankus, Alla I. (2022). “Uchebnye fugi A. K. Glazunova v otdel rukopisey Rossiyskoy natsional’noy biblioteki” [“Fugues written for educational purposes by Alexander K. Glazunov in the Manuscripts Department of the Russian National Library”]. In *Muzykal’nyy zhurnal Evropeyskogo Severa* [Music Journal of the Northern Europe]. Vol. 32, no. 4, pp. 91–106 (in Russian). <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.32.4.91-106>
- [22] Yankus, Alla I. (2023). “Retseptsiya ‘Khorosho temperirovannogo klavira’ J. S. Bach’a v rukopisi A. K. Glazunova (RNB. F. 187. № 642)” [The Reception of J. S. Bach’s Well-Tempered Clavier in the Manuscript of A. K. Glazunov (National Library of Russia, F. 187, No. 642)]. In *Universitetskiy nauchnyy zhurnal* [Humanities & Science University Journal]. 2023. No. 77, pp. 87–92 (in Russian). https://doi.org/10.25807/22225064_2023_77_87
- [23] [Bussler, Ludwig] (1877). *Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre in zweiundfünfzig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten, den Privat und Selbst-Unterricht systematisch-metodisch dargestellt von Ludwig Bussler*. Berlin: Carl Habel, 223 S.

Статья поступила в редакцию: 29.05.2024; одобрена после рецензирования: 15.08.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 29.05.2024; approved after reviewing: 15.08.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 781.4

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.009

Технология построения двухголосных канонических секвенций в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха

Марина Евгеньевна Гирфанова

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия
gfrn@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4411-407X>

Аннотация. В интермедиях фуг двух томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха содержится порядка 76 двухголосных канонических секвенций; они могут повторяться в фуге с теми или иными системными изменениями. В статье прослеживаются истоки технологии создания двухголосных канонических секвенций — в той ее части, которая задокументирована в музыкально-теоретических источниках, — и раскрываются особенности метода Баха в контексте развития данной технологии. Аутентичные техники сочинения тематических и контрапунктических бесконечных канонов и канонических секвенций в условиях 2–4-голосия, описываемые в музыкально-теоретических трактатах второй половины XVI — первой половины XVIII в., не изучены в отечественном музыкознании. Вопрос специально исследуется в публикациях немецкого музыковеда Фолкера Фрёбе, изложенный в них материал учтен в предлагаемой статье. Автор реконструирует процесс создания двухголосной канонической секвенции у Баха. Вводится понятие *каркас*, под которым понимается лежащая в основе канонической секвенции последовательность определенных гармонических интервалов, возвращающаяся на другой высоте, с равномерным чередованием интервалов. Устанавливаются наиболее употребительные в «Хорошо темперированном клавире» каркасы. Выявляется такая особенность технологии Баха, как использование в канонических секвенциях по большей части мелодического материала из элементов фуги: темы, противосложения, кодетты, уже прозвучавшей интермедии. Эта техника определяется в статье как «вставка в каркас». Указывается на возможность предвидения канонической секвенции в элементах фуги.

Ключевые слова: И. С. Бах, «Хорошо темперированный клавир», фуга, канон, каноническая секвенция, интермедия, музыка эпохи барокко

Для цитирования: Гирфанова М. Е. Технология построения двухголосных канонических секвенций в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 190–207. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.009>

© Гирфанова М. Е., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.009

The Technique of Constructing Two-Voice Canonical Sequences in the Fugue Episodes of J. S. Bach’s “The Well-Tempered Clavier”

Marina Ye. Girfanova

Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russia

grfn@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4411-407X>

Abstract. The fugue episodes of the two volumes of Johann Sebastian Bach’s *The Well-Tempered Clavier* contain some 76 two-voice canonical sequences that can be repeated in the fugue through various systematic modifications. The article traces the origins of the technique of composing two-voice canonical sequences—in the part of it documented in music-theoretical sources—and reveals the peculiarities of Bach’s method in the context of the development of this technique. Authentic techniques of composing thematic and counterpoint infinite canons and canonical sequences employing 2–4 voices, as described in music-theoretical treatises of the second half of the 16th—first half of the 18th century, have not yet been studied in Russian musicology. This question is specifically examined in the publications of the German musicologist Volker Fröbe, and the material presented in them is taken into account in the proposed article. The author reconstructs Bach’s process of creating a two-voice canonical sequence. The notion of a *framework* is introduced, understood as the underlying sequence of certain harmonic intervals in the canonical sequences, returning at a different pitch, with a uniform alternation of intervals. The most commonly used frameworks in *The Well-Tempered Clavier* are identified. A feature of Bach’s technique is revealed, such as the use in canonical sequences of melodic material derived largely from the elements of a fugue: the theme, the contraposition, the codetta and a previously played episode. This technique is defined in the article as *frame insertion*. The possibility of anticipating the canonical sequences in the elements of the fugue is pointed out.

Keywords: Johann Sebastian Bach, “The Well-Tempered Clavier”, fugue, canon, canonic sequence, Baroque music

For citation: Girfanova, Marina Ye. The Technique of Constructing Two-Voice Canonical Sequences in the Fugue Episodes of J. S. Bach’s “The Well-Tempered Clavier”. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 190–207. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.009>

© Marina Ye. Girfanova, 2024

Технология построения двухголосных канонических секвенций в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха

Одним из ярких, эффектных контрапунктических приемов, широко используемым в интермедиях фуг двух томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, является каноническая секвенция. Подавляющее большинство канонических секвенций — двухголосные, что во многом объясняется дидактической направленностью баховского двухтомного собрания. Каноническая секвенция может звучать без контрапунктов (в интермедии после ответа, при выключении прочих голосов), но чаще она идет с сопровождающим голосом, содержащим простую секвенцию, отделы которой корреспондируют с отделами канонической секвенции.

В создании подобных секвенций Бах наследует технологию, истоки которой восходят к середине XVI в. Отправной точкой для формирования музыкально-теоретической традиции стал опубликованный в Риме труд Висенте Лузитано “*Introdutione facilissima, et novissima, di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto*” («Простейшее и современнейшее введение в кантус фирмус, фигурацию, простой контрапункт и концерт», 1553). Данной разновидности канона посвящены два раздела трактата: «Как можно сделать канон на *cantus firmus*’е» (“*Come si può fugare’l canto fermo*”) и «Общие правила составления канонов над *cantus firmus*’ом» (“*Regole generali per far’ fughe sopra’l canto fermo*”) [Lusitano 1553].

Cantus firmus’ами Лузитано называет упражнения на освоение певчими мелодических интервалов (секунды, терции, кварты и квинты) в пределах гексахорда¹. Таких *cantus firmus*’ов четыре, по одному на интервал. В первой половине *cantus firmus*’а интервал берется вверх и вос-

¹ Подобные упражнения можно найти, например, в учебнике “*Scala di musica*” («Музыкальная гамма») Орацио Скалетты [Scaletta 1626, 9–21]. Опубликованный в 1585 г. в Венеции, учебник до 1647 г. переиздавался 14 раз, в переработанной версии он появился также в 1685 г.

производится каждый раз ступенью выше, пока мелодическое движение не упрется в верхний звук гексахорда; во второй половине интервал берется вниз и повторяется ступенью ниже, пока мелодическое движение не вернется к начальному звуку. Эти *santus firmus*'ы и становятся основой для канонических секвенций. Например, вот что можно произвести, по Лузитано, непосредственно из *santus firmus*'а, который связан с квартой:

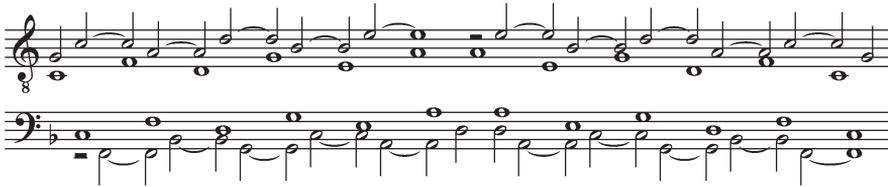
Если кантус фирмус поднимается с использованием <...> кварт, а контрапункт хочет образовать канон квинтой выше, то он [контрапункт] должен идти на полтакта [на минимум] вперед, а при спуске на полтакта отставать; но если образует канон ниже, то идет противоположно² (ил. 1а).

Лузитано указывает также на возможность вступления второго голоса в верхнюю и нижнюю октаву. А наряду с расстоянием вступления в полтакта оговаривает возможность расстояния вступления в такт [в бревис] (ил. 1б).

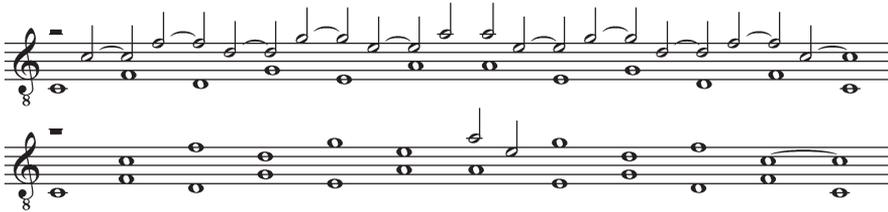
Технология включает искусство диминуирования. Это показывает, например, трактат “*Della prattica musica vocale, et strumentale*” («О музыкальной практике, вокальной и инструментальной») Сципионе Черрето, изданный в Неаполе в 1601 г. В четвертой книге, в главах четвертой «Об одnogолосном контрапункте к *santus firmus*'у, выше или ниже» (“*Del Contrapunto solo sopra il Canto Fermo per sopra, & sotto*”) и пятой «О контрапункте в каноне к *santus firmus*'у, выше или ниже» (“*Del Contrapunto in Canone sopra il Canto Fermo per sopra, e sotto*”), Черрето обращается к тем же *santus firmus*'ам, что и Лузитано [Cerreto 1601, 271–294]. Только теперь каждая половина *santus firmus*'а считается как самостоятельная единица. В отношении того же *santus firmus*'а со скачками на кварту (ограничимся восходящим *santus firmus*'ом) Черрето предлагает следующее. Сначала он приводит контрапункт к *santus firmus*'у, образующий с последним канон в верхнюю квинту, уже известный по труду Лузитано. Затем диминуирует контрапункт пятью различными способами (ил. 2).

² “Se il canto fermo ascende per <...> quarte, e il contrapunto lo uuol fugare in alto una quinta, debbe andare mezza battuta innante, e a lo scender mezzo dietro. ma se lo fuga abbasso, andará al contrario” [Lusitano 1553, б/н].

a



b



Ил. 1a–b. В. Лузитано. Простейшее и современнейшее введение в кантус фирмус: а) Двухголосные канонические секвенции на cantus firmus'е в верхнюю и нижнюю квинту (оригинальная нотация и транскрипция); б) Двухголосные канонические секвенции на cantus firmus'е в верхнюю октаву (оригинальная нотация и транскрипция)

Fig. 1a–b. Vicente Lusitano. *Introduzione facilissima, et novissima, di Canto Fermo*:

a) Two-part canonical sequences on cantus firmus in the upper and lower fifth (original notation and transcription); b) Two-part canonical sequences on cantus firmus in the upper octave (original notation and transcription)

Ил. 2. С. Черreto. О музыкальной практике, вокальной и инструментальной. С. 277. Двухголосная каноническая секвенция на cantus firmus'е в верхнюю квинту с диминуцией контрапункта (оригинальная нотация и транскрипция)

Fig. 2. Scipione Cerreto. *Della pratica musica vocale, et strumentale*, p. 277. Two-part canonic sequence on cantus firmus in the upper fifth with diminutio of the counterpoint (original notation and transcription)

Становление функциональной гармонии приводит к вовлечению в каноническую секвенцию клаузулы — кадансового оборота. Следующие в отделах канонической секвенции один за другим кадансовые обороты направляют гармоническое движение от одного тонального центра к другому. Какие-то схемы оказываются более пригодными для этого и, соответственно, начинают использоваться в музыкальной практике чаще. Традиционные диатонические канонические секвенции дополняются модулирующими; теорией музыки этот процесс не фиксируется, но он отражается в нотных примерах, помещенных в трактатах.

Область канонических секвенций охватывала тематическую (каноническая секвенция на основе *santus firmus*'a) и контрапунктическую (каноническая секвенция как контрапункт к *santus firmus*'у) разновидности, включала образцы в 2-, 3- и 4-голосии. Первоначально технология создания канонических секвенций на основе искусственно выведенных *santus firmus*'ов была частью вокальной многоголосной импровизации. Тот же Черрето в начале четвертой главы уведомляет, что хочет научить «импровизационному контрапункту» (итал. *contraponto improviso*), так называемому контрапункту *alla mente*³ [Cerreto 1601, 271]. Традиция обучения вокальному контрапункту *alla mente* прослеживается в трактатах “Compendio della musica” («Компендий музыки», 1588) Орацио Тигрини, “Prattica di musica” («Музыкальная практика», 1622) Людовико Цаккони, “Specchio secondo di musica” («Второе зеркало музыки», 1630) Сильверии Пичерли, “Musurgia universalis” («Универсальная музургия», 1650) Афанасия Кирхера и ряда других авторов.

Среди поздних проявлений этой педагогической традиции, относящихся уже к баховскому времени, следует назвать в первую очередь труд Андреаса Веркмейстера “Harmonologia musica” («Музыкальная гармонология», 1703). Где-то с середины XVII в. технология используется в практике генерал-баса и партименто. Ярким выражением данной линии является трактат Георга Муффата “Regulae concertuum partiturae” («Правила музыкальных созвучий», 1699). В XVIII в. разработка теории двойного контрапункта вовлекла в себя каноническую секвенцию. Так, Фридрих Вильгельм Марпург в труде “Abhandlung von der Fuge” («Трактат о фуге», 1753–1754) при демонстрации различных видов двойного контрапункта обращается, среди прочего, к канонической секвенции⁴.

³ В уме (итал.).

⁴ Об областях применения технологии подробнее см. [Froebe 2008], а также: Froebe, F. Satzmodelle des “Contrapunto alla mente” und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600 // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 4/1–2. 2007. S. 13–55; Froebe, F. Kanonmodelle “Note gegen Note” in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts // Musiktheorie und Vermittlung.

Среди музыкально-теоретических трудов современников Баха, в которых освещается технология создания канонической секвенции, особого внимания заслуживает сочинение Иоганна Георга Фогта (более известного под своим монашеским именем Маурициус) “Conclave thesauri magnae artis musicae” («Кладовая сокровищницы великого искусства музыки»), изданное в Праге в 1719 г. Сведения о канонических секвенциях содержатся в пятой — «Об аффекте, теме, каприччио и психофонии» (“De affectione, themate, capriccio, et psychophonia”) и шестой — «О фантазии и изобретениях» (“De phantasia, et inventionibus”) главах третьего трактата; во второй главе — «О различных fugaх и субъектах» (“De variis fugis, et subjectis”) пятого трактата [Vogt 1719].

Фогт утверждает, что в основании «фуги» (лат. *fuga*) — так он описывает в своем труде каноническую секвенцию — лежит «простая фантазия» (лат. *phantasia simplex*)⁵. На странице 154 Фогт приводит «Пример фуги из такой фантазии» (“Exemplum fugae ex hac phantasia”) (ил. 3).

Ил. 3. М. Фогт. Кладовая сокровищницы великого искусства музыки. С. 154. Двухголосный каркас и произведенная из него каноническая секвенция

Fig. 3. Mauritius Vogt. *Conclave thesauri magnae artis musicae*, p. 154. A two-part framework and a canonical sequence produced from it



На верхней строке выписана «простая фантазия». Это не что иное, как «канон на *santus firmus*’е» без участия диминуции, который можно найти еще у Лузитано, только нотированный в виде вертикального соединения голосов. Его можно обозначить как каркас канонической секвенции, задающий масштаб ее отделам и звуковысотные точки, через которые должны пройти мелодические рисунки ее голосов. В основании данного каркаса лежит нисходящий *santus firmus* со скачками на терцию

Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation / Hrsg. von R. Kubicek. Hildesheim, 2014. S. 119–140.

⁵ Фолкер Фрёбе не находит в предшествующей музыкально-теоретической традиции использования применительно к канонической секвенции термина *фантазия* [Froebe 2008, 201–205].

вниз; канон образуется контрапунктом, вступающим спустя половинную и квинтой ниже. Из каркаса можно создать — если прибегнуть уже к современной терминологии — нисходящие по секундам канонические секвенции первого разряда в нижнюю квинту на расстоянии полутакта, в двойном контрапункте октавы.

На нижней строке выписана «фуга», произведенная из «простой фантазии». Для изготовления «фуги» необходима «тема» (лат. *thema*)⁶. По Фогту, мелодический материал для канонической секвенции должен быть оригинальным — раньше технология на подобную оригинальность нацелена не была:

Найдя тему или новый пассаж, вы легко сможете их запустить. Но где вы их найдете? Безусловно, это уникальная работа опытных и искусных мелодистов или сочинителей — с целью найти новые темы, новые пассажи. Для фуг лучше всего извлекать темы из простых фантазий⁷.

В приводимом Фогтом примере «тема» во втором звене варьируется — она украшается при помощи диминуирования. В другом месте трактата Фогт предлагает иную «тему» для этой же «простой фантазии» [Vogt 1719, 156].

В качестве репрезентативного выбран каркас, наиболее часто применяемый в музыкальной практике того времени. В подобный каркас встроить клаузулы — кадансовые обороты — предельно просто. В приводимой Фогтом канонической секвенции автентические кадансовые обороты следуют подряд в 4-м–5-м и 5-м–6-м отделах. Этим объясняется присутствие в нижнем голосе хроматического и диатонического вариантов одной и той же ступени (fis^1-f^1) — в каркасе альтерация ступени отсутствует. В терминах учения о функциональной гармонии здесь имеет место *отклонение*.

Фогт приводит и другие «простые фантазии», из которых можно при помощи «тем» произвести «фуги» [Vogt 1719, 213]. Указанные каркасы представлены Фогтом без каких-либо претензий на полноту или системность.

⁶ В качестве синонимов термина *тема* Фогт использует также *субъект* (лат. *subjectum*), *объект* (лат. *objectum*).

⁷ “Semel inventum thema, aut novum passagio facile deducis. Verum ubi hoc invenies? Hic profecto unicus expertorum, et peritorum Melothetarum, vel Componistarum labor est; ut nimirum nova themata, nova passagia inveniant. Pro fugis eruuntur themana optime ex phantasijis simplicibus” [Vogt 1719, 155].

Технология, описанная Фогтом, актуальна для баховской канонической секвенции. Если ограничиться каноническими секвенциями, в основе которых лежат традиционные *cantus firmus*'ы, — а таковых в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» большинство, — то в двух томах собрания имеют место следующие каркасы. Самым востребованным является каркас, который Фогт приводит в своем трактате в качестве репрезентативного (ил. 4a⁸). Он обнаруживается, например, в канонических секвенциях фуг *c-moll* I⁹ (тт. 9–11), *Es-dur* I (тт. 7–10), *e-moll* I (тт. 15–18), *A-dur* II (тт. 10–12), *b-moll* II (тт. 21–25; 31–33). Вторым по частоте использования оказывается каркас, противоположный по направлению движения, — в его основании лежит восходящий *cantus firmus* со скачками на терцию вверх (ил. 4b). Он присутствует, например, в канонических секвенциях фуг *gis-moll* I (тт. 21–23), *a-moll* I (тт. 35–37), *h-moll* I (тт. 7–9). Представлен также каркас с восходящим *cantus firmus*'ом и скачками на кварту вверх (ил. 4c). Такой каркас имеют канонические секвенции фуг *C-dur* II (тт. 13–18), *E-dur* II (тт. 7–9). Есть каркас с нисходящим *cantus firmus*'ом и скачками на квинту вниз (ил. 4d). Он определяет канонические секвенции фуг *D-dur* I (тт. 23–24), *H-dur* I (тт. 9–11). *Cantus firmus*'ы, в основании которых лежат ходы на секунду, имеют более чем одну каноническую реализацию (ил. 4e–f). При восходящем *cantus firmus*'е с ходами на секунду вверх (ил. 4e) первый вариант каркаса представлен в канонической секвенции фуги *b-moll* II (тт. 62–65), второй — в канонической секвенции фуги *fis-moll* II (тт. 47–49). При нисходящем *cantus firmus*'е с ходами на секунду вниз (ил. 4f) первый вариант каркаса представлен в канонической секвенции фуги *Fis-dur* I (тт. 23–25), второй вариант — в канонической секвенции фуги *B-dur* II (тт. 9–14), третий — в канонической секвенции фуги *cis-moll* II (тт. 62–64), четвертый — в канонической секвенции фуги *h-moll* I (тт. 36–38), пятый — в канонической секвенции фуги *F-dur* II (тт. 72–76)¹⁰.

⁸ Каркасы представлены в предельно схематичном виде. В выборе высоты *cantus firmus*'а автор статьи ориентировался на старинные руководства.

⁹ Тональность фуги и номер тома указываются буквенными и цифровыми обозначениями.

¹⁰ Эти канонические секвенции разведены по разным показателям вертикально-подвижного контрапункта. В канонической секвенции из фуги *Fis-dur* I (тт. 23–25) действует двойной контрапункт кварты ($Jv = -3$), в канонической секвенции из фуги *h-moll* I (тт. 36–38) — двойной контрапункт децимы ($Jv = -9$), в канонической секвенции из фуги *F-dur* II (тт. 72–76) — двойной контрапункт дуодецимы ($Jv = -11$) и т. д. Классификацию представленных в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» двухголосных канонических секвенций с позиции современной теории контрапункта см.: [Гирфанова 2023, 7–15].

Ил. 4a–f. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Наиболее употребительные каркасы

Fig. 4a–f. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. The most commonly used frameworks



Для большинства канонических секвенций мелодический материал — «тема» по Фогту — берется из элементов фуги: темы, противосложения, кодетты, из уже прозвучавшей интермедии. Каноническая секвенция тем самым индивидуализируется — она принадлежит именно данной конкретной фуге. В плане технологии это вносит определенные коррективы в процесс написания канонической секвенции. Диминуирование, расщепление каркаса уступает место технике, которую можно определить как вставку в каркас.

Здесь можно различить два случая. Проследим это на примере самого востребованного каркаса.

В первом случае заимствованный материал используется для одногласной части пропосты, следующий ее отдел — противосложение к риспосте — сочиняется. Канонические секвенции в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» часто не имеют вступительной части. Сразу запускается соединение голосов, без начального имитирования. В такой канонической секвенции целесообразно считать голос с заимствованным материалом пропостой. В фуге *c*-moll I каноническая секвенция (тт. 9–11) строится на начальном интонационном обороте темы. В фуге *B*-dur II (тт. 35–39) материалом для канонической секвенции выступает интонационный оборот из второй половины темы, в фугах *F*-dur I (тт. 56–59), *A*-dur II (тт. 10–12), *b*-moll II (тт. 21–25; 31–33) — за-

ключительный интонационный оборот. В фуге Es-dur I в основе канонической секвенции (тт. 7–10) лежит кодетта. Заимствованный материал встраивается между соседними звуками каркаса, так что они становятся его начальной и конечной мелодическими точками.

Например, в фуге Es-dur I крайние звуки кодетты отстоят на нисходящую терцию — так соотносятся соседние звуки каркаса канонической секвенции на одном из участков. Сюда и помещается заимствованный материал (ил. 5a–b). Кодетта задает масштаб отделам канонической секвенции. Первый и последний ее звуки приходятся на относительно сильную и сильную доли тактов. В результате звуки каркаса на метрически опорных долях такта «разводятся» один от другого на полутакт. Кодетта диктует канонической секвенции гармоническое содержание. Она возвращает из тональности доминанты (куда модулирует тема) в основную тональность, данная модуляция оформлена в виде автентического кандаса. Это — один из возможных вариантов гармонического заполнения участка данного каркаса.

Ил. 5a–b. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Фуга Es-dur I:

а) Тема и кодетта, тт. 1–3; б) Двухголосная каноническая секвенция и ее каркас, тт. 7–10

Fig. 5a–b. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. Fugue Es-dur I: a) The theme and the codetta, meas. 1–3; b) Two-part canonic sequence and its frame, meas. 7–10

The image displays musical notation for two parts of a fugue. Part (a) shows the theme and codetta in a single staff. The theme is marked 'тема' and the codetta is marked 'кодетта'. Part (b) shows a two-part canonic sequence in a grand staff (treble and bass clefs). The sequence is labeled with 'В', 'А1', and 'IIВ' above the treble staff, and 'А', 'В1', and 'IIА' below the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like '8'.

Заимствоваться может только начало отдела; продолжение, с приходом в нужный звук каркаса, досочиняется. В фуге a-moll II, в канонической секвенции (тт. 19–21), отдел открывается материалом из удержанного противосложения (это инициальный интонационный оборот удержанного противосложения), в фуге e-moll I (тт. 15–18) — материалом из предшествующей интермедии.

Голос, в котором проводится заимствованный материал, играет ведущую роль. Другой голос — сопровождающий — имеет подчиненное значение. Контрапунктом к заимствованному материалу может выступать: звук каркаса, продлеваемый на весь отдел, как в канонических секвенциях из фуг F-dur I (тт. 56–59), A-dur II (тт. 10–12)¹¹; гармоническая фигурация, как в канонических секвенциях из фуг Es-dur I (тт. 7–10), e-moll I (тт. 15–18), b-moll II (тт. 21–25); плавное мелодическое движение к следующему звуку каркаса, диатоническое, как в канонических секвенциях из фуг b-moll II (тт. 31–33), B-dur II (тт. 35–39), или с использованием хроматизма, как в канонической секвенции из фуги c-moll I (тт. 9–11)¹².

Во втором случае каноническая секвенция заполняется исключительно заимствованным материалом. Например, в окончаниях тем фуг cis-moll II и As-dur II звуки, приходящиеся на начало долей такта, соотносятся между собой ровно как три идущих подряд звука каркаса: терция вниз — секунда вверх. В теме фуги As-dur II это звуки: $des^2-b^1-c^2$, в теме фуги cis-moll II — звуки: $fis-dis-e$ (в *ил.* *ба* выделены кружками). Остается только воспроизвести окончание темы в респосте и множить материал в канонической секвенции (в фуге As-dur II тт. 40–41; в фуге cis-moll II — тт. 57–58) (*ил.* *ба-б*).

Может быть и так, что в каноническую секвенцию включены два разных одноголосных фрагмента¹³. В канонической секвенции фуги C-dur II (тт. 33–37) материалом для одной из пропост (B) служит начальный интонационный оборот противосложения. Его первый и последний звуки, на сильных долях тактов, образуют между собой нисходящую терцию,

¹¹ В еще одной фуге, a-moll II, в канонической секвенции (тт. 19–21) звук каркаса быстро снимается, и дальше противосложение заполняют паузы.

¹² В канонических секвенциях могут наблюдаться отступления от точного имитирования. См. об этом: [Гирфанова 2023, 32–37].

¹³ Для описания подобных канонических секвенций подходит терминология, применяемая А. П. Милкой к двойной имитации [Милка 2016, 142–145]. Двойная имитация открывается отделом, в котором одновременно излагаются две пропосты, образуя первоначальное соединение (A + B). Второй отдел двойной имитации представляет собой производное соединение с участием двух респост (B₁ + A₁). При возвращении в следующем отделе соединения с участием двух пропост (nA + nB) возникает каноническая секвенция.

Ил. 6a–b. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Фуга cis-moll II:
 а) Тема, тт. 1–2; б) Двухголосная каноническая секвенция и ее каркас, тт. 57–58

Fig. 6a–b. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. Fugue cis-moll II:
 a) The theme, meas. 1–2; b) Two-part canonic sequence and its frame, meas. 57–58

The image contains two musical examples, labeled 'a' and 'b'. Example 'a' is a single staff in bass clef, 12/16 time signature, showing the first two measures of a theme. A bracket below the staff spans these two measures and is labeled 'тема'. Example 'b' consists of two systems of two staves each (treble and bass clefs). The first system shows measures 57 and 58. In measure 57, the treble staff has two phrases labeled 'A' and 'B', and the bass staff has a single note. In measure 58, the treble staff has two phrases labeled 'A1' and 'B1', and the bass staff has a single note. A bracket labeled 'II A' spans the first part of measure 58 in the treble staff. The second system shows the continuation of the two-staff texture in measures 57 and 58, with the treble staff having notes and the bass staff having notes.

и ясно, для какого участка каркаса оборот подходит. Материалом для другой пропосты (A) становится интонационный оборот из середины темы. Добавленный на месте паузы в начале звук связывается с последним звуком оборота восходящей секундой — и, таким образом, материал готов для встраивания в другой участок каркаса (ил. 7a–b).

А в основе канонической секвенции в фуге cis-moll II (тт. 86–89) лежит звено простой секвенции с сопровождающим голосом из первой интермедии¹⁴. В одну из пропост (A) заимствованный материал переносится точно, для другой пропосты (B) хроматическое восходящее движение преобразуется в диатоническое. Задержание сексты на сильной доле такта с разрешением в квинту в первоисточнике превращается в первоначальном соединении канонической секвенции в задержание септимы

¹⁴ В свою очередь, сопровождающий голос произведен от противосложения к ответу.

Ил. 7а-б. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Фуга С-dur II:

а) Тема и начало ответа, тт. 1–6; б) Двухголосная каноническая секвенция и ее каркас, тт. 33–37

Fig. 7a-b. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. Fugue C-dur II: a) The theme and beginning of the answer, meas. 1–6; b) Two-part canonic sequence and its frame, meas. 33–37

a

b

на сильной доле такта с разрешением в сексту — гармонический интервал каркаса. В производном соединении, соответственно, задержанная секунда на сильной доле такта разрешается в терцию — следующий гармонический интервал каркаса (ил. 8а-б).

Ил. 8a–b. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Фуга gis-moll II: а) Первая интермедия, тт. 9–11; б) Двухголосная каноническая секвенция и ее каркас, тт. 86–89

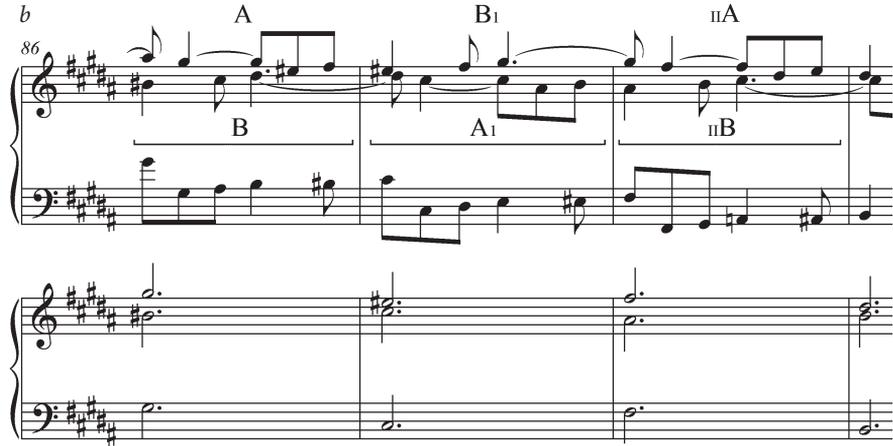
Fig. 8a–b. Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavier*. Fugue gis-moll II: а) First episode, meas. 9–11; б) Two-part canonic sequence and its frame, meas. 86–89

a



интермедия

b



В эту группу канонических секвенций входит также каноническая секвенция из фуги Cis-dur II (т. 21), включающая только звуки каркаса¹⁵. Впрочем, представлены и канонические секвенции на самостоятельном материале, это канонические секвенции в фугах h-moll I (тт. 17–19), h-moll II (тт. 32–35; 60–65)¹⁶.

¹⁵ Каркас разнообразится пунктирным ритмом.

¹⁶ В *ил. 6b* двухголосную каноническую секвенцию сопровождает голос снизу, который складывается из кварто-квинтовых ходов. В *ил. 8b* в подобный же сопровождающий голос встроены материал, берущийся, как и в самой канонической секвенции, из первой интермедии: это поступенное восходящее движение восьмьюми из верхнего голоса первоисточника и восходящее хроматическое движение с участием четвертной и восьмой из нижнего голоса первоисточника. Такой сопровождающий голос — устойчивый для данного вида каркаса.

И тогда одним из компонентов технологии становится распознавание скрытых в элементах фуги мелодических ресурсов для канонических секвенций. Имея представление о востребованных в музыкальной практике каркасах, можно прогнозировать канонические секвенции. Нужно только отыскать сегмент (или сегменты) с требуемыми звуковысотным и метрическим параметрами и использовать его (или их) на нужном участке (или участках) каркаса. Если речь идет о канонических секвенциях с заимствованным материалом в одноголосной части пропосты (в канонических секвенциях без вступительной части — с заимствованным материалом в одном из голосов), то сочинить противосложение особого труда не составляет — это показывает обзор характерных решений.

Баховская технология создания двухголосных канонических секвенций представляется вполне осваиваемой, при том, что на выходе она дает эффектный результат. Владение аутентичной технологией может найти практическое применение в анализе музыкального материала эпохи барокко (как сочинений, так и музыкальных примеров в трактатах), при написании учебной фуги, задуманной в барочной стилистике, а также освоении импровизации в практике генерал-баса и партименто.

Список источников

- [1] Гирфанова 2023 — *Гирфанова М. Е.* Двухголосная каноническая секвенция в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха: Учебное пособие по курсу «Полифония» / Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. Казань: Казанская государственная консерватория, 2023. 64 с.
- [2] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония: Учебник для музыкальных вузов: [в 2 ч.] / науч. ред. К. Южак; Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ч. 1: Строгое письмо. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 336 с.
- [3] Cerreto 1601 — *Cerreto, Scipione.* Della prattica musica vocale, et strumentale. Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 1601. 336 p.
- [4] Froebe 2008 — *Froebe, Folker.* “Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind”. Der Begriff der “phantasia simplex” bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700 // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 5/2–3. Hildesheim u. a.: Olms, 2008. S. 195–247.
- [5] Lusitano 1553 — *Lusitano, Vicente.* Introductione facilissima, et novissima, di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto. Rome: Antonio Blado, 1553 [senza impaginazione].
- [6] Scaletta 1626 — *Scaletta, Orazio.* Scala di musica. Venetia: Alessandro Vincenti, 1626. 26 p.
- [7] Vogt 1719 — *Vogt, Mauritius [Johann Georg].* Conclave thesauri magnae artis musicae. Prague: Vetro-Pragae in Magno Collegio Carolino, Typis Georgij Labaun, 1719. 229 p.

References

- [1] Girfanova, Marina Ye. (2023). *Dvukhgoslnaya kanonicheskaya sekvensiya v intermediyakh fug "Khorosho temperirovannogo klavira" J. S. Bach'a: Uchebnoe posobie po kursu "Polifoniya"* [Two-part canonic sequence in the episodes of the fugues of the Well-Tempered Clavier by J. S. Bach : Study guide for the course "Polyphony"], Kazan State Conservatory. Kazan: Zhiganov Kazan State Conservatoire, 64 p. (in Russian).
- [2] Milka, Anatoly P. (2016). *Polifoniya. Uchebnik dlya muzykal'nykh vuzov [Polyphony. Textbook for Music academies]*: in 2 parts, scientific edition by Kyra I. Yuzhak; Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Pt. 1. Strogoye pis'mo [Strict Style]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 336 p. (in Russian).
- [3] Cerreto, Scipione (1601). *Della prattica musica vocale, et strumentale*. Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 336 p.
- [4] Froebe, Folker (2008). "Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind". Der Begriff der "phantasia simplex" bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700. In *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 5/2–3. Hildesheim u. a.: Olms, S. 195–247.
- [5] Lusitano, Vicente (1553). *Introdutione facilissima, et novissima, di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto*. Rome: Antonio Blado, [without pagination].
- [6] Scaletta, Orazio (1626). *Scala di musica*. Venetia: Alessandro Vincenti, 26 p.
- [7] Vogt, Mauritius [Johann Georg] (1719). *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Prague: Vetero-Pragae in Magno Collegio Carolino, Typis Georgij Labaun, 229 p.

Статья поступила в редакцию: 30.07.2024; одобрена после рецензирования: 19.08.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 30.07.2024; approved after reviewing: 19.08.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Научная статья

УДК 781.2

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.010

Баховская fuga cis-moll (ХТК I) в метротектонических планах Г. Э. Конюса

Лариса Львовна Гервер

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Аннотация. Метротектонический метод Георгия Эдуардовича Конюса известен в основном по его теоретическим трудам. Однако не меньшее значение имеет до настоящего времени не изученная практическая часть научного наследия ученого, представленная обширной коллекцией *планов* (названных по аналогии с архитектурными планами). Планы — изобретения Конюса, позволяющие осуществить подробную фиксацию музыкальной формы при помощи чисел, графических фигур, а в некоторых случаях и особым образом распределенного нотного текста. Избрав для изучения коллекцию планов 48 фуг ХТК Баха, автор настоящей статьи предлагает систематизацию планов, показывая различие аналитических подходов в каждом из трех выявленных типов. Материалом статьи послужили восемь планов баховской фуги cisI: наличие среди них неправильного (по оценке Конюса) и гарантированно правильного (опубликованного Конюсом) вариантов анализа дало возможность посредством их детального сравнения в какой-то мере приблизиться к пониманию механизмов метротектонического анализа, прояснив, в частности, роль «точек рассеечения» музыкального целого.

Ключевые слова: *метротектоническая теория и практика, метротектонические планы, архитектурные аналогии, точки рассеечения*

Для цитирования: *Гервер Л. Л.* Баховская fuga cis-moll (ХТК I) в метротектонических планах Г. Э. Конюса // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 208–224.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.010>

© Гервер Л. Л., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.010

The Metrotechtonic Plans of Georgi Conus for Bach's C Sharp Minor Fugue from WTC 1

Larisa L. Gerver

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Abstract. The metrotechtonic method of Georgi Eduardovich Conus is known mainly from his theoretical works. However, the hitherto unexplored practical part of his scientific legacy, represented by an extensive collection of *plans* (named in analogy to architectural plans), is no less important. Plans are Conus's inventions that allow the detailed fixation of musical form by means of numbers, graphic figures and, in some cases, specially distributed musical notation. Having chosen to study a collection of plans for 48 fugues from Bach's *Wohl Temperiertes Klavier*, the author of this article proposes a systematisation of the plans, showing the different analytical approaches in each of the three types identified. The material for this article consists of eight plans of Bach's Fugue in C sharp minor I: thanks to the presence among them of incorrect (according to Conus's assessment) and guaranteed correct (published by Conus) variants of analysis, their detailed comparison has made it possible to come a little closer to understanding the mechanisms of metrotechtonic analysis, clarifying in particular the role of the "incision points" of the musical whole.

Keywords: *theory and practice of the metrotechtonicism, metrotechtonical plans, architectural analogies, incision points*

For citation: Gerver, Larisa L. The Metrotechtonic Plans of Georgi Conus for Bach's C Sharp Minor Fugue from WTC 1. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 208–224. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.010>

© Larisa L. Gerver, 2024

Баховская fuga cis-moll (ХТК I) в метротектонических планах Г. Э. Конюса

I. Предварительные сведения

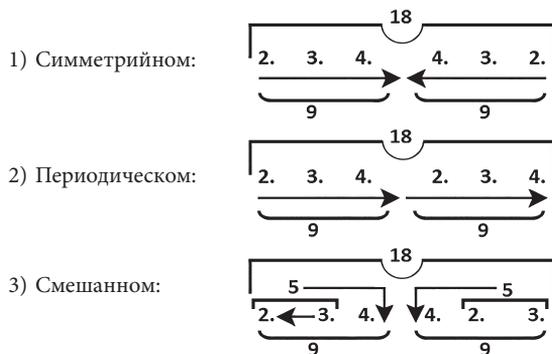
«Метротектонизм» — термин Конюса, произведенный от греческих слов μέτρ (мера) и τέκτων (строитель). Соответственно, метод Конюса, — «метротектонический», т. е., по его разъяснению, «мерно-строительный», и назван он так «в ознаменование раскрытия биологической природы музыкальных организмов, оказывающихся *размеренно построенными*» [Конюс 1933, 7; разрядка в оригинале заменена на курсив — Л. Г.]. Ученый лишь в отдельных случаях прибегает к понятию «симметрия», однако именно выявление симметрии в музыкальной форме — главная его цель. Важно уточнить: речь идет о «симметрии *временных* отношений» [Лыжов, Холопов 2006, 407] (курсив мой. — Л. Г.) и / или «равновесии *временных* величин» [Конюс 1933, 9]. В воспроизводимой далее схеме Конюс показывает три случая равновесия, первые два из которых мы могли бы назвать зеркальной симметрией и симметрией переноса. Обнаруженный Конюсом третий, *смешанный* случай равновесия показывает, что нарушение первоначального порядка единиц, само по себе исключающее симметрию, преодолевается при суммировании единиц, новый порядок которых вызвал нарушение. В данном случае асимметрия 2. 3. 4. | 4. 2. 3. превращается в зеркальную симметрию: 5. 4. | 4. 5, выявляется соответствие первому случаю равновесия¹ (ил. 1).

Результаты метротектонического анализа фиксируются в так называемых *планах* — подобиях архитектурной графики, которые напоминают чертежи зданий или симметричных конструкций, как бы парящих в воздухе. Цель планов — показать музыкальную форму-кристалл².

¹ Аналогичный случай показан в ил. 3, где нарушение симметрии, вызванное перестановкой $A\ B\ C - B'\ A'\ C$ (21 14 23 — 14 21 23), преодолевается суммированием чисел 21 и 14. В результате образуется последовательность 35 23 | 35 23, соответствующая второму случаю равновесия.

² В статье «Метротектонизм», написанной Г. И. Лыжовым по материалам Ю. Н. Холопова, содержится следующее рассуждение о трактовке времени у Конюса: «...„Архитек-

Размещение частей 18-пульсового целого в порядке равновесия:



Ил. 1. Основные случаи равновесия (текст и схема воспроизведены по: [Конюс 1933, 9])
 Fig. 1. Main cases of the equilibrium (the text and schema are given according to: [Conus 1933, 9])

Нечто близкое по смыслу асафьевской категории имел в виду Конюс, когда писал:

В идеальном — метро-архитектоническом расчленении — исполнении фуги Баховского «Верно темперированного клавесина» не могут не засверкать и для непосвященного пленительной игрой приравнявших искусное гранение самоцветных камней³.

Судя по рукописным, да и по опубликованным планам, Конюс предпочитает показывать результаты приложения своего метода, а не описывать их словами. В документе под названием «Конструкция и план работы исследовательского кабинета метро-тектонического анализа при Г.А.Х.Н.⁴» он сообщает о метротектонических планах трех видов: *цифро-*

турный» подход к форме еще раз подтверждает справедливость распространенного в литературе суждения, согласно которому музыкальное время у Конюса превращено в пространство, и потому предмет его теории составляет не „форма-процесс“, но „форма-кристалл“ (если воспользоваться терминами Б. В. Асафьева) [Лыжов, Холопов 2006, 397].

³ Эпиграф с подписью «Г. Конюс» к планам 48 фуг ХТК. ГНММ. Ф. 62. №№ 248 и 249. Воспроизведено с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

⁴ Государственная Академия Художественных наук. С октября 1921 г. Конюс стал ее действительным членом (Указано Е. А. Шкапой [Шкапа 2006, 69]).

вых, чертежных и нотных⁵, по-видимому, подразумевая общее зрительное впечатление, производимое графическими композициями: сравним обилие чисел в *ил. 3* и *ил. 5*, сходство с чертежом в *ил. 6* и наличие нотного текста в *ил. 7*⁶. Если же в систематизации планов поставить на первое место способ аналитической записи, мы увидим, что результаты анализа Конюс располагает *горизонтально, одной строкой* наподобие партитурной, или же *вертикально, строками-отрезками* наподобие стихотворных. При этом *единая строка* всегда записывается числами, а *строки-отрезки* могут быть и числовыми, и нотными. Таким образом, три вида планов можно рассматривать как горизонтальный числовой, вертикальный числовой и вертикальный нотный.

Горизонтальное расположение числового плана. Основным конструктивным элементом горизонтального плана служит ряд однозначных чисел, которые соответствуют наименьшим единицам музыкальной формы⁷, взятой во всей ее протяженности⁸. Сверху и снизу от основного числового ряда располагаются дополнительные ряды, полученные в результате суммирования отдельных чисел основного ряда, графически обособленных и упорядоченных при помощи скобок, лиг, стрелок, геометрических фигур. Числа основного ряда могут вовлекаться в суммирование на разных стадиях аналитической записи. В *ил. 2* показаны две стадии суммирования.

В горизонтальных планах наглядно воплощена идея собирания формы посредством последовательного объединения ее единиц.

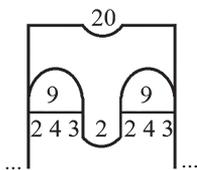
Разделение основного ряда чисел на строки. Вертикальное расположение строк-отрезков. Оперирование отрезками показывает, как на практике происходит аналитическое *рассечение* музыкальной формы на части [Конюс 1924, 102]. По-видимому, вертикальные планы соз-

⁵ Конструкция и план работы исследовательского кабинета метро-тектонического анализа при Г.А.Х.Н. [1925–26]. Рукопись. РГАЛИ. Ф. 941. ГАХН. Оп. 1. Ед. хр. 68) (приведено по [Шкапа 2006, 70]).

⁶ Не исключено, что в интересующем нас документе Конюс намеренно упростил обозначения по тем или иным соображениям: ведь без чисел и без элементов чертежа не обходится ни один из его метротектонических планов.

⁷ Каждое из чисел указывает длину данной единицы в тактах или длительностях. Не затрагивая вопроса о терминах теории метротектонизма (см. [Лыжов, Холопов 2006, 397–398], [Шкапа 2006, 141]), мы используем встречающиеся у Конюса универсальные понятия типа «построение», «единица», исходя из того, что «любой отдел формы, вне зависимости от <...> масштабов и значимости, может называться у него построением» [Лыжов, Холопов 2006, 410].

⁸ наброски горизонтальных планов подтверждают, что аналитическая запись (по меньшей мере, как правило) начинается именно с такого ряда чисел.



Ил. 2. Условный план, фрагмент. Сочетание чисел основного ряда ...2 4 3 2 2 4 3... и примыкающих к нему рядов суммирования. Первый из них — ряд ... $\sqrt[9]{2} \sqrt[9]{9}$... состоит из суммы чисел 2, 4, 3 в левой части симметрии, числа 2 в центре и суммы чисел 2, 4, 3 в правой части симметрии. Второй ряд суммирования представлен числом ...20...

Fig. 2. A fragment of the nominal plan. Combination of the main series numbers ...2 4 3 2 2 4 3... and the adjoining series of the summation. The first of them, $\sqrt[9]{2} \sqrt[9]{9}$ -series consists of the sum of the numbers 2, 4 and 3 in the right part of the symmetry. The second series of the summation is presented by the number ...20...

давались на основе числовых данных, взятых из уже имеющихся горизонтальных планов тех же фуг⁹. Различие между теми и другими может сводиться лишь к графическому оформлению, за которым — и это важно подчеркнуть — стоит различие аналитических акцентов. Если горизонтальные планы представляют сочинение «во всю длину», то вертикальные фиксируют внимание именно на отрезках, числовых или нотных, как бы нанизанных на вертикальную ось симметрии.

Особого внимания заслуживают нотные планы. Они практически неизвестны читателю опубликованных трудов Конюса, и лишь рукописный архив показывает их подлинную значимость. В отличие от числовых планов, требующих постоянной сверки с текстом сочинения, нотные планы представляют собой само это сочинение в аналитической записи. Они ценны тем непосредственным впечатлением, которое могут оказать как на исследователя музыкальной формы, так и на исполнителя, — что, может быть, было первоочередной заботой Конюса [Конюс 1935, 14].

II. Восемь планов фуги cis I

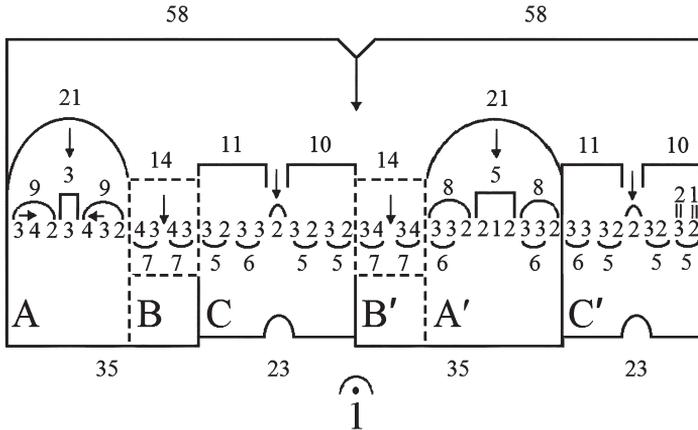
Метротектонические планы фуг ХТК представляют собой обширную коллекцию, включающую и черновые записи, часто карандашные —

⁹ На это указывает, в частности, характерное соседство горизонтального и сокращенного вертикального планов фуги, подобное тому, что мы видим в рукописи № 247-4 (см. далее ил. 3 и 4).

на листах, листочках, вырезанных из листа фрагментах, — и чернильные, каллиграфически выполненные чистовики, причем каждой фуге, как правило, посвящено несколько записей разного рода. Выбор планов фуги $cis I^{10}$ в качестве материала данной статьи обусловлен наличием взаимоотрицающих трактовок формы, что встречается далеко не всегда.

Коротко представим каждый из восьми образцов.

№ 247-4¹¹ — горизонтальный числовой план (ил. 3).



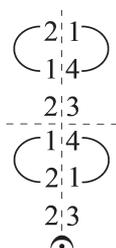
Ил. 3. Воспроизведение числовых и графических элементов плана № 247-4 (выпущены записи технического характера). Вертикальными стрелками Конюс обозначает осевые линии симметрии и центральные построения (в частях А и А', С и С'); горизонтальные стрелки в части А указывают на симметричное отражение порядка в парах чисел 3 4 | 4 3; вертикально расположенная запись 2=3 и 1=2 — так называемое *rallentando*, фиксация замедления в конце.

Fig. 3. Reproduction of numerical and graphical elements of plan No. 247-5 (technical notes are excluded). With the vertical arrows Conius marked the axial lines of the symmetry and the central formations (in the parts A and A', C and C'); horizontal arrows in the part A indicate the symmetrical inversion of the series in the pairs of the numbers 3 4 | 4 3; vertically placed note 2=3 and 1=2 are so called *rallentando*, namely the fixation of the slowdown in the end.

¹⁰ Источники восьми планов фуги $cis I$, которым посвящена данная публикация, послужили следующие рукописи ГНММ: Планы 48 фуг Баха в Метротектонических анализах в цифровых схемах. Ф. 62. № 247 (л. 4, 5об.); Планы 48 фуг Й. С. Баха и комментарии к ним. Ф. 62. № 248 (л. 5); Метротектонический анализ 48 фуг Й. С. Баха в нотном изложении. Рукопись. ГНММ. Ф. 62. № 250–25 (два плана фуги $cis I$ под №№ 252, 253); Метротектонический анализ 48 фуг Баха в нотном изложении с приложением цифровых схем. Т. 1. Ф. 62. № 259–282 (нотный и числовой планы фуги $cis I$ под № 262); Метротектонический анализ фуг Баха. 1 и 2 т. ХТК. Ф. 62. № 297 (л. 10об.–11). Далее используются сокращенные отсылки к планам фуги $cis I$ по музейным номерам.

¹¹ Условное обозначение плана № 247, л. 4.

Основной аналитический результат любого горизонтального плана — итог суммирования. В данном случае это шесть попарно одинаковых элементов, обозначенных буквами А, В, С | В', А', С' и числами 21, 14, 23 | 14, 21, 23¹². На нижней части плана показано другое сочетание тех же шести элементов, с отдельным суммированием А+В и В'+А', подчеркивающим их перестановку и взаимосвязь. Но, может быть, самой примечательной деталью № 247-4 является небольшая запись в нижней правой части листа: лаконичное изображение шести основных чисел плана в повороте на 90° — опыт *вертикального* расположения готового результата и, по-видимому, эскиз окончательного — «парадного» — изображения в плане № 262 (сравним *ил. 4* и *ил. 6*).



Ил. 4. Дополнительная запись на листе № 247-4: вертикальный план

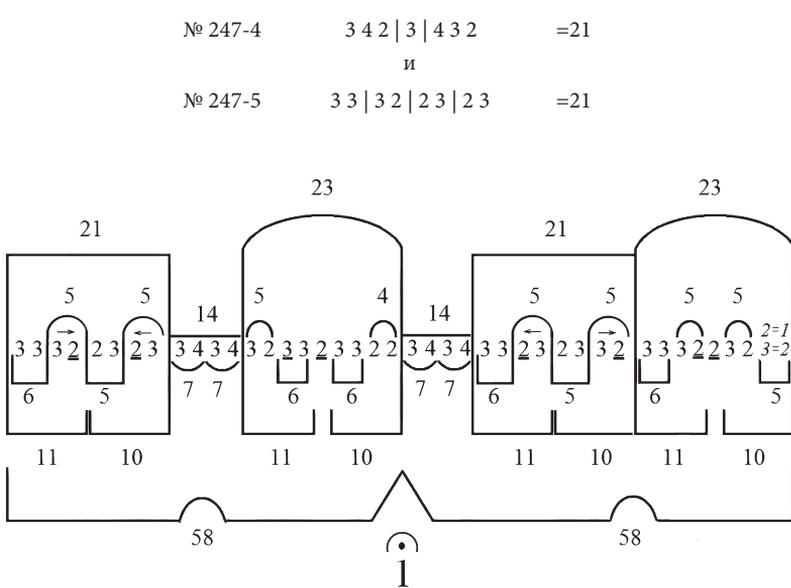
Fig. 4. The additional notation on the sheet no. 247-4: the vertical plan

План № 247-5¹³ (*ил. 5*) состоит из таких же шести построений в 21, 14 и 23 такта¹⁴, что и № 247-4. Возможно, Конюс создавал этот план как уточнение № 247-4. Он сохранил общую планировку, ограничившись заменой чисел в составе основного ряда. Достаточно сопоставить начальные 21-такты в планах № 247-4 и 247-5, чтобы оценить сложности, с которыми столкнулся Конюс в попытках выявить симметрию синтаксического строения фуги cis I:

¹² Вычисление в тактах. Реальное число тактов в фуге cis I — не 116 (сумма названных чисел), а 115.

¹³ Условное обозначение плана № 247, л. 5об.

¹⁴ Буквенная маркировка шести частей здесь отсутствует. Подчеркивания отдельных чисел, возможно, связаны с их расположением на опорной доле.



Ил. 5. Воспроизведение числовых и графических элементов плана № 247-5 (выпущены записи технического характера). Характерно одинаковое графическое оформление повторяющихся чисел 21, 14 и 23. Горизонтальными стрелками Конюс обозначает симметричное отражение порядка в связанных между собой парах чисел; подчеркивания чисел (предположительно) указывают на акцентную позицию соответствующих тактов.

Fig. 5. Reproduction of numerical and graphical elements of plan No. 247-5 (technical notes are excluded). Typical is the identical graphic design of the recurring numbers 21, 14 and 23. With the horizontal arrows Conus marks the symmetrical inversion of the series in the conjuncted pairs of the numbers; the underlining (probably) shows the accented position of the measures.

№ 248-5¹⁵ входит в состав второй тетради с метротектоническими планами фуг ХТК-I и представляет собой чистовик № 247-5. Переписывая набело именно этот вариант, Конюс, видимо, считал правильным его, а не № 247-4, но через некоторое время продолжил поиски.

№ 252¹⁶ — возможно, первый из нотных планов фуги cisI и, несомненно, самый интригующий из всех: он неверен по существу и отлича-

¹⁵ Условное обозначение плана № 248, л. 5об.

¹⁶ Начиная с № 252 упоминаемые в статье планы фуги cisI выполнены на отдельных листах и не содержат отметок о пагинации.

ется от всех прочих планов фуги. Обычная для Конюса аккуратная, без помарок, выполненная пером аналитическая графика сочетается в № 252 с небрежными и решительными вторжениями толстого красного карандаша, которым в паре мест внесены выборочные исправления и далее — вердикт: «Весь этот анализ неверен. / Г. К.». Мы еще вернемся к числовому составу плана № 252, пока же достаточно сказать, что в нем не шесть, а пять основных частей.

Нотный план не мог появиться без числового. Вероятный числовой пробник нотного плана № 252 — горизонтальный план № 297¹⁷ из черновой тетради с планами разных фуг ХТК.

Нотный план № 253 — единственный повторный план в комплекте №№ 250–258, добавлен в качестве замены № 252. Это полное повторение параметров горизонтального плана № 247-4 в условиях нотного изложения и черновик окончательного нотного плана в составе № 262.

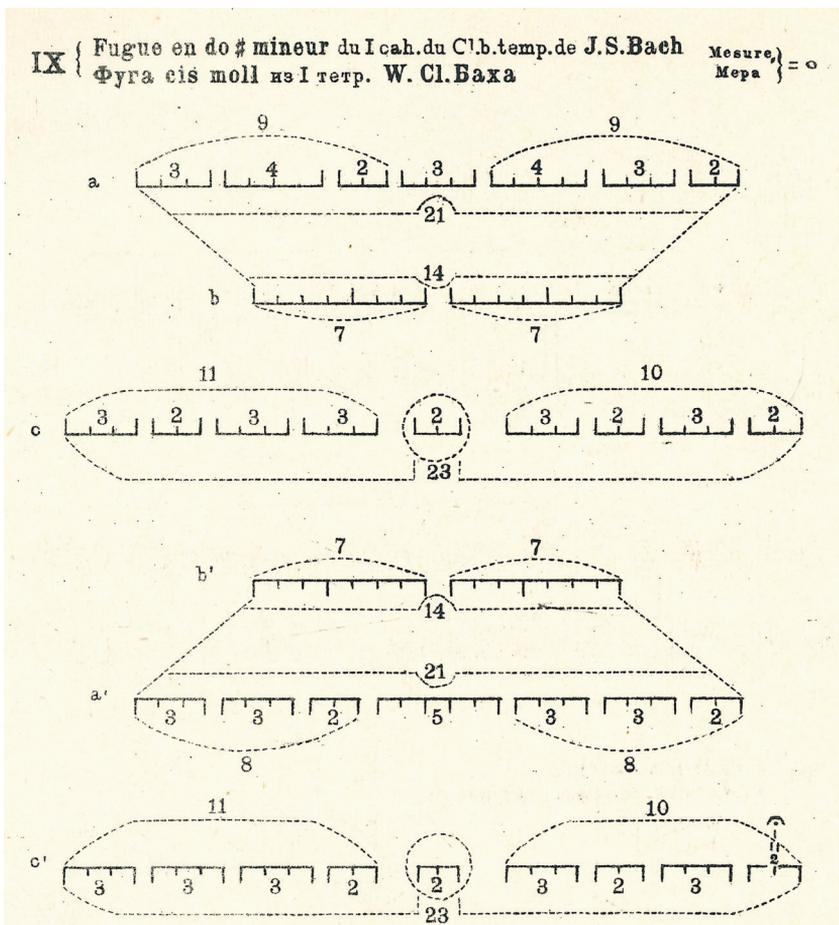
Нотный и числовой планы № 262 (ил. 6 и ил. 7) подтверждают правильность плана № 247 в двух вариантах «парадной» записи с использованием черных и красных чернил. Нотный № 262 следует нотному № 253, а числовой план № 262 можно назвать каллиграфической реализацией вертикального эскиза из № 247-4. Поскольку нотный план невозможно воспроизвести в издании обычного формата, мы ограничимся полным изображением числового плана № 262 в [Конюс 1933]¹⁸ (ил. 6) и воспроизведением двух начальных строк рукописи нотного плана, вмещающих наиболее компактные по нотной графике такты 1–21 и 22–35 (ил. 7). Приводимые строки предваряют появление T2 и вносимого ею почти непрерывного движения восьмых¹⁹.

Почему же план № 252 был назван неверным? Чтобы оценить итоговый выбор Конюса, предпримем сравнение нотных планов №№ 252 и 262, словно созданных с целью продемонстрировать момент принятия стратегически важного метротектонического решения.

¹⁷ Условное обозначение плана № 297 л. 10об.–11.

¹⁸ Конюс не только опубликовал числовой план № 262, один из лучших образцов метротектонического анализа, но и использовал его в педагогической деятельности. См.: ГНММ. Ф. 62. №№ 298–315, л. 14, где имеется следующая подпись: «Пособие к исследованию музыкальных построений метротектоническим методом. Курс 1930 года. Лист 9тый».

¹⁹ Мы исходим из трактовки фуги как трехтемной, следуя, в частности, трактовке Ф. М. Гершковича [Гершкович 1991].



Ил. 6. Г. Э. Конюс. Основная часть числового вертикального плана № 262 из трактата «Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод» [Конюс 1933, 33]

Fig. 6. Georgi E. Conus. The main part of the numerical vertical plan no. 262 from the treatise "How the Metrotechtonic Method Studies the Form of Musical Organisms" [Conus 1933, 33]

The image displays a musical score for a fugue in C minor, specifically a fragment of the first system. The score is presented in two parts: a top system and a bottom system, which is a zoomed-in view of the first two staves of the top system. The top system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked with various rhythmic values and dynamics. The bottom system is a detailed view of the first two staves, showing the intricate rhythmic patterns and the use of metatextonic plans. These plans are indicated by large, stylized numbers (3, 4, 7, 2, 3, 4, 7, 2) placed above the notes, which group the notes into specific rhythmic units. The numbers 3, 4, and 7 represent groups of three, four, and seven notes, respectively, while the number 2 represents a pair of notes. The bottom system also includes a large number 21, which likely indicates the total number of notes in the fragment shown. The score is written in a clear, legible font, and the musical notation is precise, with all notes and rests clearly defined.

Ил. 7. Воспроизведение нотного плана № 262. Фрагмент

Fig. 7. Presentation of the score plan no. 262. Fragment

III. Сравнение нотных планов №№ 252 и 262: к вопросу о метротектоническом делении музыкального текста

Сравнение правильного и неправильного планов фуги *cis* I мы осуществим по № 252 и окончательной записи правильного варианта в № 262. Сведя всю информацию к соотношению чисел, мы получаем следующее соотношение:

План № 252		План № 262	
3 6 4 6 3	=22	9 3 9	=21
5 5 3 5 3 5	=26	7 7	=14
3 7 4 7 3	=24	11 2 11	=23
8 5 8	=21	7 7	=14
6 7 7 6	=26	8 5 8	=21
1		11 2 10	=23

Различия числовых данных говорят сами за себя. Тем не менее, составляя планы №№ 252 и 262, Конюс исходит из единого состава «точек рассечения организма», — таких, «где часть сочленяется с частью» [Конюс 1965, 102]. Судя по составу построений в окончательном плане № 262, точками рассечения фуги *cis* I (при т. 1 как начале экспонирования T1) являются:

- т. 36 — первое появление T2²⁰;
- т. 49 — первое появление T3²¹;
- т. 73 — начало заключительного построения, маркером которого выступает первое басовое проведение T1 в основной тональности после начала фуги и, к тому же, октавой ниже, от *Cis* — в редком для тематическихведений глубоком басовом регистре;
- т. 94 — вторгающаяся каденция в *cis-moll*, с которой начинается в своем роде двойная стретта: собственно, стретта T1 с тональным планом *e-h-fis-cis* в контрапункте с канонической секвенцией на мотиве T3; граница в т. 94 фиксирует и окончание последнего проведения T2.

²⁰ В рабочих записях Конюса первая из новых тем называется новым противосложением.

²¹ В рабочих записях Конюса называется второй темой.

Однако набор важнейших моментов формы может совпадать при различных аналитических подходах, да и в рамках метротектонического метода допускает разные результаты — такие, как №№ 252 и 262. Для того, чтобы понять, каков механизм расхождений, начнем сравнение с их первых строк. В правильном № 262 первая строка длится 21 такт, в неправильном № 252 — 22. Какое значение может иметь разница в один такт? Обычно она указывает на приблизительное равенство. Однако, как следует из приведенной выше числовой выкладки, вторые строки планов по протяженности отличаются почти вдвое: 26 тактов в № 252 и только 14 в № 262. По-видимому, разница в такт привела к сдвигу первую точку расщепления формы: каданс в *gis-moll* (тт. 21–22) полностью помещается в первую строку плана № 252, а в плане 262 распределяется между строками по правилу вторгающейся каденции. Правильное расщепление в плане № 262 позволило выявить важнейший элемент баховской формы — короткую строку в $7+7=14$ тактов, а затем и парную к ней строку во второй половине формы (см. *ил. 6*, строки *b* и *b'*). Их одинаковая симметричность не просто служит очередным подтверждением данного метротектонического решения. Наличие строки в 14 тактов позволяет показать как самостоятельную часть формы последовательность строк *c*, *b'*, *a'*, объединенных присутствием T2 и внесенного ею фигурационного движения восьмых²². В неправильном же плане № 252 смещенная на такт точка расщепления разворачивает анализ в другую сторону. Значение T2 снижено, она попадает не на начало, а в центр строки, то есть в момент формы, не подтвержденный повтором во второй части плана. Возможно, целью Конюса, считавшего T3 второй темой, было подчеркнуть значение T3: в плане № 252 она начинает третью строку. Интересно, что далеко разошедшиеся планы сходятся в одной из главных точек фуги: в обоих обособлено проведение T1 от *Cis*. Им начинаются 21-тактовые строки (тт. 73–93) с одинаковым внутренним членением: в плане № 252 это четвертая строка, в плане № 262 пятая, в обоих случаях — предпоследняя. Казалось бы, это должно обусловить одинаковость и последних строк. Но последние строки, согласно закону равновесия временных величин, должны повторять протяженность одной из строк начальной части формы: в плане № 252 равную 26 тактам, в плане № 262 — 23 тактам. В правильном плане № 262 равновесие достигается минимальным аналитическим *rallentando* — последний такт фуги приравнен к двум. А в неправильном № 252 баховские 22 такта (тт. 94–115) разделены на 21 (при-

²² В трактовке Гершковича это вторая из трех частей формы, которая «равна остальным двум частям вместе взятым» [Гершкович 1991].

равненный к 26 посредством выписанного замедления в тт. 110–114), и 1, последний, такт фуги в качестве *шпиля*²³. Заметное наращивание тактов фуги в плане № 252 могло сыграть свою роль в отказе от полученного результата. Но с уверенностью можно говорить лишь о двутактах, отмеченных красным карандашом в плане № 253. В № 262 это центры одинаковых 23-тактовых строк, графически обособленные²⁴ тт. 47–48 — их отличает дублировка фигураций в дециму и сексту:

Появление T2... — центр (тт. 47–48) — появление T3...,

и тт. 105–106 — с единственным в фуге случаем движения верхнего голоса по звукам восходящего тетра хорда в простом ритме целых и половинных нот:

T1 в верхнем голосе (*cis/e*)... — центр (тт. 105–107) — T1 в верхнем голосе (*cis*)

* * *

Опыт изучения восьми планов фуги *cisI* дает возможность познакомиться (конечно, в первом приближении) с практической стороной метротектонического анализа, с такими операциями, как составление основного числового ряда и рядов суммирования в горизонтальных планах, выявление «точек рассечения формы» и оперирование ими в вертикальных. Именно вертикальные планы фуги *cisI* — числовая и нотная аналитические записи в виде шести симметричных строк — позволяют осуществить то, что Конюс назвал «возможностью съёмки точных планов с творений музыкального искусства» [Конюс 1933, 7–8].

²³ Шпиль — одноктак, реже двуктак или трехтакт, расположенный в нижней центральной точке числового или нотного плана. Имеет вид цифры с фермой сверху или нотного фрагмента, также с фермой.

²⁴ Конюс применил вставки уровнем выше основной части строки — способ, может быть, не столько подчеркнуть значение центров, сколько уменьшить графическую протяженность длинных строк в пространстве нотного листа.

Список источников

- [1] Гершкович 1991 — *Гершкович Ф. М. Bach, Fuga cis-moll // Гершкович Ф. М. О музыке: [Статьи, заметки, письма, воспоминания] / [Вступ. ст. Л. Гофмана]. Москва: Советский композитор, 1991. Электронная копия: Wikilivres.ru, 2024. URL: [https://wikilivres.ru/Fuga_cis-moll_\(Гершкович\)](https://wikilivres.ru/Fuga_cis-moll_(Гершкович)) (дата обращения: 12.11.2024).*
- [2] Конюс 1933 — *Конюс Г. Э. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод: Научное сообщение, ил. 46 графич. препарированными нотными примерами из различных муз. произведений. Москва: Гос. муз. изд-во, 1933. 36 с. (Проблемы музыкознания. Теоретическая библиотека).*
- [3] Конюс 1924 — *Конюс Г. Э. Метро-тектоническое разрешение проблем музыкальной формы // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 36–41, 95, 96.*
- [4] Конюс 1935 — *Конюс Г. Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса (К изучению вопроса). Москва: Гос. муз. изд-во, 1935. 32 с.*
- [5] Конюс 1965 — *Конюс Г. Э. Adagio sostenuto сонаты Бетховена op. 27, № 2 в метротектоническом освещении // Конюс Г. Э. Статьи, материалы, воспоминания. [К 100-летию со дня рождения] / сост. и примеч. Г. Л. Головинского. [Москва: Музыка, 1965]. С. 97–109.*
- [6] Лыжов, Холопов 2006 — *Лыжов Г. И. / По материалам Ю. Н. Холопова. Теория метротектонизма Г. Э. Конюса // Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва: Композитор, 2006. С. 395–410.*
- [7] Шкапа 2006 — *Шкапа Е. А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Московская гос. консерватория, Москва, 2006. 278 с.*

References

- [1] Herschkowitz, Philipp (1991). "Bach, Fuga cis-moll." In Herschkowitz, Philipp. *O muzyke: Stat'i, zametki, pis'ma, vospominaniya* [On Music: Articles, Notes, Memoirs], foreword by Leonid Gofman. Moscow: Sov. kompozitor (in Russian). Digital copy: Wikilivres.ru, 2024. Available at: [https://wikilivres.ru/Fuga_cis-moll_\(Гершкович\)](https://wikilivres.ru/Fuga_cis-moll_(Гершкович)) (accessed: 12.11.2024).
- [2] Conus, Georgi E. (1933). *Kak issleduet formu muzykal'nykh organizmov metrotektonicheskiy metod: Nauchnoe soobshchenie, illyustrirovannoe 46 graficheskimi preparirovannymi notnymi primerami iz razlichnykh muzykal'nykh proizvedeniy* [How the Metrotechtonic Method Studies the Form of Musical Organisms: Research Report Illustrated with 46 Graphically Prepared Examples from Different Musical Compositions], Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 36 p. (in Russian). (Problemy muzykoznaneya. Teoreticheskaya biblioteka [Problems of musicology. Theoretical library]).
- [3] Conus, Georgi E. (1924). "Metro-tektonicheskoe razreshenie problem muzykal'noy formy" ["Metrotechtonic Solutions of the Musical Form Issues"]. In *Muzykal'naya kul'tura* [Musical Culture]. 1924, no. 1, pp. 36–41, 95, 96 (in Russian).

- [4] Conus, Georgi E. (1935). *Nauchnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa (K izucheniyu voprosa)* [Scientific Grounding of the Musical Syntax (Towards the study of the issue)]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 32 p. (in Russian).
- [5] Conus, Georgi E. (1965). "Adagio sostenuto sonaty Beethovena op. 27, no. 2 v metro-tektonicheskom osveshchenii" ["Adagio sostenuto from Beethoven's Sonata op. 27, no. 2 in the Metrotechtonic Illumination"]. In Georgi E. Conus, *Stat'i, materialy, vospominaniya (K 100-letiyu so dnya rozhdeniya)* [Articles, Materials, Memoirs (Towards the 100th Birthday Anniversary)], edition and footnotes by Gregory L. Golovinsky, Moscow: Muzyka, pp. 97–109 (in Russian).
- [6] Lyzhov, Grigoriy I. & Kholopov, Yuri N. (2006). "Teoriya metrotektonizma G. E. Conusa" ["Metrotechtonicism by Georgi E. Conus"]. In Yuri N. Kholopov, Larissa V. Kirillina, Tatyana S. Kyuregyan, Grigoriy I. Lyzhov, Rimma L. Pospelova, Valeriya S. Tsenova, *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy. Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Musical-Theoretical Systems. A Program for Higher Education, Majors in Composition and Music Scholarship]. Moscow: Kompozitor, pp. 395–410 (in Russian).
- [7] Shkapa, Ekaterina A. (2006). *Teoriya metrotektonizma Georgiya Eduardovicha Konyusa: ee mesto v istorii muzykal'noy nauki i vozmozhnosti primeneniya* [The Theory of the Metrotechtonicism by Georgi E. Conus: Its Place in the History of Musicology and Applying Possibilities]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Moscow State Conservatory, responsible organization. Moscow, 278 p. (in Russian, unpublished).

Статья поступила в редакцию: 10.09.2024; одобрена после рецензирования: 23.09.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 10.09.2024; approved after reviewing: 23.09.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



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

Документы

Научная статья

УДК 78.071

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.011

Проблемы исполнения произведений И. С. Баха в письмах Г. Рамина к М. Л. Старокадомскому

Лариса Валентиновна Кириллина

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
larissa_kir@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

Аннотация. Советский органист и композитор Михаил Леонидович Старокадомский (1901–1954) много лет дружил с выдающимся немецким органистом и дирижером Гюнтером Раминым (1898–1956). Они познакомились в 1927 г. во время зарубежной стажировки Старокадомского, и затем в течение ряда лет переписывались. Рамин был учителем Старокадомского, однако общался с ним практически на равных. Письма Рамина, хранящиеся в Москве, в архиве Старокадомского в РГАЛИ, затрагивают важные вопросы исполнения музыки И. С. Баха, прежде всего, органных хоральных прелюдий и «Искусства фуги». Большое письмо от 15 мая 1928 г. публикуется здесь в полном виде впервые, включая факсимиле. Контакты двух музыкантов в силу внешних причин прервались в конце 1930-х гг., и тогда же Старокадомский завершил свою карьеру концертирующего органиста. Однако искусство Рамина, и особенно, его интерпретации произведений Баха, оказали заметное воздействие на советских музыкантов в 1950-х гг., особенно после гастролей Рамина в Ленинграде и Москве в 1954 г., вскоре после смерти Старокадомского. Некоторые проблемы исполнения произведений Баха, затронутые в письмах Рамина к Старокадомскому, остаются актуальными и в наше время — особенно это касается тембровой реализации «Искусства фуги» и «Музыкального приношения».

Ключевые слова: *Гюнтер Рамин, Михаил Леонидович Старокадомский, Иоганн Себастьян Бах, орган, «Искусство фуги», хоральные прелюдии*

Для цитирования: *Кириллина Л. В. Проблемы исполнения произведений И. С. Баха в письмах Г. Рамина к М. Л. Старокадомскому // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 4. С. 226–250.*

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.011>

© Кириллина Л. В., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.011

Problems of Performing Works by Johann Sebastian Bach in G. Ramin's Letters to M. L. Starokadomsky

Larissa V. Kirillina

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
larissa_kir@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

Abstract. The Soviet organist and composer Mikhail Leonidovich Starokadomsky (1901–1954) was a long-time friend of the outstanding German organist and conductor Günther Ramin (1898–1956). They met in 1927 during Starokadomsky's internship in Germany and corresponded for several years thereafter. Ramin was Starokadomsky's teacher, but treated him as a respected colleague and family friend. Ramin's letters, preserved in Starokadomsky's archive at the Russian State Archive of Music in Moscow, touch on important questions regarding the performance of Johann Sebastian Bach's music, especially the organ chorale preludes and *The Art of the Fugue*. The long letter of 15 May 1928 is published here for the first time in its entirety, including facsimiles. Contacts between the two musicians broke off in the late 1930s for external reasons, at which time Starokadomsky ended his career as a concert organist. However, Ramin's art, and especially his interpretations of Bach's works, had a noticeable influence on Soviet musicians in the 1950s, especially after Ramin's tour of Leningrad and Moscow in 1954, shortly after Starokadomsky's death. Some of the problems of performing Bach's works raised in Ramin's letters to Starokadomsky are still relevant today — especially the timbral implementation of *The Art of the Fugue* and *The Musical Offering*.

Keywords: *Günther Ramin, Mikhail L. Starokadomsky, Johann Sebastian Bach, organ, The Art of Fugue, choral preludes*

For citation: Kirillina, Larissa V. Problems of Performing Works by Johann Sebastian Bach in G. Ramin's Letters to M. L. Starokadomsky. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 226–250. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.011>

© Larissa V. Kirillina, 2024

Лариса Кириллина

Проблемы исполнения произведений И. С. Баха в письмах Г. Рамина к М. Л. Старокадомскому

Михаил Леонидович Старокадомский (1901–1954), автор неувядаемых детских песен, начинал свою творческую деятельность как профессиональный органист и композитор, работавший в крупных жанрах академической музыки.

Во время своей единственной, но чрезвычайно насыщенной поездки в Италию, Францию и Германию, предпринятой с июня по декабрь 1927 г. для совершенствования в органном искусстве, Старокадомский общался со многими выдающимися органистами этих стран. Среди них были, в частности, Марсель Дюпре, Луи Вьерн, Шарль Видор и Жозеф Боннет, Альфред Зиттард, Карл Лихтварк и другие [Кириллина 2021, 42–53].

Однако лишь с одним из коллег и наставников, Гюнтером Раминым (1898–1956), у Старокадомского сложились очень доверительные дружеские отношения. В период их личного общения Рамин, будучи лишь тремя годами старше Старокадомского, уже занимал весьма видное положение в Лейпциге: он работал органистом школы св. Фомы (Томаскирхе), органистом концертного зала Гевандхаус, преподавателем органа в Институте церковной музыки при Лейпцигской консерватории (с 1932 — профессором), дирижером Певческого общества лейпцигских учителей, а с 1929 — дирижером Лейпцигского симфонического оркестра. При этом он вел активную концертную деятельность как органист, клавесинист и дирижер, а также сочинял собственную музыку. Апогей его карьеры был впереди: в 1940 г. Рамин занял пост кантора школы св. Фомы и оставался им до конца своих дней, вписав свое имя в перечень музыкальных преемников И. С. Баха.

В машинописном отчете о зарубежной командировке Старокадомский писал:

в Лейпциге я нашел в лице пр. *Guntera Ramina* человека, сумевшего дать мне исчерпывающие ответы на все мои вопросы, замечательного исполнителя и педагога (20/XI–20/XII). Месяц за-

нимался под его руководством в Thomaskirche, слышал ряд его концертов, присутствовал часто на его и пр. *Straube* занятиях в Консерватории (прекрасно поставленный большой класс), и вполне уяснил себе собственную будущую деятельность в Москве¹.

Из этих строк явствует, что фактически Старокадомский стажировался, пусть всего лишь как слушатель, также у учителя Рамина, Карла Штраубе (1873–1950) — одного из основателей Органного движения (*Orgelbewegung*) в Германии. Движение ставило своей целью возрождение органного строительства и органной музыки в Германии после очевидного спада, произошедшего после смерти И. С. Баха и великих органостроителей эпохи Барокко.

В других, рукописных, заметках по следам командировки, представлявших собой скорее живые размышления или набросок доклада, рассчитанного на профессиональную аудиторию, нежели формальный отчет, Старокадомский вспоминал о двух лейпцигских органистах (цитируется в орфографии оригинала):

Особо разительный пример являет собой эволюция немецкого органиста Штраубэ, Проф. Лейпц. Консерватории. В дни своей молодости он начал редакцию сочинений Баха, но дело ограничилось выпуском одного тома. В настоящее время никто уже не исполняет эти вещи по его указаниям, и сам он, видимо, жалеет об этой работе, т. к. совершенно изменились его взгляды на принципы исполнения. Он давно не выступает, но мне довелось быть на его занятиях, и я был поражен результатами работы его учеников. Вместо романтического искания красивого толкования Баха, в их работе чувствуется проникновенность в сущность самого сочинения. Это же свойство отличает игру наиболее выдающегося органиста, Гюнтера Рамина, ученика Штраубэ. Под руководством Рамина был построен в Лейпц. консерватории новый орган, уже года два назад, при проектировании которого Рамин хотел добиться возможности исполнения на нем вещей

¹ *Старокадомский М. Л.* Отчет о зарубежной командировке. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 2. Д. 49. Л. 14. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 2. Д. 49. Л. 14. Здесь и далее будут цитироваться материалы из архива М. Л. Старокадомского, хранящегося в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 2380). Ссылки приводятся по схеме: номер фонда (2380), номер описи, номер дела, номер листа («об.» означает оборотную сторону). Все переводы выполнены автором статьи.

всех стилей². Для этого пришлось ввести ряд давно не строившихся старинных регистров, с совершенно своеобразным звуком, не имеющих подобия в новейших органах³.

Дружеские отношения двух музыкантов продолжались и после возвращения Старокадомского в Москву.

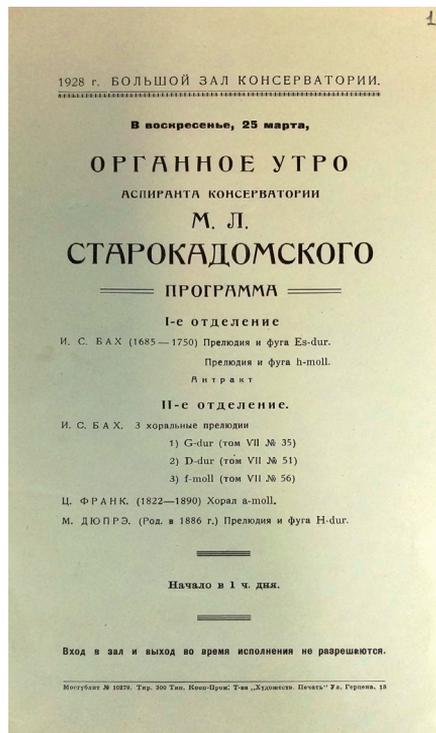
Переписка Рамина со Старокадомским дошла до нас явно не полностью, и она в любом случае носила эпизодический характер, хотя письма были очень интересными и информативными. Письма Гюнтера и Шарлотты Рамин к Старокадомскому находятся в РГАЛИ, в архиве Старокадомского. Сохранились ли письма Старокадомского к Рамину, выяснить пока не удалось. Поэтому придется представить здесь лишь одну половину общей картины.

Вернувшись в Москву из необычайно плодотворной поездки, Старокадомский вновь погрузился в советскую реальность, кардинально отличавшуюся от заграничной. Крайне немногочисленное племя советских органистов было вынуждено бороться за право на свое существование и защищать органное искусство от обвинений в связи с церковью и религией. Красной нитью через публичные высказывания музыкантов той эпохи, в том числе самого Старокадомского, проходило утверждение, будто даже на Западе орган давно превратился в сугубо концертный инструмент, а в России он таковым являлся изначально, поскольку никогда не использовался в православной церкви и, значит, не может ассоциироваться у местных слушателей с религиозными идеями. Интересно, что подобные взгляды высказывались и русскими музыкантами дореволюционной эпохи — в частности, Б. Л. Сабаневым [Будкеев 2004, 102].

После 1917 г. идеологическое давление марксистско-ленинской доктрины распространилось и на музыкальное творчество в целом, и на концертные программы, включая репертуар органистов и исполнителей старинной музыки. Названия и тексты, связанные с религией, замалчивались, вуалировались или попросту заменялись. В концертных программах обычными сделались обозначения вроде: И. С. Бах. Ария сопрано из Кантаты № (следовал номер по BWV). Ни название кантаты, ни текст арии нигде не фигурировали; иногда обозначалась лишь тональность.

² Подразумевается орган фирмы W. Sauer, построенный в Лейпцигской консерватории по рекомендациям К. Штраубе. Инструмент имел 74 регистра и носил «компромиссный» характер, позволявший исполнять и старинный, и новый репертуар [Jullander 2011, 70].

³ *Старокадомский М. Л.* Заметки о зарубежной командировке. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 2. Д. 49. Л. 7.



Ил. 1. Программа концерта
М. Л. Старокадомского 25 марта 1928.
РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 2. Д. 48. Л. 23

Fig. 1. Program of the concert given
by M. L. Starokadomsky on March, 25,
1928 in the Great Hall of the Moscow
Conservatoire. Moscow, RGALI,
2380-2-48, f. 23

25 марта 1928 г. Старокадомский дал свой первый сольный органический концерт в Большом зале Московской консерватории — «Органное утро» (выступление начиналось в час дня). Программа концерта (*ил. 1*) была послана Рамину (вероятно, с переводом на немецкий язык). Помимо прелюдий и фуг Es-dur и h-moll Баха, с идентификацией которых не возникает никаких вопросов (BWV 552 и BWV 544), Хорала a-moll Сезара Франка и Прелюдии и фуги Марселя Дюпре H-dur, Старокадомский включил в программу пьесы, обозначенные довольно хитро:

- И. С. Бах. Три хоральные прелюдии.
1. G-dur. (том VII № 35)
 2. D-dur (том VII № 51)
 3. f-moll (том VII № 56)⁴.

⁴ Программа концерта М. Л. Старокадомского 25 марта 1928. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 2. Д. 48. Л. 23.

Перед нами очевидный пример эзопова языка, распространеного в советскую эпоху, когда посвященным было ясно, что хотел сказать автор, а цензура не могла ни к чему придаться. Действительно, любой органист легко мог определить, какие хоральные прелюдии Баха звучали в концерте. Подразумевался том VII Собрания органных сочинений Баха под редакцией Ф. К. Грипенкерля и Ф. Ройтшица в новой редакции Г. Келлера, изданный фирмой К. Ф. Петерс в Лейпциге (собрание переиздавалось много раз и использовалось в Московской консерватории вплоть до последних десятилетий XX века). Под № 35 здесь помещена хоральная обработка “Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist”, № 51 — “Valet will ich dir geben”, № 56 — “Von Gott will ich nicht lassen”.

Конспиративная уловка, предпринятая Старокадомским, чтобы зашифровать ссылки на конкретные церковные песнопения, вызвала искреннее непонимание Рамина, воспитанного в совершенно другой традиции. Рамин был выпускником школы при Томаскирхе, а с 1918 г. служил органистом в самой Томаскирхе, священные стены которой помнили Баха. В 1921 г. учитель Рамина, Карл Штраубе, создал при Лейпцигской консерватории Институт церковной музыки, к деятельности которого привлек и своего ученика.

Рамин ответил довольно подробным письмом, которое приводится здесь полностью впервые⁵ (ил. 2):

15 мая 1928.
Лейпциг — Рашвиц,
Вальдвег, 2

Мой дорогой господин Старокадомский!

Ваше дружеское письмо очень меня обрадовало! Я уже давно ожидал от Вас каких-то известий. Посылку с нотами из музыкального магазина я получил уже несколько месяцев тому назад и сердечно Вас за них благодарю. Однако у меня почти нет времени на изучение этих сочинений. Больше всего меня заинтересовала программа Вашего органного концерта. Мне она показалась отличной, только я не уверен, стоит ли исполнять в концерте хоралы Баха, не давая их названий, а указывая лишь тональности, как Вы это сделали. Следует всё-таки предоставлять слушателю хотя бы краткие сведения о характере содержания подобных композиций. Конечно, Бах не слишком строго придерживался текста первоисточников, однако для меня несомненно церковно-культовое предназначение этих хоральных

⁵ Рамин Г. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 15 мая 1928. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 1–2об.

15. Mai 1928¹
Leipzig - Rasdwitz
Waldweg 2
Mein lieber Herr Starokadomski!

Ihr freundlicher Brief hat mich sehr erfreut! Ich hatte schon lange auf ein Lebenszeichen gewartet. Die Wartenandung von der Musikalienhandlung vor einigen Monaten habe ich empfangen u. ich danke Ihnen herzlich dafür. Allerdings fand ich noch keine Zeit, die Kompositionen zu studieren. Das Programm Ihres Orgelkonzertes hat mich besonders interessiert. Ich fand es sehr gut, nur weiß ich nicht, ob man die Orgelchoräle Bachs in Konzerten interpretieren ^{soll} oder jede Choral-
beschreibung, um mit Tonartenan-
gabe mit Sie es taten. Man muss dem Hörer doch einen kleinen Hinweis auf den inhaltlichen Charakter einer solchen Komposition geben. Sie wissen sind die Bindungen Bachs an die textlichen Vorlagen vermutlich nicht allzu stark, sicher erscheint mir aber die kirchlich-kultische Bindung dieser Orgelchoräle =

Ил. 2а. Г. Рамин. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 15 мая 1928.
РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 1

Fig. 2a. Günther Ramin. Letter from to M. L. Starokadomsky (May 15, 1928).
RGALI, 2380-3-61. Fol. 1

arbeitungen, weshalb ich auch
 der Reproduktion dieser Kompositionen
 im Konzertsale eingewaffener
 skeptisch gegenüberstehe. - Sicherlich
 ist Ihr Konzert mit dem inhalts-
 reichen Programm sehr schön ver-
 laufen.
 Sie wollen von mir und meiner
 Arbeit hören. - Diese Zeilen schrieb
 ich gerade im Zuge auf der Rück-
 kehr von einer sehr wohlgelungenen
 neuen Aufführung von Bachs "Kunst
 der Fuge" in Wiesbaden, bei
 der ich Orgel u. Cembalo mitspielte.
 Dieses unerhört große u. strenge
 Werk Bachs scheint sich im
 Konzertleben Deutschlands mehr
 und mehr einzubürgern. Es sind
 nun nach der Aufführung in
 Leipzig im vorigen Sommer schon
 eine ganze Menge Wiederholungen
 gewesen unter starker Anteilnahme
 des musikalischen Publikums.
 Die Menschen haben Sehnsucht
 nach einer solchen überpersönlichen
 Kunst. Jetzt wird das Werk in
 Berlin gespielt u. ich selbst werde
 noch in Würzburg diesen Sommer

Ил. 2b. Г. Рамин. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 15 мая 1928.
 РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 10б

Fig. 2b. Günther Ramin. Letter from G. Ramin to M. L. Starokadomsky (May 15, 1928).
 RGALI, 2380-3-61. Fol. 1v

mit, wo anlässlich des Diner-²
 Gedenkjahres ein Badfest statt-
 findet. Im Herbst bin großen
 deutschen Badfest in Kassel wird
 das Werk auch aufgeführt. Die
 Orgelstücke darin sind für mein
 Gefühl merkwürdig schwer im Klang
 zu gestalten. Ich glaube ja
 auch nicht, dass es reiner Zufall
 ist, dass Bach keinerlei Versicherung
 für die Reproduktion auf Instrumenten
 gab. Sicher war er so erfüllt von
 absoluter Musik an sich, dass er
 bei der Niederschrift gar nicht an
 irgendeine fisierbare klangliche
 Realisation dachte.

Im übrigen ist auch die zweite
 Hälfte des Winters mit viel Kon-
 zertarbeit für mich verknüpft
 gewesen und ich freue mich jetzt
 darauf, in unserem Waldhäuschen
 vor Leipzig etwas mehr zur
 inneren Konzentration zu gelangen
 u. damit vielleicht auch wieder
 einmal zu eigenem produktiven
 Schaffen.

Von neueren Orgelwerken habe
 ich eine sehr originelle

Ил. 2 с. Г. Рамин. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 15 мая 1928.
 РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 2

Fig. 2c. Günther Ramin. Letter from G. Ramin to M. L. Starokadomsky (May 15, 1928).
 RGALI, 2380-3-61. Fol. 2

Choralpartita von Hermann
 Gräber gespielt (Verlag Kistner u.
 Siegel, Leipzig) u. in Gewandhaus
 Das Orgelkonzert von Braunschweig
 vorangeführt.

Sonst gab es einige neue Opus
 in Leipzig (Kurt Weill: Der Zar lässt
 sich fotografieren "Ettlinger Frühling
 erwachen") und am Harwerken
 ein schönes "Magnificat" von
 Raminowski (Universal-Edition)

Man genug für heute! Ich
 hoffe sehr dass Sie bald einmal
 wieder schreiben. Alles was Sie mir
 über Russland u. Moskau erzählen,
 interessiert mich sehr. Gerne würde
 ich einmal selbst hinkommen.
 Lassen sich nicht vielleicht ein-
 mal ein Kursus für Orgel und
 Cembalo einrichten? Aus
 persönlichem Interesse würde ich
 mit meinen Forschungen sehr
 entgegen kommen. Selbstverständlich
 würde ich Sie auch gerne einmal
 in Ihrem eigenen Milieu auf-
 suchen. Mit herzlichem Grüßen, auch
 von meiner Frau u. den Kindern bin
 ich Ihr ergebener
 Günther Ramin.

Ил. 2d. Г. Рамин. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 15 мая 1928.
 РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. . Д. 61. Л. 206

Fig. 2d. Günther Ramin. Letter from G. Ramin to M. L. Starokadomsky (May 15, 1928).
 RGALI, 2380-3-61. Fol. 2v

обработок, и потому я даже в какой-то мере скептически воспринимаю само исполнение таких произведений в концертном зале. — Уверен, что Ваш концерт со столь содержательной программой имел превосходный успех.

Вы хотели бы узнать, как я живу и над чем работаю. — Эти строки я пишу прямо в поезде, возвращаясь после очень удачного исполнения баховского «Искусства фуги» в Висбадене, где я выступал в ансамбле как органист и клавесинист. Похоже, что это неслышанно огромное и мощное произведение Баха все больше и больше укореняется в концертной жизни Германии. После премьеры прошлым летом в Лейпциге уже состоялся целый ряд повторных исполнений, нашедших сильный отклик у музыкальной публики. Люди испытывают стремление к такому надличностному искусству. Теперь это произведение будет исполняться в Берлине, и я лично работаю над тем, чтоб еще одно состоялось этим летом в Нюрнберге на Баховском фестивале по случаю памятного года Дюрера.

Осенью во время большого общенемецкого Баховского фестиваля в Касселе это сочинение тоже прозвучит. По моему ощущению, необычайно трудно найти звуковое воплощение органичных пьес из этого цикла. Мне кажется также, что совсем не случайно Бах не оставил никаких указаний на способ исполнения и на конкретные инструменты. Несомненно, он был настолько переполнен абсолютной музыкой, самой по себе, что при записи не мог помыслить ни о какой звуковой реализации, доступной запечатлению.

В остальном вторая половина зимы у меня тоже была связана со множеством концертной работы, и я теперь радуюсь, что смогу достичь большей внутренней концентрации в нашем лесном домике под Лейпцигом и возможно снова однажды вернуться к собственной творческой деятельности.

Из новых органных произведений я играл очень оригинальную Хоральную партитуру Германа Грабнера (издательство Kistner u. Siegel, Лейпциг)⁶, а в Гевандхаузе — Органный концерт Браунфельса⁷.

Кроме того, в Лейпциге появились новые оперы (Курт Вайль, «Царь фотографируется»⁸; Эттингер, «Весеннее пробуждение»⁹),

⁶ Герман Грабнер (Hermann Grabner, 1886–1969), австрийский музыковед и композитор.

⁷ Вальтер Браунфельс (Walter Braunfels, 1882–1954), немецкий пианист и композитор.

⁸ Опера Курта Вайля «Царь фотографируется» была поставлена в 1928 г. в Новом театре в Лейпциге.

⁹ Опера Макса Эттингера (1874–1951) «Весеннее пробуждение» была поставлена в 1928 г. в Лейпциге и издана в том же году в Мюнхене.

а из хоровых произведений прекрасный Магнификат Камински (Universal-Edition)¹⁰.

Что ж, на сегодня хватит! Я очень надеюсь, что Вы скоро мне снова напишете. Меня крайне интересует всё, что Вы рассказываете о России и о Москве. Я охотно бы сам туда приехал. Нельзя ли было бы организовать для меня курс игры на органе и клавишине? Это бы совпало и с моими личными интересами. И конечно, я бы тоже охотно навесил Вас у Вас дома.

С сердечным приветом, в том числе от моей жены и детей,
Ваш преданнейший
Гюнтер Рамин

В этом письме затронуто множество важных тем, каждая из которых требует отдельного комментария.

По поводу исполнения хоральных обработок в концертном зале Рамин высказывается сдержанно-негативно, поскольку он считает их неотъемлемой частью богослужения или, во всяком случае, тесно связанными с религиозным контекстом, прежде всего, лютеранским. Для немецкого музыканта, выросшего внутри этой традиции, мелодии хоралов существуют вместе с затверженными с детства словами, причем не только с первыми строками. Старокадомский, даже хорошо зная немецкий язык, не мог испытывать те же самые ощущения, а советская публика 1920-х — и подавно. В иноязычной и инокультурной среде баховские хоральные обработки воспринимались лишь как красивая старинная музыка, и считалось возможным исполнять их в произвольных сочетаниях, а не в соответствии с церковным годом или общей тематикой текстов. Ситуация вряд ли сильно изменилась к настоящему времени, несмотря на сдвиги в общественном сознании.

Рассказывая о своей деятельности, Рамин говорит об исполнениях «Искусства фуги», в которых он принимал участие. У висбаденского исполнения, упомянутого в письме, была драматическая предыстория. В 1924 г. феноменально одаренный скрипач, музыкальный теоретик и математик Вольфганг Грезер (Graeser, 1906–1928), уроженец Швейцарии, учившийся в Берлине, осуществил новое издание партитуры «Искусства фуги», а затем сделал и собственную оркестровую обработку этого цикла с участием органа и клавишина.

Версия Грезера была впервые исполнена в лейпцигской Томаскирхе 26 июня 1927 г. под управлением Штраубе (вероятно, при активном со-

¹⁰ Генрих Камински (Heinrich Kaminski, 1886–1946), композитор и органист.

действии Рамина). А в 1928-м Грезер, находившийся на пике славы, но переживавший тяжелую депрессию, покончил с собой. Необычайная личность Грезера и его трагический добровольный уход из жизни в возрасте неполных 22 лет вызвали сильный резонанс, причем не только в музыкальных кругах: гениальный юноша успел проявить себя и в точных науках, и в лингвистике (он занимался синологией), и в других сферах. В 1935 г. вышла в свет биография Грезера, написанная Хансом Цурлинденем¹¹; в наше время, в 2021 г., книгу о Грезере как *полимате*, то есть универсальном ученом, опубликовал Роберт Христофоридес.¹²

Одновременно с быстрым растространением партитуры Грезера, опубликованной издательством Брайткопф и Хертель, появилась другая оркестровая версия «Искусства фуги», выполненная Хансом Теодором Давидом (1902–1967) — она была исполнена в конце 1928 г. в Киле и тоже вызвала большой интерес.

Дискуссии о тембровом воплощении «Искусства фуги» и первые стадии концертной жизни этого цикла, никогда не исполнявшегося ранее целиком для широкой публики, разворачивались в Германии одновременно. В версии Грезера, которую Рамин хорошо знал, первые четыре контрапункта звучат в монохромном тембре струнных инструментов; в *Контрапунктах V, VI и VII* к струнным присоединяется орган; далее вступают в игру духовые инструменты в сочетании со струнными или сами по себе (*Контрапункты VIII–XI*), а затем на первый план выходят солисты: клавесин в *Контрапунктах XII и XIII* и орган в *Контрапунктах XIV и XV*. Рамин, как явствует из его письма, выступал в качестве и клавесиниста, и органиста. В последующих контрапунктах вновь звучали и деревянные духовые, и струнные, и обе группы инструментов совместно с органом — в незаконченном *Контрапункте XIX* (нумерация приводится согласно партитуре Грезера).

И вновь, горячо поддерживая саму идею воскрешения «Искусства фуги» и вывода этого шедевра на концертную сцену, Рамин отчасти полемизирует с Грезером и Давидом, полагая, что никакая инструментовка не может оцениваться как оптимальная, ибо Бах подразумевал нечто настолько абстрактное и всеобъемлющее («абсолютное»), что сам отказался придавать своему сочинению какой-либо конкретный тембровый облик. Мысли Рамина звучат вполне актуально и в наши дни, притом что «Искусство фуги» исполняется во всем мире в самых разных вариантах,

¹¹ *Zurlinden H.* Wolfgang Graeser. München 1935. 98 S.

¹² *Christoforides R.* Wolfgang Graeser Polymath: his life and times. Kindle edition, 2021. 229 p.

как сольных (орган, клавесин, фортепиано), так и ансамблевых — монотембровых (струнный квартет, ансамбль духовых) или разнотембровых.

Интересы Рамина отнюдь не ограничивались музыкой Баха. Он изучал и исполнял произведения современных немецких композиторов, откровенно делясь со Старокадомским своими впечатлениями об их сильных и слабых сторонах.

И, наконец, совсем интригующе выглядит окончание письма, где Рамин задается вопросом, не сможет ли Старокадомский организовать для него мастер-классы по органу и клавесину в Москве. Эта идея в 1928 г. отнюдь не выглядела совсем утопической: вплоть до середины 1930-х в СССР охотно приглашали иностранных артистов, выступавших здесь с концертами или остававшихся работать на долгий срок. Однако Старокадомский занимал в консерватории очень скромную позицию и таких вопросов решать не мог.

Неясно, что ответил Старокадомский на столь содержательное послание Рамина. О том, что некое письмо от Старокадомского было получено в конце августа 1928 г., известно из ответного письма супругов Рамин от 30 сентября того же года. Данное послание сначала писала Шарлотта, а приписку сделал ее муж¹³.

Дорогой господин Старокадомский,
несколько дней тому назад пришло Ваше любезное письмо, которому мой муж очень обрадовался, и за которое он просит сердечно поблагодарить Вас! Поскольку он сам сейчас очень занят, я хотела бы кое-что рассказать Вам о нашей жизни, чтобы Вы не остались в неведении. Нас очень огорчило, что Вы так долго болели. Вероятно, Вы уже поправились, ведь здоровье — предварительное условие всего в жизни, без которого все прочее бесполезно. — Мы иногда вспоминаем время, которое Вы здесь провели, особенно о поездке в Нюрнберг (с забытыми нотами!). Жаль, что Вы смогли остаться так ненадолго.

Все лето мы провели в нашем сельском домике под Лейпцигом, среди леса. Даже здесь моему мужу пришлось много работать, но у нас всегда был рядом наш прекрасный сад и лес, так что мы жили больше на природе, чем в городе. Особенно хорошо это было для детей, которых Вы, вероятно, и не узнаете, настолько они выросли. —

Теперь лето позади, и мы в ближайшие дни снова переезжаем в город, погружаясь в хлопоты концертной жизни. Восемь

¹³ Рамин Г., Рамин Ш. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 30 сентября 1928. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 62. Л. 1–2об.

дней тому назад был большой общенемецкий Баховский фестиваль в Касселе, где мой муж играл на органе и клавесине. К сожалению, я не смогла поехать с ним, поскольку моя маленькая дочка Габриэла (имя девочки вписано рукой Рамина. — Л. К.) пережила операцию по поводу удаления аппендикса. Сейчас она совершенно здорова. На Баховском фестивале прозвучали «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение», то и другое в инструменталках. Они произвели огромное впечатление, хотя, разумеется, не всё соответствовало баховскому стилю и смыслу. В целом же фестиваль вновь дал понять, насколько грандиозна личность Баха¹⁴.

Недавно мой муж впервые сыграл органную Токкату Ханса Галя (в Вене)¹⁵. Это большая, очень интересная пьеса, вскоре она выйдет в свет в издательстве Зимрок в Берлине. Появилась Органная соната Курта Томаса (у Брайткопфа), написанная полностью в стиле барочных трио-сонат. *Не слишком оригинальная* (приписано сверху рукой Рамина. — Л. К.). Рафаэль тоже недавно написал сочинение для органа, которое мой муж вскоре впервые исполнит, и которое ему посвящено¹⁶. Оно только что закончено, и я пока не знаю, что оно из себя представляет. С Органным концертом Хиндемита мой муж еще не познакомился. Он не смог себе позволить его приобрести, поскольку это очень дорого, одна лишь партитура стоит 30 м[арок]. Но в ближайшем будущем он будет иметь его в виду¹⁷. Если концерт хорош, мы Вам об этом напишем. Он издан у Шотта во Франкфурте Майнце (слово *Франкфурт* зачеркнуто Раминым и его рукой вписано *Майнц*. — Л. К.).

Вечером мы проигрывали Партиту Рафаэля. Мне кажется, это чудесная вещь, очень ясная и красиво сделанная. — Вчера

¹⁴ В Касселе состоялся 16-й общегерманский Баховский фестиваль, проходивший с 20 по 23 сентября 1928 г. Помимо произведений Баха, в городском театре была поставлена опера Глюка «Орфей и Эвридика», а в церкви св. Мартина был дан концерт из произведений Шютца [Schindler 1928, 350–351].

¹⁵ Ханс Галь (Hans Gál, 1890–1987), австрийско-британский композитор. Поскольку он был евреем, после прихода к власти Гитлера его уволили из Майнцкого колледжа, где он преподавал теорию музыки, его сочинения были запрещены к исполнению, и после аншлюса Австрии в 1938 он эмигрировал в Великобританию. Токката ор. 29 e-moll длится около 15 минут и состоит из Интродукции, Темы с вариациями и Фуги.

¹⁶ Гюнтер Рафаэль (Günther Raphael, 1903–1960), немецкий композитор. В 1934 г. Штраубе хотел видеть его своим преемником на посту кантора Томаскирхе, но это было невозможно из-за «неарийского» происхождения Рафаэля. В 1956 г., после смерти Рамина, эта должность была ему официально предложена, однако Рафаэль отказался по состоянию здоровья.

¹⁷ Концерт Пауля Хиндемита был исполнен в Ленинграде 24 января 1932 г. К тому времени уже было ясно, что это произведение высочайшего уровня.

мой муж получил договор на статью «О положении органа внутри и вне церкви в течение исторического развития». Она должна быть напечатана вместе с тремя другими статьями, и если Вам интересно, я пришлю Вам брошюру, как только она появится.

На этом я закончу, а мой муж хочет сам приписать пару строк. Прикладываю здесь фотографию (ил. 3). Желаю Вам всего доброго в Вашей деятельности.

С сердечным приветом, Ваша Шарлотта Рамин.

[*Приписка Рамина*]:

Мой дорогой Старокадомский!

Меня мучит совесть насчет того, что я так надолго погрузился в молчание. Но, как это часто бывает в жизни, человек вроде бы хочет что-то сделать, однако не делает. Вы, я уверен — будучи русским — отдаете себе некоторый отчет в этом человеческом свойстве. — Между прочим, Вы спрашивали меня про Браунфельса и Грабнера. Браунфельс очень деятелен и создал поистине виртуозное произведение, в том числе по части оркестра. Если Вас интересуют эти сочинения, то напишите со ссылкой на меня непосредственно профессору Браунфельсу, директору Музыкальной школы в Кёльне (на Рейне). Ведь произведение только что ушло в печать, и я еще не знаю, когда оно появится. Грабнеровское же (Хоральная партита) великолепно в отношении контрапункта, очень терпко и весьма строго следует церковному стилю, оно будет издано у Кистнера и Цигеля. Знакома ли Вам его Фантазия ор. 4? На мой взгляд, она самая лучшая, и я бы охотно сыграл ее в концертном зале вместе с моими сочинениями.

Что же, теперь пора заканчивать. У меня поистине много работы, организую цикл исполнений современной органной музыки в Лейпциге. Всего Вам доброго!

С сердечным приветом, Ваш
Гюнтер Рамин.

Вероятно, Старокадомский заинтересовался новыми произведениями, названными Раминым. Однако в России они, насколько мы можем судить, не исполнялись. Мысли Шарлотты Рамин о современных интерпретациях Баха отражали, разумеется, позицию ее мужа. В 1920-х гг. исторически информированное исполнительство делало лишь первые шаги, поэтому приходилось искать компромиссы между соответствием «стилю и смыслу» музыки Баха и запросами немецкой аудитории, воспринимавшей Баха как могучего национального гения и ожидавшей не-



Ил. 3. Гюнтер и Шарлотта Рамин в своем саду под Лейпцигом.
Фотография, посланная М. Л. Старокадомскому. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 143. Л. 1

Fig. 3. Günther and Charlotte Ramin in the garden of their cottage near Leipzig.
A photo sent to M. L. Starokadomsky. RGALI, 2380-3-143. Fol. 1

ких величественных и даже грандиозных звучаний (возможно, в сугубо камерном варианте «Искусство фуги» не удержало бы внимание многочисленных слушателей). Кроме того, оркестровые инструменты первой половины XX в. сильно отличались от барочных, и Рамин, безусловно, отдавал себе в этом отчет.

Затем в переписке Рамина и Старокадомского наступила весьма долгая пауза. Она длилась по меньшей мере с 1930 г. по осень 1932. Об этом говорится в письме Рамина к Старокадомскому от 10 сентября 1932 г., в котором Рамин объясняет причины своего молчания¹⁸:

Мой дорогой Старокадомский!

Вы, конечно же, удивитесь, получив известия от меня спустя столько времени. Я тоже был очень смущен тем, что так и не смог написать никакого письма, хотя *мысленно* уже сотню раз

¹⁸ Рамин Г. Письмо М. Л. Старокадомскому от 10 сентября 1932. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 3–4об.

это делал. Моя жена и я никоим образом не забыли Вас, как Вам, вероятно, должно показаться, а напротив, часто в разговорах вспоминаем о Вашем пребывании в Лейпциге. Я постоянно надеялся, что Вы снова приедете в Лейпциг. Эти строки я пишу прямо по пути в Мюнхен, где мне завтра предстоит играть на органе в крепости Куфштейн на открытом воздухе¹⁹.

Моя жена и я пережили поистине тяжелые и мрачные годы. Не знаю, осведомлены ли Вы уже о том, что смерть отняла у нас нашу любимую доченьку Габриэлу, тринадцати лет и четырех месяцев, после долгой и тяжелой болезни. Моя жена только сейчас медленно возвращается к жизни и начинает вникать в житейские дела. Теперь наш Дитер остался нашей единственной радостью. Он стал большим, милым мальчиком.

В профессиональной жизни у меня все идет хорошо. Уже полгода я являюсь преемником профессора Фишера в государственной Высшей школе в Берлине как преподаватель органа²⁰. Поскольку я вынужден исполнять в Лейпциге все мои обязанности в качестве исполнителя, дирижера и педагога, я основательно загружен работой. О собственных сочинениях я уже не могу и помыслить, но все-таки я выпустил у Брайткопфа и Хертеля два тома «Службы органиста» (Organisten-Amt), включающие 100 хоральных обработок всех эпох, а также новое издание сонат Генделя для скрипки и клавесина (у Петерса). В остальном время за истекшие два года пролетело у меня стремительно. Просто страшно, как быстро оно проходит! — Сейчас я собираюсь *этой осенью* в Россию, чтобы сыграть два концерта в Ленинграде, а именно 23 и 24 ноября. К сожалению, я не смогу ни приехать в Москву, ни навестить Вас, потому что обязан уложить всю поездку в промежуток между двумя воскресеньями. Такова ужасающая гонка из-за нехватки времени. Но не могли бы Вы, мой дорогой, устроить так, чтобы именно в это время, между 22 и 25 ноября, посетить Ленинград? Было бы ведь прекрасно, если бы мы могли там увидеться и поговорить. Напишите же мне *поскорее* в Лейпциг, что Вы об этом думаете и получится ли у Вас это сделать. Знаком ли Вам тамошний орган, насколько хорошо на нем играть? Реформа органостроения в Германии в последние годы привела к созданию лишь немногих хороших новых инструментов. Я несколько напряженно отношусь к американским органам, с которыми ближайшей зимой (в январе-феврале 1933) мне предстоит познакомиться в ходе большого турне. —

¹⁹ «Орган героев» (Heldenorgel) в крепости Куфштейн был построен Оскаром Валькером под открытым небом как памятник погибшим в Первой мировой войне. Инаугурация органа состоялась 3 мая 1931 г.

²⁰ Вальтер Фишер (Fischer, 1872–1931) — немецкий органист.

Буду необычайно рад в скором времени узнать от Вас подробные новости! А сейчас прощаюсь с сердечным приветом, в том числе от моей жены,

неизменно Ваш Гюнтер Рамин.

Старокадомский вскоре ответил на это письмо (его ответ, возможно, хранится в архиве Рамина). В свою очередь, ему написала Шарлотта Рамин, ее письмо находится в РГАЛИ и датировано 31 октября 1932 г. Она уточнила некоторые семейные обстоятельства (дочь Габриэла умерла на четырнадцатом году жизни в 1930 г., сыну Дитеру сейчас семь лет). По поводу предстоящих гастролей Рамина она писала:

Я немного страшусь его поездки в Россию, но надеюсь, что всё пройдет хорошо. Было бы *совсем* прекрасно, если бы Вы могли устроить так, чтобы оказаться в это время в Ленинграде. Он ведь никого там не знает, и было бы хорошо, если бы Вы могли ему помочь своими советами. Он приедет во вторник 22 ноября после полудня, и сердечно бы обрадовался, увидев Вас там²¹.

Накануне отъезда Рамина в Ленинград Шарлотта отправила Старокадомскому открытку от 11 ноября (получена в Москве 16 ноября) где сообщила, что Рамин приедет в Ленинград в понедельник 21 ноября во второй половине дня, а 23 ноября будет играть в симфоническом концерте. Она вновь выражала пожелание, чтобы Старокадомский смог встретить ее мужа в понедельник в Ленинграде²².

Осуществилось ли это пожелание, выяснить не удалось. Но у Старокадомского были в Ленинграде друзья, в том числе Исай Александрович Браудо (1896–1970), который годом-двумя раньше Старокадомского, в 1926–1927 гг., также стажировался в Лейпциге у Рамина. Поэтому тревоги Шарлотты Рамин по поводу того, что ее муж никого не знает в Ленинграде, были напрасными.

23 ноября состоялся симфонический концерт в Большом зале Филармонии. Дирижировал Оскар Фрид, в первом отделении исполнялись увертюра Бетховена «Кориолан» и концерт Генделя для органа с оркестром d-moll (op. 7 № 4); во втором — Первая симфония Малера (не Пятая, как изначально указывалось в программке и как это отложилось в дневни-

²¹ Рамин Ш. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 31 октября 1932. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 8.

²² Открытка Ш. Рамин к М. Л. Старокадомскому от 11 ноября 1932. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 11.

ковых записях Даниила Хармса, не без труда попавшего на этот концерт [Хармс 1992, 206]. Вступительное слово перед симфонией Малера произнес Иван Иванович Соллертинский²³.

Между тем уже в 1932–1933 гг. ситуация в мире, в том числе в сфере культуры и международных культурных контактов, резко изменилась. В Германии в 1933 г. власть захватили национал-социалисты, в СССР началось активное ужесточение сталинского режима. Музыканты, не желавшие покинуть свою страну или не имевшие возможности эмигрировать, были вынуждены приспособливаться к обстоятельствам.

Рамин, происхождение которого в глазах национал-социалистов выглядело безупречным, остался в гитлеровской Германии, занимаясь своим непосредственным делом: играл на органе и клавишине, дирижировал, преподавал, писал статьи об органном исполнительстве. По свидетельству Шарлотты, он никогда не являлся членом правящей партии и вряд ли стоит упрекать его в каком-либо сочувствии нацистским идеям (его дружба со Старокадомским и восхищение творчеством Гюнтера Рафаэля доказывают, что никаким нацистом он не был). Некоторые нынешние критики, никогда не жившие при тоталитарном режиме и не представляющие себе всех трудностей существования инакомыслящих в таких условиях, продолжают находить в деятельности Рамина предосудительные моменты. В частности, Хельмут Лоос обращал внимание на неоднозначность поступков Рамина в годы правления нацистов:

Рамин не был членом НСДАП, однако, с тех пор, как он играл на органе в 1935 г. в Кафедральном соборе Берлина на свадьбе Германа Геринга, он часто выступал на организованных партией музыкальных собраниях. Руководство хором школы св. Фомы в 1940 г. он получил вследствие интриги, имевшей национал-социалистический государственный характер, о чем он, вероятно, не знал [Loos 2013, 161–162].

С другой стороны, нетрудно понять, что открыто оппозиционное поведение было в тех условиях чрезвычайно опасным. Рамин предпочел сохранить возможность спокойно работать и всячески оберегал самостоятельное существование знаменитого хора мальчиков, культивируя прежде всего баховский репертуар.

²³ См.: 23 ноября 1932: Симфонический концерт // Историческая афиша: раздел на сайте к 100-летию Санкт-Петербургской филармонии. URL: <https://www.100philharmonia.spb.ru/historical-poster/8332/> (дата обращения: 02.09.2024).

Старокадомский преподавал в Московской консерватории (уже не игру на органе, а инструментовку) и после 1935 г. переключился с органичного исполнительства на сочинение детских песен и популярной музыки в других жанрах, где добился славы и заслуженного признания. В КПСС он также никогда не вступал, хотя состоял в руководстве Союза композиторов. Свое второе «я» (образ серьезного музыканта, знатока органной культуры разных стран, высокообразованного интеллигента, владевшего древними и новыми языками и хорошо разбиравшегося в истории мирового искусства), он был вынужден скрывать или вуалировать за оболочкой скромного, молчаливого на людях, но веселого в дружеском кругу собеседника. В воспоминаниях композитора Николая Николаевича Каретникова сохранился рассказ о том, как Старокадомский вместо рутинных занятий инструментовкой читал ему античных поэтов на латыни и древнегреческом и показывал привезенные из Италии альбомы с художественными репродукциями [Каретников 2011, 171–172].

О том, чтобы поддерживать дружеские контакты с иностранными, особенно немецкими, коллегами в конце 1930-х и тем более в 1940-х гг., речи быть не могло. За границу Старокадомский тоже попасть больше не пытался.

Во второй раз Гюнтер Рамин смог приехать с концертами в СССР лишь в 1954 г., уже не застав Старокадомского в живых (тот скончался 24 апреля). Рамин выступал как дирижер, исполняя ораториальные и кантатные произведения Баха и Шютца, а 19 июня в Малом зале Московской консерватории дал концерт как клавесинист — в программу вошли произведения Баха для клавесина соло и для гамбы в сопровождении клавесина (на гамбе солировал Бернارد Гюнтер).

Гастроли Рамина в Москве и Ленинграде сопровождались большим успехом и новыми интересными знакомствами. Они отчасти были подготовлены встречами с советскими коллегами на Баховском юбилейном фестивале в 1950 г., где Рамин играл очень видную роль. Там с Раминым успела пообщаться и сблизиться Мария Вениаминовна Юдина, с которой у него тоже на некоторое время возникла переписка. Юдина еще в 1925 г. занималась в Ленинградской консерватории в органном классе И. А. Браудо, и с тех пор подружилась со всей семьей Исаия Александровича [Юдина 2006, 105]. От органного исполнительства Юдина была вынуждена отказаться, и произведения Баха играла исключительно на рояле. После гастролей Рамина в СССР в 1954 г. великая пианистка собиралась поехать в Лейпциг, чтобы поучиться у него игре на клавесине, но смерть Рамина перечеркнула эти планы. О том, насколько сильно Юдина

переживала эту потерю, свидетельствуют ее письма 1956 г. 19 июня она писала семье Браудо:

Умер Гюнтер Рамин... Меня убила и добила его смерть — он таким громадным остался в моем воспоминании — я надеялась еще поучиться у него [Юдина 2008, 110].

Сохранилось немало записей Рамина, и в качестве органиста и клавесиниста, и в качестве дирижера, исполняющего произведения Баха. С точки зрения принятого ныне «аутентичного» исполнительства (исторические инструменты и составы, темпы и штрихи согласно указаниям из трактатов XVIII в.) трактовки Рамина могут показаться академически строгими и несколько устаревшими. Но всякий чуткий слушатель уловит в них мастерское владение формой, отточенную и в то же время естественную фразировку и просодию, вкус к тонкому преподнесению интонационных деталей.

Возможно, нечто подобное ощущалось и в игре Старокадомского, коль скоро два музыканта столь хорошо понимали друг друга. К сожалению, аудиозаписей игры Старокадомского на органе не сохранилось — его карьера в этой области постепенно сошла на нет уже в 1930-е гг., и мы лишь по архивным документам можем судить о его весьма широком репертуаре.

Некоторые проблемы исполнения произведений Баха, затронутые в письмах Рамина к Старокадомскому, остаются актуальными и в наше время — особенно это касается тембровой реализации «Искусства фуги» и «Музыкального приношения».

История личного и эпистолярного общения Рамина со Старокадомским позволяет глубже понять и почувствовать многое: пути распространения новых идей в органном искусстве (инструменты, произведения, способы интерпретации), духовные и исторические различия двух культур, немецкой и русской, и — несмотря ни на что — торжество личных связей: от учителя к ученику, от друга — к другу.

Рукописные источники

Старокадомский М. Л. Заметки о зарубежной командировке. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 2. Д. 49. Л. 7.

Старокадомский М. Л. Отчет о зарубежной командировке. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 2. Д. 49. Л. 14.

Фотография супругов Рамин. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 143. Л. 1.

- Программа концерта М. Л. Старокадомского 25 марта 1928. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 2. Д. 48. Л. 23.
- Открытка Ш. Рамин к М. Л. Старокадомскому от 11 ноября 1932. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 11.
- Рамин Г. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 15 мая 1928. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 1–2об.
- Рамин Г. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 10 сентября 1932. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 3–4 об.
- Рамин Ш. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 31 октября 1932. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 61. Л. 8.
- Рамин Г., Рамин Ш. Письмо к М. Л. Старокадомскому от 30 сентября 1928. РГАЛИ. Ф. 2380. Оп. 3. Д. 62. Л. 1–2 об.

Список источников

- [1] Будкеев 2004 — Будкеев С. А. Ф. Гедике — органист (исполнитель, педагог, композитор): учеб. пособие для студентов вузов. Изд. 2-е, испр., доп. Барнаул: Издательство БГПУ, 2004. 491 с.
- [2] Каретников 2011 — Каретников Н. Темы с вариациями: рассказы. Москва: Corpus, 2011. 272 с.
- [3] Кириллина 2021 — Кириллина Л. Михаил Старокадомский — органист // Органное искусство: Сб. трудов конференции «Гнесинские органные чтения», 26–27 ноября 2020. Вып. 3. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2021. С. 42–53.
- [4] Хармс 1992 — Хармс Д. «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние». Записные книжки. Письма. Дневники / сост., вступ. слово и послесловие В. Глоцера // Новый мир. 1992. № 2. С. 192–224.
- [5] Юдина 2006 — Юдина М. В. Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2006. 656 с.
- [6] Юдина 2008 — Юдина М. В. Жизнь полна Смысла: переписка 1956–1959 гг. Москва: РОССПЭН, 2008. 598 с.
- [7] Jullander 2011 — Jullander S. Zur Musik In Der Frühen Orgelbewegung // Die Orgel Zwischen Gestern Und Morgen. Bericht über das zehnte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 23–25. September 2003 in Siegen. Hrsg. H. J. Busch, R. Eberlein. Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung. Bd. 18. Köln, 2011. S. 66–88.
- [8] Loos 2013 — Loos H. Die „Leipziger Schule“. Zur Geschichte der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert // Muzikologija. 2013. № 15. S. 147–168.
- [9] Schindler 1928 — Schindler H. 16. Deutsches Bachfest vom 20–23. Sept. in Kassel // Musica Sacra. 1928. № 11. S. 350–351.

References

- [1] Budkeev, Sergey. (2004). A. F. Goedicke — organist (ispolnitel', pedagog, kompozitor) [Alexander Goedicke — organist (performer, teacher, composer)]: Study guide manual for university students. 2 Ed. Barnaul: Izdatel'stvo BGPU, 491 p. (in Russian).

- [2] Karetnikov, Nikolai (2011). *Temy s variatsiyami: rasskazy* [Themes with variations: Stories]. Moscow: Corpus, 2011. 272 p. (in Russian).
- [3] Kirillina, Larissa (2021). “Mikhail Starokadomsky — organist” [“Mikhail Starokadomsky — organist”]. In *Organnoe iskusstvo: Sbornik trudov konferentsii “Gnesinskie organnye chteniya”*, 26–27 noyabrya 2020 [Organ art: Collection of proceedings of the conference “Gnesin Organ Readings”, November 26–27, 2020]. Iss. 3. Moscow, pp. 42–53 (in Russian).
- [4] Kharms, Daniil (1992). “Bozhe, kakaya uzhasnaya zhizn’ i kakoe uzhasnoe u menya soystoyanie’. *Zapisnye knizhki. Pis’ma. Dnevnik*” [“God, what a terrible life and what a terrible condition I have’. Notebooks. Letters. Diaries”], compilation, introduction and afterword by Vladimir Glotser. In *Novyy mir* [The New World]. 1992. No.2, pp. 192–224 (in Russian).
- [5] Yudina, Maria (2006). *Vysokiy stoykiy dukh. Peregypiska 1918–1945* [High steadfast spirit. Correspondence 1918–1945]. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya, 656 p. (in Russian).
- [6] Yudina, Maria (2008). *Zhizn’ polna Smysla: Peregypiska 1956–1959* [Life is full of meaning: the correspondence 1956–1959]. Moscow: ROSSPEN, 598 p. (in Russian).
- [7] Jullander, Sverker (2011). „Zur Musik in der frühen Orgelbewegung“. In *Die Orgel zwischen Gestern und Morgen. Bericht über das zehnte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. 23–25. September 2003 in Siegen*, Hrsg. von H. J. Busch, R. Eberlein. Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung. Bd. 18. Köln, S. 66–88.
- [8] Loos, Helmut (2013). “Die „Leipziger Schule“. Zur Geschichte der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert” In *Muzikologija*. 2013. No. 15. S. 147–168.
- [9] Schindler, Hans 16. „Deutsches Bachfest vom 20–23. Sept. in Kassel“. In *Musica sacra*. 1928. No. 11. S. 350–351.

Статья поступила в редакцию: 02.09.2024; одобрена после рецензирования: 09.09.2024; принята к публикации: 18.09.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 02.09.2024; approved after reviewing: 09.09.2024; accepted for publication: 18.09.2024; published: 12.11.2024.



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

Сведения об авторах

Лариса Львовна Гервер — доктор искусствоведения (1998), профессор (2000), профессор кафедры аналитического музыковедения Российской академии музыки имени Гнесиных. В 1969 г. окончила Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (педагоги: А. Г. Чугаев, Р. К. Ширинян, Ф. Г. Арзаманов). С 1970 преподает в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (в настоящее время — Российская академия музыки имени Гнесиных). Автор книг «Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии первых десятилетий XX века», «Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века» и более 100 научных статей. Основные направления научной деятельности: техника музыкальной композиции в сочинениях XVI–XX вв.; музыкальные приемы в организации поэтического текста; поэзия романсового творчества композитора как совокупный текст; поэтическая форма vs форма музыкальная в итальянском мадригале; анализ музыкальной и поэтической формы с метротектонических позиций.

Марина Евгеньевна Гирфанова — доктор искусствоведения (2015), профессор (2024), профессор кафедры теории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, член Общества теории музыки, член редакционной коллегии журнала «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по специальности «Музыковедение» (класс Е. В. Назайкинского). В 2015 защитила докторскую диссертацию на тему «Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра» (научный консультант Р. Л. Поспелова).

Contributors to this issue

Larisa L. Gerver is a Dr. Habil. in Art History (1998), Full Professor (2000). Graduated from the Gnesin State Musical-Pedagogical Institute in 1969. She studied with Alexandr G. Chugayev, Ruzanna K. Shirinyan, Fedor G. Arzamanov. Since 1970, she teaches at the Gnesin State Musical-Pedagogical Institute (now the Gnesin Russian Academy of Music). In the 1980s, she took lessons from Rudolf V. Duganov, who gave lectures in Literature Theory and History at the Gnesins Institute. In 1998, she defended her doctoral dissertation “Music and musical mythology in the early 20th-century Russian poetry”. Full Professor at the Music Analysis Department at the Gnesin Russian Academy of Music. She has published books “Music and musical mythology in Russian poetry of the first decades of the 20th century” (2001), “Inganno and other secrets of polyphonic technique in the second half of 16th — beginning of the 17th century” (2018) and more than 100 scientific articles. Her research interests include music composition technique; exploring musical patterns in the structure of poetic texts; all the verses of the composer’s romances and songs taken as a whole; poetic form vs musical form in the Italian madrigal, and the analysis of the musical and the poetic forms according to the Conus’ metrotectonicism.

Marina Ye. Girfanova is a Dr. Habil. in Art History (2015), Professor of the Music Theory Department at the Zhiganov Kazan State Conservatoire, member of the Music Theory Society, member of the editorial board of the journal “Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”. She graduated from the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky with a degree in Musicology (academic advisor — Evgeniy V. Nazaikinskiy, Doctor of Art History, Professor of the Music Theory Department). In 2015, she defended her doctoral dissertation on the topic “The Mensural System as a Historical Type of Western European Musical Meter” (scientific consultant — Rimma L. Pospelova,

Преподает в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Читает курс полифонии, руководит дипломными и диссертационными работами. Автор более 50 научных публикаций, 6 учебных пособий, в том числе: «Изоритмический мотет эпохи Ars nova: принципы анализа» (2021), «Полифония школы Нотр-Дам» (2022), «Фуга на хорал в духовных кантатах И. С. Баха» (2022). Принимала участие во всероссийских и международных научных конференциях, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Новосибирске..

Андрей Владимирович Денисов — доктор искусствоведения (2009), профессор (2013), член Союза композиторов РФ и International Musicological Society. Профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки) и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (кафедра теории и истории культуры). Лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006), а также Премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техники» (2009). Принимал участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Петрозаводске, Астрахани, Ростове-на-Дону, Вильнюсе, Бостоне, Хельсинки. Регулярно выступает с открытыми лекциями. Входит в состав Экспертного Совета по филологии и искусствоведению Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, член диссертационных советов Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Член жюри различных музыкальных конкурсов. Автор более 190 научных публикаций, посвященных различным вопросам теории и истории музыки (в том числе — монографии «Музыкальный язык: структура и функции», «Античный миф в опере пер-

Doctor of Art History, Professor of the Music Theory Department at the Moscow State Conservatory). She teaches at the Kazan State Conservatory, lectures on the polyphony, supervises diplomas and dissertations. Author of over 50 scientific publications, 6 textbooks, including: “Isorhythmic Motet of the Ars nova: principles of analysis” (2021), “Polyphony of the Notre-Dame school” (2022), “Fugue on a chorale in J. S. Bach’s church cantatas” (2022). Participated in scientific conferences in Moscow, Saint Petersburg, Kazan, Novosibirsk.

Andrei V. Denisov — Dr. Habil. in Art History (2009), Full Professor (2013), member of the Union of Composers of the Russian Federation and International Musicological Society. Professor of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (foreign music history chair) and Herzen University (culture theory and history chair). Winner of the award of the European Academy, and of the St. Petersburg Government (2009). Participated in various seminars, symposiums, conferences, held in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Astrakhan, Boston, Helsinki, etc. Gives regular master classes and open lectures in different cities. Member of the Expert Council for Philology and Art History of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, member of dissertation councils of the Herzen University. Jury member of different music competitions. Author of more than 190 scientific publications devoted to various problems of the music theory and history (including monographs “Musical language: structure and functions”, “The antique myth in the first half of the XX century opera”, “Harmony of Classical Style”, “Metamorphoses of the Musical Text”). Author of different radio programs. The sphere of scientific interests encompasses theory of intertextuality, concept of the music text, history of opera, musical art of 20th century, musical semiotics.

вой половины XX века», «Западноевропейская Опера XVII–XVIII вв.: характер героя и поэтика жанра», учебное пособие «Гармония классического стиля», «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк», «Семантические этюды»). Активно работает на радио. Сфера научных интересов — теория интертекстуальности, концепция музыкального текста, история оперного театра, музыкальное искусство XX в., семиотика музыки.

Лариса Валентиновна Кириллина — доктор искусствоведения (1996), профессор (2010); профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада в Государственном институте искусствознания (ГИИ). Окончила Московскую консерваторию (1985) как музыковед (научный руководитель — Ю. Н. Холопов). Защитила кандидатскую (1992) и докторскую (1996) диссертации. Помимо Московской консерватории, где с 1992 ведет общие и специальные курсы, в 1990-х преподавала в Российской академии музыки имени Гнесиных, Российском государственном гуманитарном университете, Музыкальной академии в Ловране (Хорватия). С 1987 по настоящее время работает также в ГИИ. Основные научные интересы: жизнь и творчество Бетховена, музыка классической эпохи, история оперного искусства, история итальянской музыки, взаимосвязи русских и зарубежных музыкантов. Автор монографий на русском языке о Бетховене (2009 и 2015), Генделе (2017 и 2019), Глюке (2006 и 2018). Составитель и комментатор (издание начато Н. Л. Фишманом) полного издания писем Бетховена на русском языке (2011–2013). Автор и составитель коллективной монографии «Италия — Россия: четыре века музыки», опубликованной на русском и итальянском языках (2017).

Татьяна Суреновна Кюрегян — доктор искусствоведения (1999), профессор (2002), профессор кафедры теории музыки Мо-

Larissa V. Kirillina — Dr. Habil. in Art History (1996), Full Professor (2010), Subdepartment of General Music History, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow at the Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies. Graduated from the Moscow Conservatory (1985) as a musicologist (supervisor — Yuri N. Kholopov). Defended her master's thesis in 1992 and doctoral dissertation in 1996. Since 1992 she is teaching at the Moscow Conservatoire, in the 1990s she also taught at the Gnesin Russian Academy of Music, Russian State University for the Humanities, the Music Academy in Lovran (Croatia). From 1987 she is working at the State Institute of Art Studies. Her studies include: the life and work of Beethoven, music of the classical era, history of opera, history of Italian music, interrelations between Russian and foreign musicians. She published monographs on Beethoven (2009 and 2015), Handel (2017 and 2019), Gluck (2006 and 2018), completed the full edition of Beethoven's letters in Russian (2011–2013) — the project was started by Natan L. Fishman. She was editor and contributor of the collective monograph "Italy-Russia: Four Centuries of Music", published in Russian and Italian languages (2017).

Tatyana S. Kyuregyan — Dr. Habil. in Art History (1999), Full Professor, Subdepartment of Music Theory, Tchaikovsky Moscow State

сковской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В настоящее время ведет спецкурс «Музыкальная форма», участвует в коллективных курсах «Музыкально-теоретические системы», «Теория современной композиции», руководит дипломными и диссертационными исследованиями. В сфере научных интересов — эволюция музыкальной формы. Автор научно-методических работ «Форма в музыке XVII–XX веков» (1998, 2/2003, 3/2017, на фарси), «Гармония для начинающих» (2011, 2/2018, 3/2021, на фарси), «Григорианский хорал» (1997, 2/2008, соавторы Ю. Н. Холопов, Ю. В. Москва), «Песни средневековой Европы» (2007, соавтор Ю. В. Столярова), «Ренессансные песни» (2007, соавтор Е. А. Бедуш), «Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении» (2018, соавтор О. В. Зубова). Участница коллективных изданий: «Теория современной композиции» (2005), «Музыкально-теоретические системы» (Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова и др., 2008). Редактор-составитель и автор сборников «Век Мессиа́на» (2012, совместно с К. В. Зенкиным), «Валерия Ценова. Жизнь на взлете» (2010), «Татьяна Чередниченко. Избранное» (2012), Хрестоматии «Композиторы о современной композиции» (2009, совместно с В. С. Ценовой). Публикатор многих архивных материалов Ю. Н. Холопова.

Анатолий Павлович Милка — доктор искусствоведения (1984), профессор (1987), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета. Член Союза композиторов, член Международного Баховского общества. Окончил теоретико-композиторский факультет Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1967) и аспирантуру при консерватории (1970). Научные руководители: А. Н. Должанский, С. М. Слонимский, Ю. Г. Кон, педагоги: В. В. Пушков (компози-

Conservatory. Currently, she conducts a special course “Musical form”, participates in collective courses “Musical theoretical systems”, “Theory of modern composition”, and supervises diploma and dissertation research works. Her scientific interests include the evolution of the musical form. She is the author of research and methodological works “Form in Music of the 17th – 20th Centuries” (1998, 2/2003, 3/2017, in Farsi), “Harmony for Beginners” (2011, 2/2018, 3/2021, in Farsi), “Gregorian Chant” (1997, 2/2008, with Yuri N. Kholopov, Yulia V. Moskva), “Songs of Medieval Europe” (2007, with Yulia V. Stolyarova), “Renaissance Songs” (2007, with Elena A. Bedush), “Medieval and Renaissance Dances: Music in Motion” (2018). Participant of collective publications “Theory of modern composition” (2005), “Musical theoretical systems” (with Yuri N. Kholopov, Valeria S. Tsenova and others, 2008). Compiler, editor and author of collections “The Epoch of Messiah” (2012, with Konstantin V. Zenkin), “Valeria Tsenova. Live of the Rise” (2010), “Tatyana Cherednichenko. Selected Works” (2010); of the anthology “Composers on Modern Composition” (2009, with Valeria S. Tsenova). Publisher of manifold archive materials of Yuri N. Kholopov.

Anatoly P. Milka is a professor at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Saint Petersburg State University. Dr. Habil. in Art History (1984). Member of the Composers Union, member of the International Bach Society. Graduated from the Faculty of Theory and Composition of the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory (1967), where afterwards did his postgraduate studies (1970). Scientific advisers: Aleksandr N. Dolzhansky, Sergey M. Slonimsky, Yuzef H. Kon; teachers: Venedikt V. Pushkov (composition), Isai A. Braudo and Valeriy L. Maisky (organ). In 1983, he defended his doctoral dissertation on “The Theoretical Foundations of Functionality in

ция), И. А. Браудо и В. Л. Майский (орган). В 1983 г. защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Теоретические основы функциональности в музыке». Научные интересы сосредоточены на теории и методике полифонии, а также на творчестве И. С. Баха. Основные публикации на русском языке: «„Музыкальное приношение“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации» (Музыка, 1999); «„Искусство фуги“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации» (Композитор, 2009); «Полифония: учебник для музыкальных вузов, в 2 ч.» (Композитор, 2016); «Готфрид Кирхгоф. „Музыкальная азбука...“» (Композитор, 2004). Монографии на английском языке: *Rethinking J. S. Bach's The Art of Fugue* (Routledge, 2016); *Rethinking J. S. Bach's Musical Offering* (Cambridge Scholars Publishing, 2019) и др., а также более 100 статей в отечественных и зарубежных изданиях. Сотрудничает с зарубежными *Bach-Jahrbuch* (Германия), *BACH* (США), *Universitas Gedanensis* (Польша) и других.

Мария Львовна Мониц — кандидат искусствоведения (2024), преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Санкт-Петербургском музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. В 2024 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Рукописи обработок причастных стихов и „Увертюры на русскую тему“ С. И. Танеева: на пути к учению о контрапункте» (научный руководитель — проф. К. И. Южак). Принимала участие в различных международных научных семинарах и конференциях в Санкт-Петербурге и в Москве. Сфера научных интересов — теория и методика преподавания полифонии, предыстория формирования контрапунктического учения С. И. Танеева.

Music». Research interests are focused on the theory and methodology of polyphony, as well as on the works of Johann Sebastian Bach. Major books in Russian: “Musical Offering’ by J. S. Bach: Towards Reconstruction and Interpretation” (Музыка, 1999); “The Art of the Fugue’ by J. S. Bach: Towards Reconstruction and Interpretation” (Композитор, 2009); “Polyphony: textbook for music academies, in 2 vol.” (Композитор, 2016); “Gottfried Kirchhoff. ‘L’ABC Musical...’” (Композитор, 2004). Monographs in English: “Rethinking J. S. Bach’s The Art of Fugue” (Routledge, 2016); “Rethinking J. S. Bach’s Musical Offering” (Cambridge Scholars Publishing, 2019) and others, as well as more than 100 articles in domestic and foreign publications. Collaborates with foreign *Bach Jahrbuch* (Germany), *BACH* (USA), *Universitas Gedanensis* (Poland) and others.

Maria L. Monich — PhD of Arts (2024), lecturer in the Department of Music Theory at the Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory and teacher in music theory at the N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg Music College. In 2024, she defended her dissertation “Manuscripts of the treatments of the sacrament verses and „Overtures on a Russian theme“ by Sergei I. Taneyev: on the way to the doctrine of counterpoint” (supervisor: Prof. Kyra I. Yuzhak). She has participated in various international scientific seminars and conferences in Saint Petersburg and Moscow. His research interests include the theory and methodology of teaching polyphony, the prehistory of the formation of Taneyev’s theory of counterpoint based.

Марина Рыцарева — почетный профессор, доктор искусствоведения (1989), российский и израильский музыковед. По окончании Консерватории и аспирантуры в Санкт-Петербурге работала в Москве: в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина, Государственном центральном музее музыкальной культуры и Центре музыкальной информации Союза композиторов СССР. В 1990 г. эмигрировала в Израиль, в 2020 в США. Работала на кафедре музыки Университета Бар-Илан и в Архиве Израильской музыки Тель-Авивского университета. Дважды была президентом Израильского музыковедческого общества и с 2015 г. соредактор журнала *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*. Автор книг: «Композитор Д. Бортнянский» (1979, 2015), «Композитор М. С. Березовский» (1983, 2013) «Русская музыка XVIII века» (1987), «Композитор Сергей Слонимский» (1991), «Музыка и я» (1994), «Духовный концерт в России второй половины XVIII века» (2006), «Иосиф Барданашвили: жизнь в 3D» (2015) «Тайна Патетической Чайковского» (2017), “Eighteenth-Century Russian Music” (2006), “Tchaikovsky’s Pathétique and Russian Culture” (2014), “The Paradox of Musical Vernaculars” (2023). Переводы: Anatoly Milka, “Rethinking J. S. Bach’s The Art of Fugue” (2016) и “Rethinking J. S. Bach’s Musical Offering” (2019).

Тамара Игоревна Твердовская — кандидат искусствоведения (2003), доцент (2023), доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. С 2019 — проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Автор более 30 публикаций в научных журналах и сборниках научных работ, учебных и методических разработок. Учебное пособие «Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси» (2014) рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного

Marina Ritzareva — Doctor of Science (1989), Professor Emerita of Bar-Ilan University is a Russo-Israeli musicologist. Graduate of St. Petersburg Conservatory, she worked in Moscow (Russian State Library, Russian National Museum of Music, Center of Musical Information). In 1990–2020 lived in Israel and worked at the Department of Music at Bar-Ilan University and at the Israeli Music Archive at Tel-Aviv University. She served two terms as President of the Israeli Musicological Society and is a co-editor of *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*. She authors *Eighteenth-Century Russian Music* (2006), *Tchaikovsky’s ‘Pathétique’ and Russian Culture* (2014), *The Paradox of Musical Vernaculars* (2023); translated Anatoly Milka’s *Rethinking J.S. Bach’s The Art of Fugue* (2016) and *Rethinking J. S. Bach’s Musical Offering* (2019); in Russian: books on Maxim Berezovsky (1983, 2013), Dmitry Bortniansky (1979, 2015), Sergei Slonimsky (1991), Russian spiritual concerto of the second half of the eighteenth century (2006); Josef Bardanashvili (2015), “Mystery of Tchaikovsky’s Pathétique” (2017).

Tamara I. Tverdovskaya — musicologist, PhD of Arts (2003), Associate Professor (2023), Associate Professor of the Department of Western Music History, Vice-Rector for Research of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (since 2019). Author of articles in collections of scientific papers and academic journals. Her manual “Genre and Form in Claude Debussy’s Piano Music” (2014) is recommended by the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation. In 2015, she published the anthology “Horizons of French Music: 20th Century” (in collaboration with Daniil V. Shutko). Winner of the All-Russian student competition of research works (Moscow, 1996), laureate of

пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений. В 2015 опубликовала хрестоматию по современной зарубежной музыке «Горизонты французской музыки XX века» (в соавторстве с Д. В. Шутко). Лауреат Всероссийского конкурса студенческих научных работ (Москва, 1996), II Всероссийского конкурса педагогического мастерства научно-педагогических работников образовательных организаций высшего образования в области музыкального, хореографического и изобразительного искусства (2018). В 2019 г. избрана членом Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 Музыкальное искусство.

Киралина (Кира) Иосифовна Южак — доктор искусствоведения (1991), профессор (1992), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Ученица А. Н. Должанского и М. К. Михайлова. Член Союза композиторов, член Международного Баховского общества. Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Основные научные исследования сосредоточены на теории и истории полифонии и творчестве И. С. Баха: докторская диссертация «Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы» (1990), двухтомник статей «Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории и теории», кн. 1–2 (2006), монографии «Программа курса Х. С. Кушнарёва „Полифония И. С. Баха“: Две версии — две эпохи» (2012), «Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стретта в фугах „Хорошо темперированного клавира“» (1965), «Теоретический очерк полифонии свободного письма» (1990), учебные пособия «Практическое руководство к написанию и анализу фуги» (2017), «Фугетта» (2018; соавтор — А. И. Янкус) и др. Ряд работ посвящен теории лада и ладовому строению карельских и финских рунных

the Second All-Russian teaching skill competition for researchers and teachers of higher educational institutions in the field of music, choreography and fine arts (2018). In 2019, she was elected a Member of the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation.

Kiralina (Kyra) I. Yuzhak is Dr. Habil. in Art History (1990), Professor at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her teachers were Aleksandr N. Dolzhansky and Mikhail K. Mikhailov. Member of the Union of Composers and of the International Bach Society. Honoured Artist of the Republic of Karelia. Her research focuses on the history and theory of polyphony and Johann Sebastian Bach's music: doctoral dissertation "The Theoretical Basics of Polyphony in the Aspect of the Evolution of the Musical System" (1990), monographs "Polyphony and Counterpoint: Issues of Methodology, History and Theory" (in two volumes, 2006), "Kushnaryov's program on J. S. Bach's Polyphony: two versions — two ages" (2012), "The Specific Features of Bach's Fugue Structure: Stretto in the Well-Tempered Clavier" (1965), "A Theoretical Essay on Polyphony on the Free Polyphonic Style" (1990), text books "Manual for the Composition and Analysis of the Fugue" (2017), "Fughetta" (2018; co-author Alla I. Yankus) etc. A number of studies are devoted to the modal theory and the scale structure of Karelian and Finnish rune chants: "Variation on Sibelius and Folklore" (1998) and "On the Methodology of Modal Studies" (2008) etc. Editor and compiler of collections of academic articles.

напевов, григорианики и древнерусских церковных песнопений: «Вариация на тему „Сибелиус и фольклор“» (1998), «К методологии исследований лада» (2008) и др. Редактор и составитель научных сборников.

Алла Ирменовна Янкус — кандидат искусствоведения (2004), доцент (2018), доцент кафедры теории музыки, декан музыкального факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1999 окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс К. И. Южак), в 2003 — аспирантуру Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. В 2004 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна», научный руководитель — профессор К. И. Южак). В круг профессиональных интересов входят теория и история полифонии, в том числе история преподавания полифонии в Санкт-Петербургской консерватории, немецкие трактаты по контрапункту и фуге. Автор учебных пособий «Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна» (2004) и «Фугетта» (2018; соавтор — К. И. Южак), статей в журналах и сборниках по вопросам теории полифонии, структурных и композиционных проблем полифонических сочинений, в том числе на основе рукописных материалов русских композиторов; выступала с докладами на научных конференциях в Санкт-Петербурге, Москве, Петрозаводске. Член организационного комитета Международного научно-методического семинара «Теория полифонии и методика ее преподавания» (Санкт-Петербург).

Alla I. Yankus — PhD (Arts, 2004), Associate Professor (2018), Associate Professor of the Department of Music Theory at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Saint Petersburg Conservatory in 1999, where she studied under Prof. Kyra I. Yuzhak, and in 2003 completed her postgraduate study at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire. She received her PhD degree in 2004 with a dissertation on “Polyphony in Haydn’s String Quartets” (scientific adviser — Prof. Kyra I. Yuzhak). The professional interests include polyphony theory and history, including the history of teaching polyphony at the Saint Petersburg Conservatory. Author of several studies on theory and history of polyphony, as well as her textbooks “Fugato in Joseph Haydn’s string quartets” (2004) and “Fughetta” (2018; co-author Kyra I. Yuzhak). She has presented papers at conferences in Saint Petersburg, Moscow, Petrozavodsk. Member of the organizing committee of the International scientific and methodical seminar “Theory and Methods of Teaching Polyphony” (Saint Petersburg).

Указатель публикаций

в журнале «Opera musicologica» за 2024 год. Том 16 (№№ 1–4)
https://www.conservatory.ru/opera_musicologica¹

Редакторская заметка

Лобкова, Галина Владимировна (Санкт-Петербург). Современные тенденции развития российской этномузыкологии // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 2. С. 8–15.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.001>

От редакции // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 4. С. 8.

Статьи

Бадалов, Олег Павлович (Москва). Исполнительская деятельность Елены Гилельс (к 75-летию со дня рождения) // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1. С. 150–168.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.008>

Битерякова, Елена Викторовна (Москва). Евгений Владимирович Гиппиус, профессор Московской консерватории (1944–1949) // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 2. С. 102–123.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.006>

Галухин, Артур Иванович; Звонов, Александр Викторович (Москва). Роль мультиинструментализма в обучении и практике военного дирижера // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 3. С. 146–158.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.008>

Гервер, Лариса Львовна (Москва). Баховская fuga cis-moll (ХТК I) в метротектонических планах Г. Э. Конюса // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 4. С. 208–224.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.010>

Гирфанова, Марина Евгеньевна (Казань). Технология построения двухголосных канонических секвенций в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 4. С. 190–207.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.009>

Денисов, Андрей Владимирович (Санкт-Петербург). Иноконфессиональные музыкальные цитаты в литургических и светских жанрах второй половины XVI — первой половины XIX в. и Credo Мессы h-moll И. С. Баха // 2024. Том 16. № 4. С. 82–105.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.005>

Долгова, Дария Константиновна (Санкт-Петербург). Народные уральские напевы в балете Сергея Прокофьева «Сказ о каменном цветке» // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 2. С. 138–165.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.008>

¹ Обзор подготовила Людмила Махова.

- Еремينا, Дарья Андреевна* (Нижний Новгород). «Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 3. С. 84–103.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.005>
- Захарьина, Нина Борисовна* (Санкт-Петербург). Расшифровка и транскрипция древнерусских песнопений в XIX — начале XX века // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 3. С. 66–83.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.004>
- Королькова, Инга Владимировна* (Санкт-Петербург). Песенный тип «Соколы» в фольклорных традициях Новгородской области // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 2. С. 184–207.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.010>
- Красикова, Наталья Борисовна* (Санкт-Петербург). Музыка в романе Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты» // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 3. С. 104–123.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.006>
- Кюрегян, Татьяна Суреновна* (Москва). Иоганн Себастьян Бах в музыкальном самосознании Роберта Шумана // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 4. С. 42–63.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.003>
- Любимов, Данила Вадимович* (Санкт-Петербург). «Марш Черномора» М. Глинки в балетмейстерской разработке М. Фокина: о работе хореографа с партитурой // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 3. С. 8–27.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.001>
- Мацневский, Игорь Владимирович* (Санкт-Петербург). О теоретических проблемах деятельности и профессионального статуса музыканта-народника // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 2. С. 230–239.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.012>
- Милка, Анатолий Павлович* (Санкт-Петербург). Цена ошибки // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 4. С. 10–27.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.001>
- Монич, Мария Львовна* (Санкт-Петербург). Учебная fuga Сергея Танеева на баховскую тему // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 4. С. 130–159.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.007>
- Морозов, Дмитрий Викторович* (Москва). Наука о народной музыкальной культуре: история и методология // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 2. С. 208–229.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.011>
- Мэзгуми Ханья* (Санкт-Петербург). «Бах стоит для меня в центре всего»: диалог эпох и стилей в киномузыке А. Г. Шнитке // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 3. С. 28–51.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.002>

- Мэгуми Ханья* (Санкт-Петербург). И. С. Бах — А. Г. Шнитке: цитата как форма диалога в музыке анимационного кино // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 76–97.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.004>
- Никифоров, Сергей Николаевич* (Москва). Symphonie zur Serenate в наследии Г. Ф. Телемана (1681–1767) и собрании фонда нотных изданий Российской государственной библиотеки // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 8–37.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.001>
- Панов, Алексей Анатольевич; Розанов, Иван Васильевич* (Санкт-Петербург). О темпах исполнения инструментальных менуэтов XVIII века // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 38–53.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.002>
- Пашина, Ольга Алексеевна* (Москва). История отечественной музыкальной фольклористики глазами Е. В. Гиппиуса: к 120-летию со дня рождения ученого // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 2. С. 42–59.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.003>
- Петров, Владислав Олегович* (Астрахань). О проявлении театральности в инструментальной музыке Фараджа Караева // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 114–135.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.006>
- Подгузова, Марина Михайловна* (Москва). Основные векторы творческого поиска в исполнительской деятельности К. А. Эрдели // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 136–149.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.007>
- Подрезова, Светлана Викторовна* (Санкт-Петербург). «Хороший человек — без интриг; свободен и может ехать»: три эпизода биографии Е. В. Гиппиуса // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 2. С. 60–81.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.004>
- Редькова, Евгения Сергеевна* (Санкт-Петербург). Отчеты о фольклорных экспедициях первой половины 1960-х годов в документах Ленинградского отделения Союза композиторов // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 2. С. 166–183.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.009>
- Рыцарева, Марина Григорьевна* (Рамат-Ган, Израиль). Миф о Бахе в популярной культуре // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 4. С. 28–41.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.002>
- Стейт, Наталия Гариевна* (Санкт-Петербург). Семантика тональности b-moll в сочинениях Ф. Листа (на примере транскрипции песни Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской рапсодии № 3) // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 54–75.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.003>

- Твердовская, Тамара Игоревна* (Санкт-Петербург). Баховские хоралы в издании Шарля Гуно (1870): принципы отбора и комментарии // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 4. С. 64–81.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.004>
- Теплова, Ирина Борисовна; Карась, Юлия Александровна* (Санкт-Петербург). Костромской фольклор в записи С. М. Ляпунова и Ф. И. Истомина (К 130-летию второй научной экспедиции Песенной комиссии Русского географического общества) // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 2. С. 18–41.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.002>
- Христова, Галина Павловна* (Воронеж). Из истории собирания воронежских народных песен (ранние публикации советского времени) // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 2. С. 124–137.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.007>
- Хрущева, Настасья Алексеевна* (Санкт-Петербург). «Вертер. Сентиментальная музыка» Юрия Краса вина как произведение раннего метамодерна // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 98–113.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.005>
- Южак, Кира Иосифовна* (Санкт-Петербург). О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 4. С. 106–129.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>
- Яковлева, Наталья Александровна* (Санкт-Петербург). Роман Ильич Грубер и семья Гессенов: к истории потерянных связей // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 3. С. 52–65.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.003>
- Якубовская, Елена Ивановна* (Санкт-Петербург). Пинежская традиция распева лирических песен в записи 1927–1930 гг.: особенности голосоведения и фактуры // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 2. С. 82–101.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.005>
- Ян Цзиньэнь* (Санкт-Петербург). Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 3. С. 124–145.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.007>
- Янкус, Алла Ирменовна* (Санкт-Петербург). Школа Н.А. Римского-Корсакова: курс специальной теории в учебных работах А. К. Глазунова // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 4. С. 160–189.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.008>

Документы

- Войцешко, Анастасия Степановна* (Санкт-Петербург). А. С. Ляпунова — публикатор и комментатор писем А. Н. Серова // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 3. С. 160–169.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.009>
- Гиппиус, Евгений Владимирович* (Санкт-Петербург). Полевой дневник Заонежской экспедиции и письмо к С. И. Бернштейну / публикация, общая редакция и комментарии С. В. Подрезовой // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 2. С. 242–267.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.013>
- Гуревич, Владимир Абрамович* (Санкт-Петербург). Пять писем Розины Левиной // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 3. С. 188–194.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.011>
- Кириллина, Лариса Валентиновна* (Москва). Проблемы исполнения произведений И. С. Баха в письмах Г. Рамина к М. Л. Старокадомскому // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 4. С. 226–250.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.011>
- Ляпунова, Анастасия Сергеевна* (Санкт-Петербург). Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву / подготовка к публикации и комментарии А. С. Войцешко // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 3. С. 170–187.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.010>
- Савкина, Наталия Павловна* (Москва). «Вследствие расстроенного здоровья и по художественным надобностям». Из переписки Прокофьева в архиве Колумбийского университета // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 170–207.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.009>

Рецензии

- Копысева, Наталья Владимировна* (Санкт-Петербург). Яркий след Наталии Лазаревны Дунаевой // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 1. С. 210–221.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.010>
- Найдич, Лариса Эриковна* (Иерусалим, Израиль). Моисей Береговский: наследие собирателя и исследователя еврейского музыкального фольклора // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 2. С. 270–276.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.014>
- Сапонов, Михаил Александрович* (Москва). Круг открытий. Двухтомное издание Татьяны Шабалиной в Германии // *Opera musicologica*. 2024. Том 16. № 3. С. 196–204.
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.012>

Article Index

(2024. Vol. 16, no. 1–4)

https://www.conservatory.ru/opera_musicologica²

Editorial Notes

Lobkova, Galina V. (St. Petersburg). Current Trends in the Development of Russian Ethnomusicology. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 8–15. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.001>

Editorial // *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 9.

Articles

Badalov, Oleg P. (Moscow). Elena Gilels' Performing Activities (To the 75th Anniversary). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 150–168. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.008>

Biteriakova, Elena V. (Moscow). Eugene W. Hippus as a Professor of the Moscow Conservatory (1944–1949). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 102–123. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.006>

Denisov, Andrei V. (St. Petersburg). Interconfessional Musical Quotations in Liturgical and Secular Genres from the Second Half of the 16th Century to the First Half of the 19th Century and the Credo from Mass h-moll by J. S. Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 82–105. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.005>

Dolgova, Dariya K. (St. Petersburg). Folk Ural Melodies in Sergei Prokofiev's Ballet "The Tale of the Stone Flower". *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 138–165. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.008>

Eremina, Daria A. (Nizhny Novgorod). "Ikon of Light" as an Example of John Tavener's "Icon in Sound". *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 84–103. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.005>

Galukhin, Artur I. & Zvonov, Alexander V. (Moscow). The Purpose of Multi-Instrumentalism in the Training and Practice of a Military Conductor. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 146–158. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.008>

Gerver, Larisa L. (Moscow). The Metrotechtonic Plans of Georgi Conus for Bach's C Sharp Minor Fugue from WTC 1. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 208–224. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.010>

² Prepared by Lyudmila P. Makhova.

- Girfanova, Marina Ye.* (Kazan). The Technique of Constructing Two-Voice Canonical Sequences in the Fugue Episodes of J. S. Bach's "The Well-Tempered Clavier". *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 190–207. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.009>
- Iakovleva, Natalia A.* (St. Petersburg). Roman Ilyich Gruber and the Hessen Family: Toward a History of Lost Ties. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 52–65. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.003>
- Khrystova, Galina P.* (Voronezh). The History of Collecting Voronezh Folk Songs (Early Publications of the Soviet Period). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 124–137. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.007>
- Khroustcheva, Nastasya A.* (St. Petersburg). "Werther. Sentimental Music" by Yuri Krasavin as an Early Metamodern Work. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1 (March). P. 98–113. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.005>
- Korolkova, Inga V.* (St. Petersburg). "Falcons" — Special Musical Type of a Wedding Song from the Novgorod Region. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 184–207. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.010>
- Krasikova, Natalia B.* (St. Petersburg). Music in Truman Capote's Novel "Other Voices, Other Rooms". *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 104–123. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.006>
- Kyuregyan, Tatyana S.* (Moscow). Johann Sebastian Bach as Part of Robert Schumann's Musical Identity. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 42–63. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.003>
- Lyubimov, Danila V.* (St. Petersburg). M. Glinka's "Chernomor's March" Choreographed by M. Fokine: The Choreographer's Work with the Score. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 8–27. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.001>
- Maciejewski, Ihor V.* (St. Petersburg). Theoretical Problems of Activities and Professional Status of a Folk Musician. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 230–239. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.012>
- Megumi Hanya* (St. Petersburg). "Bach [...] Stands for Me at the Centre of Everything": Dialogue of Epochs and Styles in Alfred Schnittke's Film Music. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 28–51. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.002>
- Megumi Hanya* (St. Petersburg). Johann Sebastian Bach — Alfred Schnittke: Quotation as Form of Dialogue in Music for Animated Films. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 76–97. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.004>

- Milka, Anatoly P.* (St. Petersburg). The Cost of Error. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 10–27. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.001>
- Monich, Maria I.* (St. Petersburg). Sergei Taneyev’s Student Fugue on a Theme by Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 130–159. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.007>
- Morozov, Dmitry V.* (Moscow). Science of Folk Musical Culture: History and Methodology. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 208–229. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.011>
- Nikiforov, Sergey N.* (Moscow). “Symphonie zur Serenate” by G. Ph. Telemann (1681–1767) as Part of His Musical Heritage in the Music Collection of Russian State Library. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1 (March). P. 8–37. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.001>
- Panov, Alexei A. & Rosanoff, Ivan V.* (St. Petersburg). On Tempos of Instrumental Minuets of the 18th Century. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1 (March). P. 38–53. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.002>
- Pashina, Olga A.* (Moscow). History of Russian Musical Folklore Studies through the Eyes of Eugene W. Hippus: To the 120th Anniversary of the Scientist’s Birth. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 42–59. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.003>
- Petrov, Vladislav O.* (Astrakhan). On Theatricality in the Instrumental Music of Faradz Kharayev. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 114–135. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.006>
- Podguzova, Marina M.* (Moscow). The Main Vectors of Creative Search in the Performing Activity of K. A. Erdeli. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 136–149. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.007>
- Podrezova, Svetlana V.* (St. Petersburg). “Good Man and Not a Plotter; Free and Able to Travel”: Three Episodes from the Biography of Eugene W. Hippus. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 60–81. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.004>
- Redkova, Evgenia S.* (St. Petersburg). Folklore Expeditions Reports of the First Half of the 1960s in the Documents of the Leningrad Department of the Union of Composers. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 166–183. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.009>
- Ritzarev, Marina G.* (Ramat Gan, Israel). The Bach Myth in Popular Culture. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 28–41. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.002>

- Steyt, Natalia G.* (St. Petersburg). Semantics of b-moll Tonality in Works by F. Liszt (On the Example of Transcriptions of F. Schubert's Song "Her Portrait" and Hungarian Rhapsody No. 3). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 54–75. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.003>
- Teplova, Irina B. & Karas, Yulia A.* (St. Petersburg). Kostroma Folklore as Recorded by Sergey Lyapunov and Fyodor Istomin: To the 130th Anniversary of the Second Scientific Expedition of the Song Commission of the Russian Geographical Society. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 18–41. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.002>
- Tverdovskaya, Tamara I.* (St. Petersburg). Charles Gounod's Publication of Chorales by J. S. Bach (1870): Selection Principles and Comments. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 64–81. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.004>
- Yakubovskaya, Elena I.* (St. Petersburg). Pinega Tradition of Singing Lyrical Songs Recorded in 1927–1930: Features of Voice Performance and Musical Texture. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 82–101. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.005>
- Yang Jinpeng* (St. Petersburg). Portrait of Luo Zhongrong in the Context of Chinese Musical Culture in the Second Half of the 20th Century. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 124–145. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.007>
- Yankus, Alla I.* (St. Petersburg). The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov: Special Theory Course (Theory, Harmony, Composition) in the Student Works of Alexander K. Glazunov. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 160–189. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.008>
- Yuzhak, Kyra I.* (St. Petersburg). On the Thematic Work in Three Fugues by Johann Sebastian Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 106–129. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>
- Zakharina, Nina B.* (St. Petersburg). Deciphering and Transnotation of Old Russian Church Chants in the 19th — Early 20th Centuries. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 66–83. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.004>

Documents

- Gurevich, Vladimir A.* (St. Petersburg). Five letter by Rosina Levinne. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 188–194. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.011>
- Hippius, Eugene W.* (St. Petersburg). Field Diary of the Zaonezhye Expedition and Letter to Sergey I. Bernstein, publication, general edition and comments by Svetlana V. Podrezova. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 242–267. (In Russ.).
DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.013>

Kirillina, Larissa V. (Moscow). Problems of Performing Works by Johann Sebastian Bach in G. Ramin's Letters to M. L. Starokadomsky. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 226–250. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.011>

Lyapunova, Anastasia S. (St. Petersburg). Letters from Alexander N. Serov to Alexander A. Kireev (preparation for publication and comments by Anastasia S. Voitseshko). *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 170–187. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.010>

Savkina, Natalia P. (Moscow). “Due to Poor Health and for Artistic Necessity”. From Prokofiev's Correspondence Archived at Columbia University. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 170–207. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.009>

Voitseshko, Anastasia S. (St. Petersburg). Anastasia Lyapunova as a Publisher and a Commentator of Alexander Serov's Letters. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 160–169. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.009>

Reviews

Kopyseva, Natalya V. (St. Petersburg). Bright Impact of Natalia Dunayeva. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 210–221. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.010>

Naiditch, Larissa (Jerusalem, Israel). Moisey Beregovsky: The Heritage of Jewish Music Folklore Collector and Researcher. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2. P. 270–276. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.014>

Saponov, Mikhail A. (Moscow). A Collection of Discoveries. The Two-Volume Edition by Tatjana Shabalina in Germany. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 196–204. (In Russ.).

DOI: <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.012>

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 шрифтом Times New Roman. Настройки основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, межстрочный интервал — одинарный, абзацный отступ — 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 (Список источников) и наукометрический список на английском языке (References), в котором для изда-

ний, 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 Nitsche.

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. Если статья включает документы (фотоматериалы, рукописи, и т. п.), находящиеся в архивах или представляющие частную собственность, необходимо представить письменные разрешения на публикацию от обладателей этих документов.

Все статьи проходят обязательную проверку на наличие некорректных заимствований. При использовании автором в статье ранее опубликованных им материалов допускается не более 25% автозаимствований. При использовании в статье переводных материалов необходимо в подстрочном примечании указать автора перевода (если он не представлен в библиографическом описании источника).

К статье должны быть приложены: аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), код УДК (<https://teacode.com/online/udc/>). 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 звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов — до 2-х 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 рецензен-

там 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 16. № 4. 2024

Подписано в печать 12.11.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 17. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 6709-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru