

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Главный редактор

О. Б. Манулкина

Редакционная коллегия:

Н. Ю. Афонина
Н. А. Брагинская
Л. А. Миллер
Д. Р. Петров
В. В. Раннев
М. Фролова-Уокер
В. В. Шахов

Редактор

А. А. Митрофанов

Корректор

О. И. Абрамович

Дизайн

П. Д. Гершензон
К. А. Кузьминский

Верстка

Ю. Л. Ногарева

Ответственный секретарь

Е. В. Забайрачная

Адрес редакции:

Театральная пл., 3, Санкт-Петербург, 190000
Тел: +7 812 312 76 23.

E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
www.conservatory.ru/opera_musicologica

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

Подписной индекс в каталоге Агентства «Роспечать» 37270

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, 2010

Консультативный совет:

Л. О. Акопян
(Гос. институт искусствознания)
Д. Бауманн (Цюрихский ун-т, Швейцария)
Л. Ботстайн (Бард-колледж, США,
журнал *Musical Quarterly*)
Б. М. Гаспаров (Колумбийский ун-т)
Н. Н. Гилярова (МГК)
Ф. Госсетт (Чикагский ун-т)
З. М. Гусейнова (СПбГК)
Е. Н. Дулова
(Белорусская гос. академия музыки)
Т. Зебасс (Инсбрукский ун-т, Австрия)
Е. С. Зинькевич
(Национальная муз. академия Украины)
Л. В. Кириллина (МГК, Гос. институт
искусствознания)
А. И. Климовицкий (РИИИ, СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (СПбГК, РИИИ)
Т. С. Кюрегян (МГК)
М. Мюрата
(Калифорнийский ун-т, Ирвин, США)
А. Ф. Некрылова (РИИИ)
К. Оджа (Гарвардский ун-т, США)
Д. Редепеннинг
(Гейдельбергский ун-т, Германия)
Э. Розанд (Йельский ун-т, США)
С. И. Савенко (МГК)
М. А. Сапонов (МГК)
Р. Тарускин
(Калифорнийский ун-т, Беркли, США)
Е. В. Титова (СПбГК)
Е. М. Царева (МГК)
С. В. Шип (Одесская гос. муз. академия)
А. Б. Шнитке (СПбГК)

Содержание

Статьи

Татьяна Шабалина

Открытия в Петербурге: новые факты
творческой биографии И. С. Баха **4**

Александр Епишин

У истоков инструментальной
драматургии: трио-соната **49**

Нина Дроздецкая

Н. А. Львов: музыкальные впечатления,
контакты и адреса **86**

Документы

Из личного дела О. А. Налбандяна **118**

Рецензии

Екатерина Власова «1948 год в советской
музыке» Людмила Ковнацкая **140**

Наталья Дегтярева «Оперы Франца
Шрекера и модерн в музыкальном театре
Австрии и Германии» Ирина Горная **150**

Сведения об авторах

Contributors to this issue **155**

Abstracts **159**

Информация для авторов **161**

Открытия в Петербурге: новые факты творческой биографии И. С. Баха

Статья посвящена неизвестным ранее источникам, найденным автором в Российской национальной библиотеке, — оригинальным печатным текстам к кантатам и пассионам И. С. Баха. Эти тексты, содержащие на титульных листах точное указание даты и места прижизненного исполнения, позволяют решать сложнейшие вопросы хронологии баховских сочинений, открывают новые факты творческой биографии композитора и неизвестные версии его произведений. Подобные источники являются сегодня исключительной редкостью, и ценность их в мировом баховедении чрезвычайно велика.

Ключевые слова: *И. С. Бах, кантаты, пассионы, тексты, новая датировка, Российская национальная библиотека.*

О жизни и творчестве Иоганна Себастьяна Баха, об истории создания его сочинений высказывается ныне множество гипотез. Одни из них более, другие менее убедительны. Найти же нечто такое, что добавляло бы бесспорно новое к знаниям о жизни и деятельности великого композитора и открывало бы неизвестные факты его биографии, удастся в наши дни не часто. Но именно такие открытия недавно произошли — и произошли

Материалы, представленные в настоящей статье, обсуждались на международной Баховской конференции в Оксфорде в январе 2009 года (The Fourth J. S. Bach Dialogue Meeting), а также были опубликованы в ежегодниках международного Баховского общества за 2008 и 2009 годы (*Schabalina T. »Texte zur Music«* in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs // *Bach-Jahrbuch* 2008. S. 33–98; *Schabalina T. »Texte zur Music«* in Sankt Petersburg — Weitere Funde // *Bach-Jahrbuch* 2009. S. 11–48) и в сборнике по материалам оксфордской конференции 2009 года (*Shabalina T. Recent Discoveries in St Petersburg and their Meaning for the Understanding of Bach's Cantatas* // *Understanding*

в Санкт-Петербурге, городе, в котором Бах никогда не был и в котором нахождение, связанных с неизвестными событиями его деятельности, как будто бы быть не должно. И тем не менее, в Петербурге, в Российской национальной библиотеке обнаружались такие источники, которые дали миру ряд неизвестных ранее фактов творческой биографии И.С.Баха, позволили по-новому взглянуть на отдельные ее периоды, открыли неизвестные версии сочинений и перевернули наши представления об истории создания отдельных из них, изменив их датировку не менее чем на двадцать лет. Именно о таких открытиях и пойдет в настоящей статье разговор.

Среди источников изучения творчества И.С.Баха оригинальные печатные тексты к вокальным произведениям оказались сегодня в числе ценнейших. Подобно другим композиторам того времени, Бах редко датировал свои сочинения, к тому же многие из них дошли до нас лишь в копиях позднейших переписчиков. Неудивительно, что установление хронологии его произведений на основе изучения их рукописей, стилистического и биографического исследований являлось на протяжении столетий проблемой из проблем для баховедов. Тексты же, выпускавшиеся при жизни композитора к исполнению — в особенности тексты кантат ежегодных церковных циклов и пассионов, — содержали, как правило, точное указание даты и места такого исполнения. Одно лишь это — не говоря уже о том, что это подлинные тексты самих сочинений! — делает их уникальным и бесценным документом. Подчас они несут в себе гораздо более точные сведения о времени создания или повторного исполнения произведения, чем автографы и другие прижизненные рукописи. Неслучайно интерес в баховедении к ним особый — оказалось, что они могут многое прояснить. Но скорее всего, в глазах современников Баха эти тексты не представляли ценности и, в отличие от рукописей, не сохранились

Bach, 4. Oxford, 2009. P. 77–99 — см. также: URL: <http://www.bachnetwork.co.uk/ub4-2009.html> (дата обращения: 11.01.2010)). Кратко они были представлены в статье: *Шабалина Т.* Российские источники в баховедении: К продолжению темы // Музыкальная академия. № 3. 2010. С. 100–104. Исследование проводилось при поддержке Института Джорджа Белла (The George Bell Institute, UK), Фонда Европейского Взаимопонимания (Stiftung Kreisau für Europäische Verständigung, Polen) и Фонда Роберта Боша (Robert Bosch Stiftung, Deutschland). Всем этим организациям автор статьи выражает свою глубокую признательность. Велика благодарность сотрудникам Российской национальной библиотеки и, в особенности, Марии Ивановне Ткаченко за бесценную помощь в работе с источниками. Кроме того, автор статьи выражает благодарность Санкт-Петербургской консерватории и ее ректорату за понимание и поддержку этого исследования. Факсимильные фрагменты изданий и рукописей приведены с любезного разрешения Российской национальной библиотеки и Государственной библиотеки Берлина (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz). Общим библиотекам автор также выражает свою искреннюю признательность.

специально. Печатались они небольшими партиями и имели не более чем «прикладное» значение. А потому те из них, которые дошли до нас, являются сегодня чрезвычайной редкостью.

Как это ни поразительно, но Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге оказалась к настоящему времени уникальным хранилищем таких источников. Многие из них существуют здесь в единственном экземпляре и в других библиотеках и архивах мира не значатся. В отношении оригинальных текстов к церковным кантатам и пассионам И. С. Баха можно уже смело утверждать, что наша библиотека обладает самым богатым из известных сегодня в мире собраний. К сожалению, в настоящее время трудно с точностью сказать, каким образом и когда все эти источники попали в ее фонды. Многие из них не имеют ни владельческих помет, ни штампов, ни регистрационных номеров, которые позволили бы установить их происхождение. Одно совершенно ясно — они не принадлежат к так называемым «трофейным» материалам, оказавшимся на территории России в годы Второй мировой войны, и являются частью старейших фондов Императорской публичной библиотеки, скомплектованных еще в XVIII–XIX веках¹.

Впервые внимание к этим источникам привлек немецкий ученый Вольф Хобом. В Баховском ежегоднике 1973 года (*Bach-Jahrbuch 1973*) он представил печатные тексты к кантатам И. С. Баха, хранившиеся в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (ныне Российской национальной библиотеке)². Поскольку до этого были известны

¹ Напомню, что фонды библиотеки при ее учреждении в 1795 году составили богатейшие собрания барона Корфа, Эрмитажной библиотеки, основанной Екатериной II, и знаменитой библиотеки братьев Залуских. В дальнейшем она пополнялась благодаря многочисленным закупкам литературы в Европе. Кроме того, в XVIII–XIX веках в Россию, и особенно в Петербург, приезжали жить и работать очень многие немцы, которые привозили и дарили (или продавали) библиотеке немецкие издания. Зал № 15 (иностранный фонд), в котором автор настоящей статьи обнаружил текст кантат 1727 года, комплектовался Владимиром Стасовым, который серьезно занимался изучением творчества И. С. Баха. Но, как свидетельствуют рукописные пометы на ряде буклетов к церковным и светским сочинениям, а также либретто немецких опер того времени, они принадлежали коллекции, собранной выдающимся деятелем польской культуры и просвещения Юзефом Анджеем Залуским (1702–1774). По праву считавшаяся в XVIII веке одной из лучших библиотек мира, вывезенная в 1795 году по приказу Екатерины II из Варшавы в Санкт-Петербург, его коллекция редчайших изданий составила самую сердцевину сокровищницы Императорской библиотеки. И хотя основная часть этих книг по условиям Рижского мирного договора была возвращена в 1920-е годы Польше, значительная их часть осталась в Петербурге и хранится ныне в различных залах РНБ.

² См.: *Hobohm W. Neue »Texte zur Leipziger Kirchen-Music« // Bach-Jahrbuch 1973. S. 5–32.* Тексты, обнаруженные Хобомом в Ленинграде и связанные с творчеством Г. Ф. Телемана и других немецких композиторов того времени, представлены в статье: *Hobohm W. Neue*

очень немногие подобные буклеты, открытие Хобом оказалось чрезвычайно важным и до сих пор считается одним из крупнейших в баховедении XX столетия³. В статье 1973 года В. Хобом указал на существование в нашей библиотеке десяти тетрадей текстов к лейпцигской церковной музыке, относящихся к периоду с 1714 по 1725 год. Четыре из них — тексты кантат И. С. Баха, а также тех, которые исполнялись в церквях св. Фомы и св. Николая в 1724–1725 годах. Три тетради хорошо сохранились и подробно описаны Хобомом; относительно четвертой сказано, что она утеряна с 1919 года⁴. Хотя карточка на этот источник по-прежнему содержится в каталоге библиотеки, неоднократные попытки найти сборник пока успехом не увенчались.

Однако недавнее возобновление поисков неожиданно привело к новым открытиям, и оказалось, что в Российской национальной библиотеке хранится гораздо большее количество текстов к вокальным сочинениям И. С. Баха и его современников, чем до этого считалось. В то время как источники, обнаруженные Хобомом, находятся в зале № 6 (инострannого фонда), в других залах библиотеки (№ 15, 16 и 17), содержащих теологическую литературу, удалось найти многочисленные разрозненные буклеты к церковной музыке Лейпцига, Дрездена, Гамбурга, Кёнигсберга, Бреслау и многих других городов, а также тексты по различным случаям (коронации, именины, венчания, погребения и т. п.), публиковавшиеся в Германии в XVII–XVIII веках. Поскольку общий объем находок превысил уже 600 изданий и даже краткое их описание вывело бы далеко за пределы настоящей статьи, представлю сейчас читателю лишь отдельные из них — те, которые стали особо значимыми для мирового баховедения и открыли неизвестные ранее факты творческой биографии И. С. Баха⁵.

Textfunde zur deutschen Musikgeschichte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Ein Bericht über Bibliotheksstudien in Leningrad // Beiträge zur Musikwissenschaft. 15. Jg. 1973. Heft 4. S. 263–267.

³ Кратко перечислю тетради, обнаруженные В. Хобомом, с указанием шифров их хранения в Российской национальной библиотеке — 6.34.3.193: Ostern bis Himmelfahrt 1714; 6.34.3.191: Weihnachten 1715 bis Hohenneujahr 1716; 6.46.12.44: Ostern bis Himmelfahrt 1716; 6.34.3.248: Weihnachten 1721 bis Sonntag nach Offenbarung 1722; 6.34.3.463: Bey der den XIII. Augusti MDCCXXI. Angestellten Investitur des Herrn S. Deylings; 6.46.8.53: Ostern bis Himmelfahrt 1725 (Neue Kirche); 6.35.1.849: 1. Sonntag nach Erscheinung Christi bis Mariae Verkündigung 1724; 6.34.3.209: Ostern bis Misericordias Domini 1724; 6.34.3.208: 3. Sonntag bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725.

⁴ Действительно, в Российской национальной библиотеке под шифром 6.46.12.47 хранилась тетрадь текстов к лейпцигской церковной музыке на воскресенье с 22 по 25 после Троицы и 1-й Адвент 1724 года. Однако ко времени инвентаризации отдела в 1919 году книжечки не оказалось на месте, и до сих пор она не найдена.

⁵ В наиболее полном виде все эти открытия будут представлены в монографии, которая готовится к печати в Германии, в серии Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung.

I

Небольшая тетрадь, хранящаяся в Российской национальной библиотеке под шифром 15.62.6.94, стала поистине сенсационной находкой в баховедении. Ее титульный лист гласит:

«Texte | Zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die | Heiligen |
Pfungst-Feyertage, | Und das | Fest der H. Dreyfaltigkeit | 1727. ||
Leipzig, | Gedruckt bey Immanuel Tietzen».

(Тексты к лейпцигской церковной музыке на праздничные дни святой Пятидесятницы и праздник св. Троицы 1727 года. Лейпциг, отпечатано у Иммануэля Титце — см. *Илл. 1*).

Подобно другим печатным тетрадям к лейпцигской церковной музыке того времени, имя композитора (как и автора текстов) нигде не значится. Но указание на приведенном титульном листе *Leipziger Kirchen-Music* и даты — 1727 год — явно свидетельствует, что это были либо баховские произведения, либо кантаты, исполненные под его руководством. Раскрыв же книжечку, мы видим, что первое сочинение должно было звучать в тот день дважды: на заутрене в церкви св. Николая, на вечерне в церкви св. Фомы (*Am ersten heiligen Pfingst-Feyer-Tag. Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomä*, см. *Илл. 2*). Следующая кантата должна была исполняться иначе: на заутрене в церкви св. Фомы, на вечерне — у св. Николая. А как мы знаем, обслуживать музыкой две эти главные церкви города было одной из основных обязанностей композитора с 1723 по 1750 годы. Так попеременно, с находящимся в его подчинении хором мальчиков, кантор и должен был переходить из одной церкви в другую, исполняя на службах «главную музыку». Конечно, когда не хватало времени или возникал сильнейший интерес к произведениям других композиторов, Бах использовал не только свои сочинения. Так, к примеру, в 1726 году он исполнил восемнадцать кантат своего мейнингенского кузена, Иоганна Людвига. Но содержание буклета 1727 года со всей очевидностью показало, что это были оригинальные тексты к четырём кантатам самого Иоганна Себастьяна.

Напечатанная в обычном для такого рода изданий формате ин-октаво (16,5×9,6 см), тетрадь состоит из шестнадцати страниц. Листы со второго по пятый содержат номера на нижнем поле лицевых сторон (постраничная нумерация отсутствует, как и во множестве других подобных буклетов). В настоящее время тетрадь находится в картонном переплете более



Илл. 1. Текст к кантатам 1727 года. Титульный лист
(Российская национальная библиотека, шифр 15.62.6.94)



Am ersten heiligen Pfingst=
Fener = Tag.

Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in
der Vesper zu St. Thomä.

A R I A.

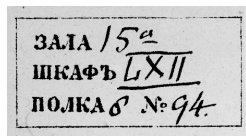
Ewiges Feuer! o Ursprung der
Liebe,
Entzünde die Herzen, und
wenhe sie ein.
Laß himmlische Flammen durchdrin-
gen und wallen,
Wir wüntschen, o Höchster, dein
Tempel zu seyn,
Ach laß dir die Seelen im Glauben ge-
fallen.

Da Capo.

X 2

Recit.

позднего происхождения; на оборотной стороне его верхней крышки, в левом верхнем углу, наклеена полоска бумаги с библиотечным шифром:



Особенности орфографии в этой наклейке и ее печатная графика свидетельствуют о том, что она была сделана в XIX веке и принадлежала к характерным знакам Императорской публичной библиотеки. Такие же наклейки содержатся на подавляющем большинстве других текстов, обнаруженных Хобомом и автором настоящей статьи.

В верхнем левом углу титульного листа просматриваются следы стертой карандашной надписи «67», в центре была еще какая-то буква или цифра (знак неразборчив) и в правом верхнем углу — также полустертая надпись «Cart.». Видимо, карандашные пометы принадлежали кому-то из владельцев книжечки или сотрудникам библиотеки⁶. К сожалению, кроме этих надписей, никаких других знаков, экслибрисов или печатей прежних владельцев нет.

1. BWV 34. Уже первая кантата, занимающая с третьей по пятую страницы буклета 15.62.6.94, преподнесла специалистам ошеломляющую новость. Текст ее полностью совпал с хорошо известным произведением И. С. Баха «O ewiges Feuer! o Ursprung der Liebe» BWV 34⁷.

Однако сочинение это на протяжении всей истории развития баховедения считалось одной из самых поздних духовных кантат композитора и датировалось 1740-ми годами⁸. Недавние исследования почерка Баха

⁶ Многие другие подобные тексты, найденные в Российской национальной библиотеке, также содержат полустертые карандашные надписи на титульных листах, в таком же расположении и выполненные тем же почерком. Пометка «Cart.» может свидетельствовать, что ранее эти тексты находились вместе, в одной картонной коробке, а впоследствии были расформированы по разным отделам библиотеки.

⁷ Исключением является лишь то, что первая и пятая части названы в печатном тексте «Aria», в то время как в сохранившемся варианте этой кантаты обе части являются хоровыми и никаких обозначений в рукописи не имеют. Однако, как показывают другие подобные источники, хоровые части в напечатанных текстах нередко носили заглавие «Aria». К примеру, в печатных текстах кантат BWV 31 и 66, хранящихся в Российской национальной библиотеке под шифром 6.34.3.209, начальные хоровые части также названы «Ариями». А это оказывается довольно существенным фактом, поскольку о форме и особенностях многих не сохранившихся сочинений композитора мы можем сегодня судить только по их оригинальным печатным текстам.

⁸ См.: *Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1880. Bd. 2. S. 557, 816–817; Dürr A. Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. 2. Auflage. Kassel; Basel etc., 1976. S. 115;*

позволили внести уточнения, в связи с чем кантата стала датироваться 1746 или 1747 годом⁹. При этом всегда считалось несомненным, что она явилась пародией одноименной венчальной кантаты BWV 34a, созданной в конце 1725 или первой половине 1726 года¹⁰. Соответственно кантата на Пятидесятницу BWV 34 рассматривалась вместе с теми произведениями, которые не входили в первые четыре ежегодника церковных кантат И. С. Баха и либо составляли отдельную, независимую от них группу, либо относились к пятому ежегоднику¹¹.

Но в целом у этого сочинения на протяжении почти полутора столетий истории изучения творчества композитора была довольно спокойная и счастливая судьба. Она принадлежала к тем немногим церковным кантатам Баха, которых не коснулись грандиозные открытия конца 1950-х годов. До недавнего времени единодушно считалось, что первоначально кантата была создана в 1720-е годы как венчальная (BWV 34a) и лишь около двадцати лет спустя композитор вернулся к ней, переработав в духовную кантату на первый день Пятидесятницы.

Действительно, все известные сегодня нотные источники, казалось бы, бесспорно подтверждают такую датировку. Сохранилась большая часть исполнительских партий венчальной кантаты BWV 34a, расписанных Бахом и его копиистами (находятся в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. Bach St 73), а также автограф партитуры BWV 34 (та же библиотека, шифр: Am. B. 39). Бумага, ее водяные знаки, по черки рукописей не оставляют никаких сомнений в том, что партии венчальной кантаты BWV 34a относятся к середине – второй половине

Neue Bach-Ausgabe. Ser. I. Bd. 13: Kantaten zum 1. Pfingsttag. Kritischer Bericht von D. Kilian. Leipzig, 1960. S. 120–121; *Dürr A.* Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. 8. Auflage. Kassel; München etc., 2000. S. 403 и т. д. Такие же сведения даются и в отечественной литературе: «Последняя кантата — № 34 — относится к началу 40-х годов...» (*Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 107).

⁹ См.: *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // *Bach-Jahrbuch* 1988. S. 55; *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV 2a)* nach der von W. Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden, 1998. S. 34; *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs* / von H.-J. Schulze und C. Wolff. Bd. I. Vokalwerke, Teil I. Leipzig; Dresden, 1985. S. 334; *Schulze H.-J.* Die Bach-Kantaten: Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. 2. Auflage. Leipzig, 2007. S. 259–260 и т. д.

¹⁰ См.: *Bach Compendium*. Bd. I. Teil I. S. 334; *Dürr A.* Die Kantaten. S. 403–404; *Schulze H.-J.* Die Bach-Kantaten. S. 260–261 и т. д.

¹¹ *Dürr A.* Zur Chronologie. S. 20; *Dürr A.* Die Kantaten. S. 65–66; *Wolff C.* Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. Oxford, 2000. P. 285.

1720-х годов¹², а автограф партитуры BWV 34 принадлежит к поздним годам жизни композитора¹³.

Неудивительно, что исследователи никогда не подвергали сомнению соотношение этих версий. А двадцать лет, которые разделяют их, не наводили на мысль сравнить исправления, содержащиеся в рукописях: внимание было сосредоточено на множестве других вопросов. Почему спустя столь длительное время Бах вернулся к этой кантате, в то время как другие подобные пародии создавались им в пределах одного-двух лет или даже нескольких месяцев? Почему при переработке арии «Wohl euch» он сократил ее, в то время как обычно в таких случаях он скорее добавлял и расширял ту или иную часть? Когда и по какому поводу могла быть написана венчальная кантата? Что и как менял композитор, перерабатывая ее в церковную кантату на первый день Пятидесятницы?

Сравнительно недавно, заново изучив автограф партитуры BWV 34, исследователи пришли к выводу, что создание кантаты на Пятидесятницу было приурочено, скорее всего, к исполнению не в Лейпциге, а в другом городе. Ханс-Йоахим Шульце заметил ряд любопытных инскрипций в рукописи Баха, которые свидетельствуют о том, что она предназначалась скорее всего для «обмена» или «подарка». Так, первый речитатив, который начинается на той же странице партитуры, что и средняя часть начального хора, снабжен пояснением: «Recitativ so nach dem erstern folget» (речитатив так следует после первой части). Излишними кажутся такие указания, как: «Nach Wiederholung des Da Capo folgt sub signo ... das Tenor

¹² Водяной знак бумаги рукописей BWV 34a (WZ:30) встречается в партитурах и партиях BWV 13, 16, 28, 32, 39, 43, 57, 72, 110, 151, 193, 194, а также в ряде манускриптов кантат Иоганна Людвига Баха и других источниках (см.: *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* / Hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi // *Neue Bach-Ausgabe*. Ser. IX. Bd. 1. Leipzig; Kassel, 1985. Textband. S. 41–43). Большинство этих рукописей датируется в настоящее время 1726 годом, некоторые — декабрем 1725 и единичные — 1727. Почерки тех, кто принимал участие в расписывании партий BWV 34a — Кристиана Готлоба Майснера, Иоганна Генриха Баха, Вильгельма Фридемана Баха, копииста Anonymus II и самого И. С. Баха, — также указывают на их происхождение в 1720-е годы (см.: *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation* / von Y. Kobayashi und K. Beisswenger // *Neue Bach-Ausgabe*. Ser. IX. Bd. 3. Kassel; Basel etc., 2007. Textband. S. 16, 42, 74, 87, 191).

¹³ Особенности почерка сохранившегося автографа партитуры Am. В. 39 свидетельствуют о времени его написания во второй половине 1740-х годов. Все общие и частные признаки (наклон, нажим на перо, размер, написание скрипичного ключа, ключа С, формы головок половинных и целых нот, местоположение штиля у половинных нот со штилями, направленными вниз, форма четвертных пауз и некоторые другие характерные признаки) не оставляют никаких сомнений в том, что эта партитура относится к позднему периоду творчества композитора. Бумага рукописи (WZ:21) использовалась Бахом в записи других сочинений 1740-х годов (версия BWV 118 со струнными, 191, 1080 — см.: *Katalog der Wasserzeichen*. S. 37–38).

Recitativ und die Alt Aria et sic porro» (после повторения *Da Capo* следует *sub signo ...* речитатив тенора и альтовая ария *et sic porro*). Хорошо известно экономное отношение Баха к дорогостоящей бумаге, в связи с чем на свободных нотных станах, под партитурами, занимавшими не весь лист целиком, он нередко записывал сольные номера (арии и речитативы) — но, как правило, не снабжал их никакими пояснениями. Подобные партитуры он записывал обычно для себя и близкого круга копиистов, которые хорошо знали его манеру расположения текста. В данном же случае партитуру сравнительно небольшого пятчастного сочинения Бах насытил столь значительным количеством всевозможных указаний и пояснений. Исходя из этого, исследователи предположили, что аннотации были предназначены кому-то другому. И в качестве наиболее вероятного адресата рукописи рассматривался старший сын Баха, Вильгельм Фридеман, поскольку он сделал в партитуре многочисленные добавления там, где его отец ввел партитурные сокращения и оставил свободные строки¹⁴.

Датами первого исполнения BWV 34 считались либо 29 мая 1746, либо 21 мая 1747 года. За предположение о мае 1746 говорит факт, что в апреле того года Вильгельм Фридеман получил место органиста и «музикдиректора» церкви Богородицы в Галле, и отец, возможно, хотел облегчить ему первые шаги в новой должности. Правда, существует собственное сочинение Фридемана на воскресенье Пятидесятницы 1746 года (*Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*). В пользу же 21 мая 1747 года говорит то, что никакое сочинение Вильгельма Фридемана, приуроченное к той дате, не известно, а за две недели до этого сын и отец вместе совершили путешествие в Потсдам, и легко представить, что Фридеман мог воспользоваться возможностью попросить у отца подходящую церковную пьесу на предстоящую Пятидесятницу¹⁵. Дата 21 мая 1747 года для первого исполнения BWV 34 дается в Баховском компендиуме¹⁶, в новейшем издании Календария жизни и творчества композитора¹⁷, в недавно вышедшей книге Мартина Петцольда¹⁸.

Однако неожиданное открытие в Санкт-Петербурге самым решительным образом перевернуло эти представления. Как мы видим на титульном листе буклета 15.62.6.94, сочинение было исполнено впервые

¹⁴ См.: *Schulze H.-J.* Die Bach-Kantaten. S. 259–260.

¹⁵ См.: Там же.

¹⁶ См.: *Bach Compendium*. Bd. I. Teil I. S. 334.

¹⁷ См.: *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Erweiterte Neuausgabe / Hrsg. von A. Glöckner. Leipzig, 2008. S. 86.

¹⁸ См.: *Petzoldt M.* Bach-Kommentar: Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Bd. II: Die geistlichen Kantaten vom I. Advent bis zum Trinitatisfest. Kassel; Basel etc., 2007. S. 993.

не 21 мая 1747 года (или 29 мая 1746), а как минимум на 20 лет ранее — в первый день Пятидесятницы 1727 (что выпало на 1 июня). Мало того, как недвусмысленно значится в найденной тетради, исполнялась в тот день кантата не в Галле, а в Лейпциге! К сожалению, никакие нотные источники версии 1727 года — ни партитура, ни исполнительские партии — до нас не дошли. Но полное соответствие текстов и чистовой характер сохранившейся рукописи указывают на то, что в поздние годы творчества И. С. Баха кантата, скорее всего, лишь повторялась и вряд ли подвергалась существенным изменениям.

Вероятно, возникли некие причины для изготовления новой партитуры в 1740-е годы — например, необходимость послать ее в Галле для исполнения под руководством Вильгельма Фридемана, как предположил Х.-Й. Шульце. Но как бы то ни было, обнаруженный печатный текст со всей очевидностью свидетельствует об исполнении сочинения именно в 1727 году. И в таком случае близость по времени создания BWV 34a и 34 более естественно соответствует той известной нам практике Баха, когда кантата-пародия создавалась вскоре после написания оригинальной композиции¹⁹. А изучение исправлений в рукописях BWV 34 и 34a привело и к выводу об ином соотношении версий, чем ранее считалось²⁰.

Так, благодаря всего лишь нескольким страницам текста, обнаруженного в Петербурге, оказалось, что долго существовавшие представления о создании BWV 34 и ее переработках были довольно далеки от истины. Теперь же знание и понимание этой кантаты, история ее сочинения и исполнения, место в общей эволюции творчества композитора, принадлежность к церковным ежегодникам и соотношение с венчальной кантатой должны быть выстроены и осмыслены заново. Написанная, как оказывается, в период наивысшей интенсивности творчества Баха в кантатном жанре, она сфокусировала в себе те достижения, к которым пришел композитор, уже имея за плечами первые ежегодники церковных кантат, и в то же время предвосхитила многое в форме произведений пикандеровского цикла 1728/1729 года. Лаконизм и симметричность структуры (хор — речитатив — ария — речитатив — хор), выразительность музыкального языка в воплощении «вечного огня» веры и «языков пламени»,

¹⁹ Многочисленны примеры баховских кантат и их пародий, созданных в пределах всего лишь нескольких лет: BWV 30a и 30, 36a, 36c и 36, 66a и 66, 120a, 120b и 120, 134a и 134, 173a и 173, 184a и 184, 190 и 190a, 193a и 193, 194a и 194, 197a и 197, 205 и 205a, 207 и 207a, 210 и 210a, 216 и 216a, 248a и 248^{v1}, 249a, 249 и 249b.

²⁰ Это отдельное исследование. Подробно оно представлено в Ежегоднике Баховского общества *Bach-Jahrbuch 2010* (см.: *Schabalina T. Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Kantaten BWV 34 und 34a // Bach-Jahrbuch 2010. S. 95–109*).

о которых говорится в начальном хоре, покой и завораживающая красота срединной арии, которая по праву считается одним из «счастливейших вдохновений» композитора²¹, величественность заключительного номера, содержащего аллюзии к главе 14, стиху²⁷ Евангелия от Иоанна «Мир оставляю вам, мир Мой даю вам», ставят эту кантату в ряд наиболее совершенных баховских творений в данном жанре. Но без малейшего преувеличения можно сказать, что все существующие сегодня биографии композитора, все указатели его сочинений и их датировок потребуют теперь в данном разделе не просто уточнений, а самых радикальных изменений.

В отношении других кантат, тексты которых содержатся в найденном буклете, расхождения с современной датировкой оказались не так значительны (от одного до трех лет), но и эти расхождения имеют сегодня серьезное значение и могут повлечь за собой передатировку других рукописей и других сочинений И. С. Баха.

2. BWV 173. На второй день Пятидесятницы 1727 года в найденном буклете значит следующее: «Am andern heiligen Pfingst-Feyer-Tage. Frühe zu St. Thomä, Nachmittag zu St. Nicolai». Текст полностью совпал с кантатой И. С. Баха «Erhöhtes Fleisch und Blut» BWV 173 (включая в данном случае и обозначения частей).

В Баховском архиве Лейпцига хранится тетрадь текстов к церковной музыке 1731 года, содержащая также текст этой кантаты и свидетельствующая о ее исполнении на второй день Пятидесятницы 1731 года²². Оба печатных источника — 1727 и 1731 годов — обнаруживают полное совпадение²³.

Согласно общепринятой хронологии считается, что первое исполнение сочинения состоялось в 1724 году²⁴. Как церковное произведение, оно явилось пародией кётенской светской кантаты «Durchlauchtster Leopold» BWV 173a, написанной к дню рождения князя Леопольда Ангальт-Кётен-

²¹ См.: Dürr A. Die Kantaten. S. 404.

²² Texte | Zur | Leipziger | Kirchen-MUSIC, | Auf die | Heiligen | Pfingst-Feyertage, | Und | Das Fest | Der H. H. Dreyfaltigkeit. || Anno 1731. Содержит текст кантат BWV 172, 173, 184 и 194.

²³ Относительно небольших различий см.: Schabalina T. »Texte zur Music« in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch 2008. S. 69.

²⁴ См.: Dürr A. Zur Chronologie. S. 70, 96–97; BWV^{2a}. S. 173; Krit. Bericht zu NBA. Ser. I. Bd. 14. S. 26–27; Bach Compendium. Bd. I. Teil I. S. 348; Dürr A. Die Kantaten. S. 406; Schulze H.-J. Die Bach-Kantaten. S. 262–263.

ского, предположительно, 10 декабря 1722 года²⁵. Из оригинальных источников сохранился автограф партитуры кётенской кантаты (Mus. ms. Bach P 42 adn. 1) и партитура «Erhöhtes Fleisch und Blut» (Mus. ms. Bach P 74), сделанная Кристианом Готтлобом Майснером (одним из трех главных копиистов Баха в Лейпциге).

Однако утвердившаяся датировка церковной кантаты 1724 годом является достаточно условной. К сожалению, не сохранились голоса ее первого исполнения, которые позволили бы прояснить этот вопрос. Водяной знак бумаги дошедшей до нас партитуры (WZ:122) встречается в датированных автографах Баха начиная с 1727 года, и в первый раз — в рукописи Траурной оды на смерть курфюрстины Саксонской Кристианы Эберхардины (Mus. ms. Bach P 41). К тому же почерк Майснера, изготовившего партитуру BWV 173, относится явно не к 1724 году.

Конечно, здесь мы имеем дело с очень любопытным феноменом. Не только супруга композитора Анна Магдалена, но и целый ряд его копиистов выработали со временем почерк, который стал чрезвычайно схож с баховским. Однако Майснер оказался тем переписчиком, чьи копии особенно часто — и даже до сих пор! — принимают за автографы И. С. Баха. Действительно, после 1726 года он смог настолько точно имитировать манеру письма своего учителя, что его рукописи возможно идентифицировать лишь благодаря очень немногим специфическим элементам. Если же вернуться к партитуре 173-й кантаты, то все ее общие и частные признаки (в том числе формы скрипичного, басового ключа, ключа С, знак размера С, ноты, паузы и т. п.) чрезвычайно близки к почерку Иоганна Себастьяна. А. Дюрр датировал эту рукопись «после 1726 года» («nach 1726»)²⁶, а Й. Кобаяси в недавно вышедшем томе, посвященном баховским копиистам, относит ее примерно к 1728 году («um 1728»)²⁷. Думается, теперь датировку рукописи Майснера P 74 можно считать достаточно определенной и, скорее всего, изготовлена она была именно к исполнению в 1727 году. Но что касается даты создания самого сочинения, то вопрос оказался не столь прост.

С одной стороны, и найденный буклет, и партитура Майснера, казалось бы, свидетельствуют о первом представлении кантаты, а соответственно, и о ее создании в 1727 году. С другой же стороны, есть основания считать, что это было повторное исполнение.

²⁵ См.: Bach Compendium. Bd. I. Teil IV. S. 1470; Dürr A. Die Kantaten. S. 893.

²⁶ См.: Dürr A. Zur Chronologie. S. 30.

²⁷ См.: Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Textband. S. 48.

Предполагается, что версии BWV 173, записанной в партитуре Майснера, предшествовала еще одна, которая исполнялась в течение первого лейпцигского ежегодника 1723/1724 года. Во-первых, в каталоге наследия Карла Филиппа Эмануэля Баха (1790) эта кантата значится среди сочинений первого ежегодника. Во-вторых, введение нового словесного и нотного текста в партитуру I части кётенской кантаты BWV 173a (P 42 adn. 1)²⁸ дает основания предполагать, что BWV 173 однажды уже исполнялась до того, как была изготовлена партитура P 74. В-третьих, существует определенная параллель с кантатой BWV 184, для которой сохранились исполнительские партии, относящиеся к 1724 году (см. далее). В-четвертых, некоторые неясности соотношения P 42 adn. 1 и P 74 объясняются, если предположить существование некой промежуточной версии²⁹. Считается, кроме того, что тем способом пародии, каким создана кантата BWV 173, Бах пользовался только до 1726 года³⁰.

Конечно, сходство BWV 173 и 184 в том, что обе кантаты являются однородными переработками кётенских светских сочинений и составляют пару родственных произведений («Schwesterwerke», по выражению А. Дюрра), наводит на мысль об их возможном создании в один год. Обнаруженный буклет 1727, как и ранее известная тетрадь 1731 года, в которой оба сочинения опубликованы одно за другим, на второй и третий дни Пятидесятницы, лишь подтверждает, что Бах неоднократно исполнял эти кантаты именно в таком порядке и в тесном соседстве. Однако не исключено, что в отличие от BWV 184, кантата BWV 173 в той форме, как она дошла до нас, была создана и впервые исполнялась именно в ежегоднике 1727 года, и в таком случае существующие сегодня источники, включая найденный буклет, единодушно свидетельствуют об исполнении сочинения в 1727 году.

Показательно, что партитура P 74 содержит ряд исправлений, которые в сравнении с баховской партитурой кётенской кантаты наводят на мысль, что Майснер готовил свою рукопись непосредственно с источников BWV 173a. Кратко представлю эти исправления:

- часть 2, тенор — изменения сопранового ключа на теноровый в первых шести системах (в BWV 173a эта ария написана для сопрано), см. пример, приведенный ниже (Илл. 3);

²⁸ Действительно, в автографе Баха в текст кётенской версии его же рукой вписаны новые слова и новый музыкальный материал первой части, который соответствует более поздней, лейпцигской пародии этой кантаты.

²⁹ См.: Krit. Bericht zu NBA. Ser. I. Bd. 14. S. 26–27.

³⁰ Dürr A. Zur Chronologie. S. 70.

- часть 2, тенор, такты 8, 9, 11, 12 — исправления высоты восемнадцати нот (в первом слое записи — сопрановая нотация), а также изменения ритма, нот и вязок в тактах 9 и 12 (текст до исправления соответствует BWV 173a), см. *Илл. 4 и 5*;
- часть 2, тенор, такт 21 — исправления высоты трех нот, подобные тем, которые сделаны в тактах 8, 9, 11, 12;
- часть 2, тенор, такт 26 — ненужная добавочная линейка над головкой первой ноты (в BWV 173a это fis^2 в сопрановом ключе);
- часть 2, тенор, такт 31 — исправления высоты первых трех нот, подобные тем, которые есть в тактах 8, 9, 11, 12, 21;
- часть 3 — изменение указания «Basso» на «Alto» в начале части (в BWV 173a эта часть написана для баса), см. *Илл. 6*;
- часть 3, альт — изменение басового ключа на альтовый в первой системе, см. *Илл. 7*;
- часть 4 — указание в начале части «al tempo | di | ...» перечеркнуто (в BWV 173a в соответствующей арии записано «Aria | al tempo | di | Menuetta»), см. *Илл. 8*;
- часть 4, сопрано, такты 61–65 — первоначальный текст «Nach Landes Väterlicher Arth Er» зачеркнут (до исправления соответствовал BWV 173a), см. *Илл. 9*;
- часть 5, тенор — изменение басового ключа на теноровый во второй системе (в BWV 173a эта часть — речитатив для сопрано и баса);
- часть 5, басо континуо, такт 5 — исправление высоты второй ноты (до исправления соответствовало BWV 173a);
- часть 6, такты 9 и следующие, такт 51 — изменения ключей в вокальных и инструментальных партиях (в BWV 173a это — дуэт для сопрано и баса);
- часть 6, сопрано, такты 27, 28 — исправления высоты пяти нот на октаву (текст до исправления соответствует BWV 173a), см. *Илл. 10*;
- часть 6, сопрано, такт 65 — изменение первоначально записанного «gl» на слово «Da» (в BWV 173a в данном месте текст «glücklich sey dein Lebens Lauff»), см. *Илл. 11*;
- часть 6, бас, такт 67 — исправление высоты второй ноты (эта нота добавлена в BWV 173 по сравнению с BWV 173a).

Все эти исправления возможно объяснить, если Майснер делал свою работу, копируя с рукописей BWV 173a и изменяя в процессе записи нотацию вокальных партий, ключи и некоторые другие детали текста. Но партитура содержит такие варианты, которые представляются слишком смелыми для работы переписчика. Таковы, например, версии музыкального материала в партии тенора в тактах 12, 17, 18 второй части, в партии



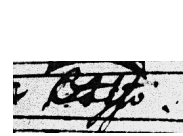
Илл. 3



Илл. 4



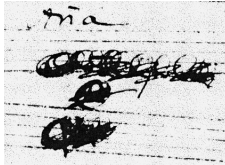
Илл. 5



Илл. 6



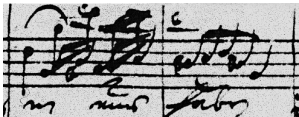
Илл. 7



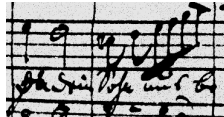
Илл. 8



Илл. 9



Илл. 10



Илл. 11

Илл. 3–11. Фрагменты рукописи кантаты BWV 173 Mus. ms. Bach P 74, выполненной Кристианом Готлобом Майснером

альта в тактах 17, 19, 26, 27 третьей части и некоторые другие, достаточно существенно отличающиеся от известного текста BWV 173a.

Все эти наблюдения дали основания Альфреду Дюрру предположить существование некой промежуточной (утраченной ныне) версии BWV 173, которая могла быть исполнена на второй день Пятидесятницы 1724 года³¹. Однако, думается, не только исправления ключей и системы нотации вокальных партий, но и исправления вербального текста в частях 4-й (сопрано, такты 61–65) и 6-й (сопрано, такт 65 — см. выше) указывают на прямую связь партитуры Майснера с кётенскими источниками кантаты.

В любом случае, исправления в P 74 обнаруживают, что BWV 173 в том виде, как она дошла до нас, создавалась Бахом непосредственно в процессе изготовления майснеровской партитуры. Мы можем видеть даже, что многие идеи изменения (скажем, сопрановой части на теноровую, басовой на альтовую, различные переработки деталей голосоведения) приходили композитору посреди той или иной части, либо после того,

³¹ См.: Krit. Bericht zu NBA. Ser. I. Bd. 14. S. 26–28.

как Майснер уже записал ее начальные такты. Видимо, совместная работа композитора и переписчика носила в высшей степени творческий характер и была сопряжена со многими сложностями переработки оригинального материала. И если в Новом полном собрании сочинений Баха (Neue Bach-Ausgabe) говорилось, что «мы можем датировать кантату 173 в дошедшей до нас версии пока только „не ранее 1727, самое позднее 1731 годом“»³², то теперь, благодаря обнаружению печатного источника, исполнение этой версии на второй день Пятидесятницы 1727 года можно считать установленным фактом творческой биографии композитора. Если и было более раннее представление BWV 173 на Пятидесятницу 1724 года, то оно должно было состояться в существенно другой версии, чем мы знаем кантату сегодня.

3. BWV 184. На четвертом листе петербургского буклета начинается текст сочинения на третий день Пятидесятницы: «Am dritten heiligen Pfingst-Feyer-Tage. In der Kirche zu St. Nicolai», который соответствует «Ergwünschtes Freudenlicht» BWV 184. В данном случае кантата исполнялась только в церкви св. Николая. Подобно предыдущему сочинению, она была создана Бахом как пародия кётенской, вероятно, тоже светской кантаты (BWV 184a) и датируется исследователями 1724 годом³³. Но в отличие от 173-й кантаты, сохранились партии первого исполнения BWV 184, подготовленные в основном двумя баховскими копиистами тех лет, Иоганном Андреасом Кунау (племянником предшественника Баха, Иоганна Кунау) и тем же Майснером.

Надо заметить, что рукописи эти содержат ценнейший материал для датировки. Так, почерк Андреаса Кунау выдает все наиболее ранние известные признаки его нотного письма. При этом формы ключа C (см. *Илл. 12*) и флажки шестнадцатых (*Илл. 13*) особенно показательны. Все они — без исключения — представлены ранними образцами нотного почерка Кунау³⁴.

³² Wir können daher die Kantate 173 in der uns erhaltenen Fassung vorerst nur »ab 1727, spätestens 1731« datieren (Krit. Bericht zu NBA. Ser. I. Bd. 14. S. 26).

³³ См.: Dürre A. Zur Chronologie. S. 70–71; BWV^{2a}. S. 184; Krit. Bericht zu NBA. Ser. I. Bd. 14. S. 173–174; Bach Compendium Bd. I. Teil I. S. 360; Dürre A. Die Kantaten. S. 415–416; Schulze H.-J. Die Bach-Kantaten. S. 273–274.

³⁴ А. Дюрр выделил ранние и поздние формы данного ключа, которые наиболее показательны для разного времени рукописей этого копииста (см.: Dürre A. Zur Chronologie. S. 25). Можно добавить, что форма ключа C в St 24 имеет некоторые отличия от самых ранних известных копий А. Кунау, изготовленных в 1723 году: уходит параллельность вертикальных штрихов (двух близко расположенных и третьего, отстоящего далее) и появляется типичное для более поздних образцов схождение их книзу. В то же время сохраняется переход к нижней дуге с помощью резкого угла слева, в то время как



Илл. 12



Илл. 13

Илл. 12–13. Частные признаки нотного почерка Иоганна Андреаса Кунау 1724 года

Приведу для сравнения эти же элементы из более поздних рукописей переписчика:



Илл. 14



Илл. 15

Илл. 14–15. Частные признаки нотного почерка Иоганна Андреаса Кунау после 1724/1725 года

Особенности майснеровского почерка в партии континуо BWV 184 также обнаруживают черты, свидетельствующие о том, что она была записана, по всей вероятности, в 1724 году: 1) размашистый басовый ключ, который начинается с волнистой горизонтальной линии и форма которого еще достаточно оригинальна и не имитирует форму баховского басового ключа; 2) форма бекаров с явным крюком внизу направо и квадратом (или треугольником) в средней части; 3) восьмые паузы в серповидной форме; 4) флажки восьмых, параллельные штилям (см. Илл. 16–19)³⁵:

в рукописях с 1725 года появляется соединение третьего вертикального штриха с нижней дугой через петлевое движение слева вниз. Так, подобная петля эпизодически встречается уже в рукописях 1725 года (к примеру, в партиях кантаты BWV 110 Mus. ms. Bach St 92) и даже в конце 1724 года (в партиях BWV 96 и 26); в более поздних же копиях (к примеру, в партиях Мотета BWV 225 Mus. ms. Bach St 122) эта форма с ярко выраженной петлей становится преобладающей. Другим важным для хронологии признаком в почерке А. Кунау является написание флажка отдельно стоящей шестнадцатой ноты: одна форма, наиболее ранняя, типична для рукописей XVII века — флажок записывался одной линией, как бы поделенной пополам (см. Илл. 13); другая форма сходна с современной и записывалась двумя параллельными флажками (см.: *Dürr A. Zur Chronologie. S. 21*). При том что в некоторых копиях Кунау присутствуют обе разновидности, в партиях BWV 184 флажки шестнадцатых *во всех без исключения случаях* записаны в самой ранней форме, типичной для его рукописей 1723–1724 годов.

³⁵ См. также: *Dürr A. Zur Chronologie. S. 27; NBA. Ser. IX. Bd. 3. Textband. S. 39–40; Abbildungen. S. 60–71.*



Илл. 16



Илл. 17



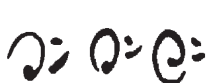
Илл. 18



Илл. 19

Илл. 16–19. Частные признаки нотного почерка Кристиана Готлоба Майснера 1724 года

Покажу, как изменились эти элементы в рукописях Майснера более позднего времени:



Илл. 20



Илл. 21



Илл. 22



Илл. 23

Илл. 20–23. Частные признаки нотного почерка Кристиана Готлоба Майснера после 1724/1725 года

Таким образом, заново проведенный почерковедческий анализ партий «Erwünschtes Freudenlicht» с наибольшей вероятностью указывает на то, что они были подготовлены к исполнению в 1724 году³⁶. То есть, в данном случае найденный буклет обогащает наши знания о повторных исполнениях этой кантаты в Лейпциге. Их хронология выглядит сейчас очень ясно:

1. Первое исполнение — 1724
2. Повторное исполнение — 1727
3. Повторное исполнение — 1731

Следовательно, Бах возвращался к этому сочинению с некоторой регулярностью, через три-четыре года. А поскольку второе и третье исполнения теперь документально подтверждаются печатными текстами, это ценный пример того, с какой частотой композитор исполнял свои церковные кантаты в Лейпциге (что немаловажно для наших представлений о деятельности И. С. Баха в тот период).

³⁶ Подчеркну, что в предпринятом мной исследовании почерков баховских копиистов опиралась, главным образом, на рукописи тех кантат 1724 года, датировка которых документально подтверждается печатными текстами, также находящимися в Российской национальной библиотеке.

4. BWV 129. Наконец, на Троицу 1727 года мы видим в найденной тетради следующее: «Am Fest-Tage der Hochheiligen Dreyeinigkeit. Früh zu St. Thomä, Nachmittag zu St. Nicolai» (см. Илл. 24). Текст соответствует хоральной кантате Баха «Gelobet sey der Herr» BWV 129. В отличие от трех предыдущих сочинений, авторы текстов которых неизвестны, данная кантата была написана на текст духовной песни Иоганна Олеария (1665).

Согласно первоначальному предположению Альфреда Дюрра, произведение могло быть впервые исполнено на Троицу либо 1726, либо 1727 года³⁷. Однако в дальнейшем от предположения о создании этой кантаты в 1727 году отказались, и датировку BWV 129 стали связывать с 1726 — и даже не с Троицей того года, а с праздником Дня реформации³⁸.

Сохранились оригинальные партии сочинения (они принадлежат Томасшуле, ныне хранятся в Баховском архиве Лейпцига, St Thom). Иоганн Генрих Бах (племянник композитора) и Кристиан Готлоб Майснер расписали большую часть этих партий.

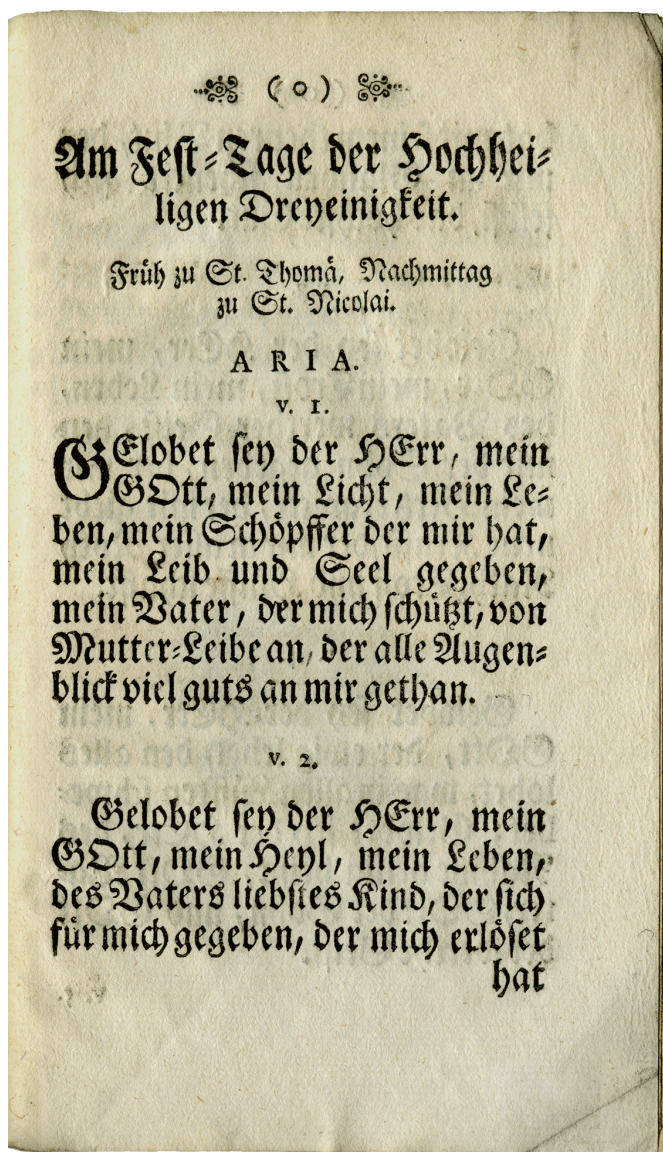
Ханс-Йоахим Шульце, идентифицировавший Генриха Баха как одного из главных копиистов И. С. Баха в Лейпциге, заметил: «Развитие почерка Иоганна Генриха Баха и даты его пребывания в Лейпциге более не позволяют датировать „Gelobet sei der Herr“ 1727 годом; кантата определено была исполнена в 1726 году и, вероятно, как предположил Дюрр, первоначально была предназначена к празднику Дня реформации»³⁹. Как характерная черта в почерке Иоганна Генриха в партиях BWV 129, указывающая на 1726 год, дается изменение в написании ключа C: «Особенно показательны формы ключа C, которые в конце 1725 — начале 1726 года в первый раз и годом позже второй раз изменились»⁴⁰.

³⁷ См.: *Dürr A.* Zur Chronologie. S. 92. Исполнение BWV 129 на Троицу 1727 года как один из возможных вариантов рассматривалось и в критических комментариях в Новом полном собрании сочинений Баха (см.: *Krit. Bericht zu NBA. Ser. I. Bd. 15. S. 86*).

³⁸ BWV^{2a}. S. 133; *Bach Compendium. Bd. I. Teil I. S. 369–370*. Характерно, что и Дюрр в последующих переизданиях своей книги о кантатах Баха отказался от датировки «Gelobet sey der Herr» 1727 годом и стал относить ее первое исполнение уже к 1726 году (см.: *Dürr A.* Die Kantaten. S. 429).

³⁹ Die Entwicklung der Schriftformen Johann Heinrich Bachs und die Daten seines Leipziger Aufenthaltes lassen eine Datierung der Kantate 129 »Gelobet sei der Herr« in das Jahr 1727 nicht mehr zu; diese muß 1726 aufgeführt worden sein und war vielleicht, wie von Dürr vorgeschlagen, zunächst für das Reformationsfest bestimmt (*Schulze H.-J.* Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig; Dresden, 1984. S. 114; см. также: *Schulze H.-J.* Die Bach-Kantaten. S. 286).

⁴⁰ Besonders aufschlußreich sind die Formen des C-Schlüssels, die um die Jahreswende 1725/26 ein erstes, ein Jahr später ein zweites Mal wechseln (*Schulze H.-J.* Studien zur Bach-Überlieferung. S. 114).



Илл. 24. Текст к кантатам 1727 года. Страница 13
(Российская национальная библиотека, шифр 15.62.6.94)

Однако высказанное предположение о датах пребывания Генриха в Лейпциге и его вероятного отсутствия там в весенне — летние месяцы 1727 года не очень согласуется с тем, что он принимал участие в расписывании партий кантаты BWV 193, исполнение которой связывается с пере-выборами магистрата 25 августа 1727 года⁴¹. Его же почерком выполнены дополнительные листы в партиях гобоя, фагота, 1-й скрипки и басо континуо к повторному исполнению BWV 69a (предположительно к 12 воскресенью по Троице 1727 года, 31 августа)⁴². Он же принимал участие и в подготовке партий для исполнения Sanctus BWV 232/III на Пасху того года⁴³.

Что же касается эволюции почерка И. Г. Баха, то отмеченное выше изменение в написании ключа C, действительно, есть в его рукописях 1726 и 1727 годов. Однако сравнение партий BWV 129 с копиями голосов Sanctus BWV 232/III, кантаты BWV 193 и некоторыми другими рукописями показывает, что Генрих употреблял в те месяцы как упрощенную крюкообразную форму ключа C, которая действительно появилась в его почерке к 1727 году (Илл. 25), так и более сложную, часто использовавшуюся им ранее (Илл. 26):



Илл. 25



Илл. 26

Илл. 25–26. Частные признаки нотного почерка Иоганна Генриха Баха 1726–1727 годов (см.: NBA. Ser. IX. Bd. 3. Textband. S. 85–86)

К тому же, думается, один этот признак не может служить достаточным основанием для датировки «Gelobet sey der Herr» 1726 годом. Если же учитывать помимо почерка Генриха Баха также и почерк Майснера, изменения в котором за рассматриваемый период были более определенны, то есть основания вернуться к датировке кантаты BWV 129 1727 годом⁴⁴.

⁴¹ См.: Там же; Fröde C. Zur Entstehung der Kantate »Ihr Tore zu Zion« // Bach-Jahrbuch 1991. S. 183–185.

⁴² См.: Dürr A. Zur Chronologie. S. 96; Bach Compendium. Bd. I. Teil II. S. 536; Kalendarium. S. 51.

⁴³ См.: Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Textband. S. 91.

⁴⁴ Более подробно исследование почерков Генриха Баха и Майснера в партиях BWV 129 см. в статье: Schabalina T. »Texte zur Music«. S. 75–76.

Конечно, нельзя полностью исключить возможность того, что BWV 129 была исполнена на праздник Дня реформации 1726 года, а затем повторена через несколько месяцев. Но текст кантаты в наибольшей степени соответствует исполнению именно на Троицу, что мы и видим в нашем буклете. И в данном случае это полностью согласуется с тем, что записано на титульном листе оригинальных партий кантаты: «Festo S. S. Trinitatis».

В целом же, новый источник печатных текстов — важное свидетельство того, что кантаты BWV 34, 173, 184 и 129 исполнялись на дни Пятидесятницы и Троицы 1727 года, а именно 1, 2, 3 и 8 июня. Ценна эта находка еще и потому, что до нее не было никаких документальных сведений о хронологии баховских кантат в тот период. На основе музыкального материала предполагалось лишь, что в январе — начале февраля 1727 года исполнялись BWV 58 (Sonntag nach Neujahr), BWV 82 и повторно BWV 83 (4. Post Epiphaniae/Mariae Reinigung), а также BWV 84 (Septuagesimae). Считалось, что эти несколько сочинений примыкали к третьему церковному ежегоднику баховских кантат 1725/1726 и лишь с 24 июня 1728 года (как датировано предисловие пикандеровского цикла) начинался четвертый ежегодник. Полагали, что с февраля 1727 года в творчестве композитора наступила длинная «кантатная пауза»⁴⁵ и, возможно, с прежней интенсивностью к сочинению церковных кантат он никогда уже не возвращался⁴⁶.

Таким образом, обнаруженный факт существенно восполняет разрыв в наших знаниях хронологии лейпцигских кантат И. С. Баха и особенно их третьего и четвертого ежегодников (вызывающих больше всего дискуссий в баховедении). Теперь уже ясно, что деление кантат между этими ежегодниками требует пересмотра. Помимо того, найденный буклет позволил прояснить даты создания, а в некоторых случаях повторного исполнения сочинений. И если находка Вольфа Хобомы в целом подтверждала принятую в то время датировку баховских кантат, то новый найденный документ с ней не согласуется и, соответственно, вносит в нее существенные — а в случае с кантатой BWV 34, как мы могли убедиться, самые радикальные — коррективы. Возможно, открытие это заставит пересмотреть и ряд других вопросов баховедения — но, видимо, в данном случае лишь время покажет, каковы будут его последствия для нашего знания и понимания лейпцигского периода жизни и деятельности И. С. Баха как важнейшего этапа его творчества.

⁴⁵ См.: Bach Handbuch / Hrsg. von K. Küster. Kassel; Stuttgart, 1999. S. 336.

⁴⁶ См.: Scheide W.H. Nochmals Mizlers Kantatenbericht — Eine Erwiderung // Die Musikforschung XIV. 1961. S. 426.

II

Представлю далее текст, обнаруженный мной в Российской национальной библиотеке под шифром 6.46.9.47. Это небольшая книжка форматом ин-октаво (15,1×9,1 см) и объемом в 32 страницы. Она имеет библиотечный переплет и полустертые карандашные надписи на титульном листе («233» и «Cart.»), подобные тем, которые есть в буклете кантат 1727 года, и выполненные той же рукой. Титульный лист содержит следующее:

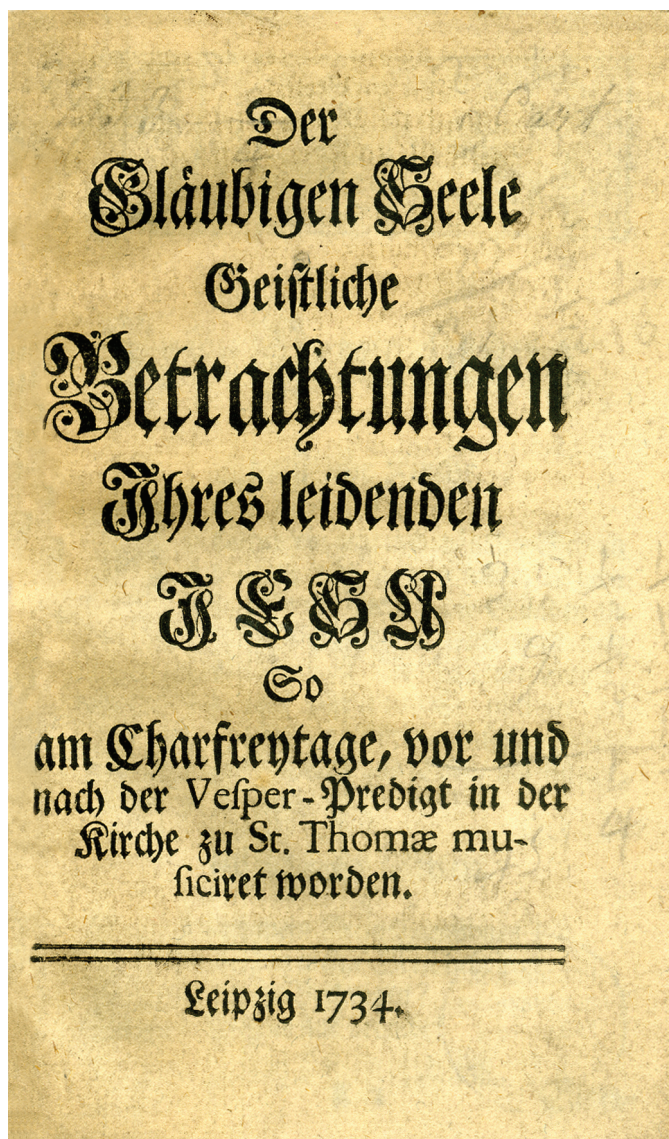
«Der | Gläubigen Seele | Geistliche | Betrachtungen |
Ihres leidenden | JESU | So | am Charfreytage, vor und |
nach der *Vesper*-Predigt in der | Kirche zu *St. Thomæ mu-* |
siciret worden. || Leipzig 1734» (см. *Илл.* 27).

Текст занимает с третьей по тридцать вторую страницы и состоит из двадцати двух «Созерцаний» (*Betrachtungen*). Поэтическое повествование (без прямых цитат из библии, в отличие от других пассионов) ведется от лица Евангелиста, а также «Христианской церкви» (*Christliche Kirche*), «Верующей души» (*Gläubige Seele*) и «Хора верующих душ» (*Chor der Gläubigen Seelen*). Начинается сочинение словами духовной песни Пауля Герхардта «*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*» (см. *Илл.* 28). Сохранилось довольно много пассион-кантат и пассион-ораторий, начинающихся подобным образом (к примеру, пассион-оратории Карла Генриха Грауна *Graun* WV B:VII:4, Георга Филиппа Телемана *TVWV* 5:30, Готфрида Августа Гомилиуса *HoWV* I.2, Готфрида Генриха Штёльцеля). Из баховских произведений известен лишь четырехголосный хорал с этими словами (по нумерации Баховского компендиума — F 17.1b)⁴⁷.

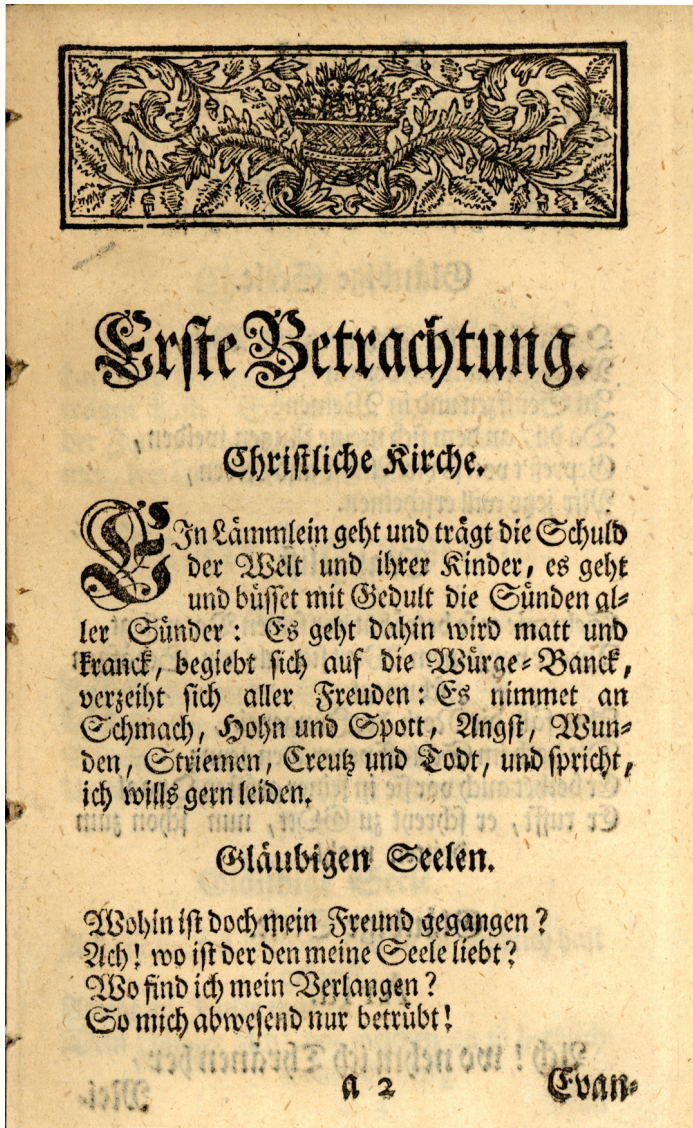
Сведения о том, что некие пассионы исполнялись в церкви св. Фомы на Страстную пятницу 1734 года, существуют уже давно. Сохранилась хроника исполнения пассионов в двух главных церквях Лейпцига с 1721 по 1738 годы⁴⁸. Судя по ней, на Страстную пятницу 1734 года пассионы исполнялись именно в церкви св. Фомы, в то время как в 1732 они давались в церкви св. Николая, в 1733 году из-за государственного траура никакое сочинение не звучало («*war die Trauer Zeit; des Königes*», как сказано в хронике), а в 1735 пассионы давались опять у св. Николая. В подавляющем большинстве случаев, указанных в этом документе, достаточно давно установлено, какие именно пассионы исполнялись в те годы. Относительно же

⁴⁷ См.: *Bach Compendium*. Bd. I. Teil IV. S. 1295.

⁴⁸ Составлена Иоганном Кристофом Ростом. См.: *Bach-Dokumente*. Bd. II. No. 180.



Илл. 27. Текст к пассион-оратории 1734 года. Титульный лист (Российская национальная библиотека, шифр 6.46.9.47)



Илл. 28. Текст к пассион-оратории 1734 года. Страница 3
 (Российская национальная библиотека, шифр 6.46.9.47)

1734 года до настоящей находки не было никаких сведений. Так, в Календарии жизни и творчества И. С. Баха⁴⁹ и даже в новейшем издании того же Календария (2008) в соответствующем разделе указано: «1734. 23.4. Karfreitag, Passionsaufführung in der Thomaskirche, Komposition unbekannt» (1734. 23. 4. Страстная пятница, исполнение пассионов в церкви св. Фомы, сочинение неизвестно)⁵⁰.

Содержание обнаруженного источника, как оказалось, практически дословно совпадает с текстом, напечатанным в 1720 году в Готе: «Die Leidende | und am | Creutz sterbende | Liebe | JESU, | in der | Hoch-Fürstl. Sächß. | Hof-Capelle zum Frie-| denstein | *Musicalisch* | aufgeführt. || ГОТНА, | Gedruckt bey Johann Andreas Reyhern, | F. S. Hof-Buchdr. 1720». Имя композитора и автора текста, как в других подобных случаях, не указано. Однако во введении, подписанном «Gotha, den 23. | Mart. 1720», говорится, что это сочинение готского капельмейстера. Причем, как сказано там же, «теперешний господин капельмейстер» является автором и музыки, и слов данного произведения («...die nachfolgende wohlgesetzte *Poesis* und *Composition* Dero nunmehrigen Herrn Capell-Meisters»). А как известно, с 24 февраля 1720 года и до самой своей смерти в 1749 капельмейстером при дворе в Готе служил Готфрид Генрих Штёльцель (1690–1749). Пассион-оратория «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld» принадлежит к числу его первых произведений на новом посту. Исполненная в 1720, она затем повторялась — и, вероятно, не раз — в 1730-е годы. До нас дошли две рукописи сочинения: одна хранится в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. 21412 III (fol. 69–95), другая — в Зондерсхаузене под шифром Mus. A 15:2. Версии, содержащиеся в них, довольно сильно различаются: зондерсхаузенская является намного более полной и более соответствующей готскому либретто. Берлинская же выглядит как сокращенная и, возможно, не авторизованная копия.

Любопытно, что обнаруженный в Петербурге лейпцигский текст не только дословно воспроизводит готское либретто 1720 года, но и повторяет многие его печатные особенности. К примеру, указания, такие как «*Recitativo*. Wozu der *Soprano* mit denen | zweyen Versen: | O! Traurigkeit! O! Hertzeleid! etc. | O! Seelig ist! zu jeder Frist! etc. | *accompagniret*» на последней странице лейпцигского либретто, воспроизведены графически в точном соответствии с готским текстом. Характерно, что в лейпцигском издании учтена и исправлена даже опечатка, допущенная в нем. На внутренней стороне его обложки в конце тетради помещено примечание (Errata):

⁴⁹ Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. 2., rev. Auflage / Hrsg. von H.-J. Schulze. Leipzig, 1979. S. 44.

⁵⁰ Kalendarium 2008. S. 68.

«Pag. 4. Soll die vierdte Zeile also stehen: Doch bleiben sie auf den verfluchten Vorsatz fest». Так, пропущенное в готском либретто слово «Vorsatz» в данной фразе лейпцигского экземпляра воспроизведено правильно. Конечно, расхождения в текстах — особенно орфографические — существуют⁵¹. Возможно, отдельные из них явились случайными ошибками гравера, однако большинство их, скорее всего, было внесено сознательно; к тому же последовательность орфографических изменений свидетельствует не о механической перепечатке текста первоисточника, а о его сознательной переработке. Судя по всем этим особенностям, лейпцигскому издателю был дан как образец печатный буклет оригинального готского либретто, с указаниями (устными или письменными) о его переработке. По всей вероятности, они исходили от самого И. С. Баха. Не без оснований предполагается, что он вносил изменения и в другие тексты, использовавшиеся им в лейпцигских исполнениях.

Примечательно, что в школе св. Фомы до 1945 года хранилась рукопись именно этой пассион-оратории Штёльцеля (в настоящее время утеряна). Герман Кречмар, знакомый с нею, указывал, что она, вероятнее всего, относилась ко времени Баха и, возможно даже, являлась копией Иоганна Себастьяна⁵². Факт ее нахождения в библиотеке школы св. Фомы, конечно, наводил исследователей на мысль об исполнении пассион-оратории Штёльцеля в лейпцигской Томаскирхе⁵³. Однако связь этого сочинения с деятельностью И. С. Баха долгое время оставалась загадкой.

На то, что Бах был знаком с творчеством готского капельмейстера и изучал его произведения, указывают отдельные факты: «Partia di Signore Stelzel» вместе с трио-менуэтом BWV 929, записанные в «Клавирной книжке Вильгельма Фридемана Баха»; ария «Bist du bei mir» в «Клавирной книжке Анны Магдалены Бах» (1725), восходящая к одной из ранних опер Штёльцеля «Diomedes oder die triumphierende Unschuld» (Bayreuth 1718)⁵⁴. Судя по обнаруженному в Петербурге источнику, И. С. Бах должен был знать также и пассион-ораторию Штёльцеля «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld». И несомненно, что именно она была исполнена под управлением Иоганна Себастьяна в церкви св. Фомы 23 апреля 1734 года.

⁵¹ Подробнее об этом см.: *Schabalina T.* »Texte zur Music« in Sankt Petersburg. S. 79–80.

⁵² См.: *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. 2. Abt. Bd. 1. 5. Aufl. Leipzig, 1921. S. 67.

⁵³ См.: *Ibid*; *Hennenberg F.* Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. Leipzig, 1976. S. 187; *Glöckner A.* Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken // *Bach-Jahrbuch* 1977. S. 107.

⁵⁴ Рукопись, содержащая пять арий этой оперы (в том числе и «Bist du bei mir»), оказалась среди манускриптов Sing-Akademie zu Berlin (см.: *Glöckner A.* Neues zum Thema Bach und die Oper seiner Zeit // *Bach-Jahrbuch* 2002. S. 172–174).

Известен интерес Баха к пассионам других композиторов: Райнхарда Кайзера, Георга Филиппа Телемана, Георга Фридриха Генделя, Карла Генриха Грауна, Иоганна Кунау⁵⁵. Видимо, в 1730-е — 1740-е годы интерес этот возрастал. Так, в 1730 в церкви св. Николая были исполнены «Страсти по Луке» неизвестного автора⁵⁶; предположительно, во второй половине 1740-х годов должны были исполняться пассионы Генделя (по Брокесу)⁵⁷, пассион-пастиччио по Кайзеру и Генделю⁵⁸, пассион-пастиччио Телемана/Баха/И. Кунау (?) и других композиторов⁵⁹. Очевидно, в этот ряд должна теперь войти и пассион-оратория Г. Г. Штёльцеля.

В Баховском ежегоднике 2008 года представлен целый ряд новых фактов, свидетельствующих об интенсивнейшем изучении и исполнении Бахом произведений готского капельмейстера. Произошло на редкость счастливое совпадение находок. Примерно в то же самое время, когда мне удалось обнаружить в Петербурге текст пассион-оратории 1734 года, один из ведущих специалистов Баховского архива в Лейпциге, Петер Вольный, установил, что ария Баха «Bekennen will ich seinen Namen» BWV 200 является не чем иным, как переработкой одной из арий той же самой пассион-оратории Штёльцеля⁶⁰. Партитура оригинального сочинения была транспонирована на терцию вниз, изменен инструментальный состав, переработаны отдельные детали голосоведения и подписан новый текст. Рукопись Иоганна Себастьяна, запечатлевшая эту версию (Staatsbibliothek zu Berlin: N. Mus. ms. 307), по бумаге и почерку относится к началу 1740-х годов, и теперь уже ясно, что в 1734 Бах целиком исполнил пассион-ораторию в Томаскирхе, а спустя несколько лет делал обработки отдельных

⁵⁵ См.: *Glöckner A.* Johann Sebastian Bachs Aufführungen. S. 75–119; *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel etc., 1992. S. 295–299; *Wolff C.* Johann Sebastian Bach. P. 295.

⁵⁶ См.: *Kalendarium* 2008. S. 59.

⁵⁷ Сохранилась копия пассионов (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 9002/10), первые 45 страниц которой выполнены И. С. Бахом в 1740-е годы (см.: *NBA. Ser. IX. Bd. 2. S. 215*).

⁵⁸ Существует рукопись отдельных партий «Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwundet» (Passions-Pasticcio nach der Markus-Passion von R. Keiser und der Brockes-Passion von G. F. Händel) с участием И. С. Баха как копииста (ehemals Privatbesitz Bernhard Thiele, Elmshorn). Копия датируется периодом 1743–1748 (см.: *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. S. 297–299).

⁵⁹ Согласно рукописи, выполненной почерком И. К. Фарлау и хранящейся в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. 8155 (см.: *Grubbs J. W.* Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts // *Bach-Jahrbuch* 1965. S. 10–42; *Glöckner A.* Johann Sebastian Bachs Aufführungen. S. 106–107; *Wollny P.* Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle — Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland // *Bach-Jahrbuch* 2002. S. 36–47).

⁶⁰ См.: *Wollny P.* »Bekennen will ich seinen Namen« — Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption von Werken Gottfried Heinrich Stölzels // *Bach-Jahrbuch* 2008. S. 123–158.

ее арий. Мало того, одновременно с этими открытиями произошло еще одно: теолог из Берлина Марк-Родерик Пфау нашел в Галле фрагмент печатного буклета, который идеально подходил к другому фрагменту, найденному в Лейпциге, и благодаря чему стало ясным, что в 1735/1736 году (на следующий год после пассион-оратории Штёльцеля!) Бах исполнил в Лейпциге целый ежегодник кантат этого композитора⁶¹.

Тема «Бах и Штёльцель» получила сейчас новый мощный импульс, оказавшись чрезвычайно важной и перспективной в баховедении. Так, в выпуске Баховского ежегодника за 2009 год появились сведения о возможном исполнении Бахом еще одного цикла кантат готского капельмейстера в 1730-е годы⁶², а ирландская исследовательница Элис Крин показала, что четырнадцать канонов на восемь басовых нот арии из «Гольдберг-вариаций» BWV 1087 были тоже написаны по образцу Штёльцеля⁶³. А мы знаем, каким колоссальным творческим стимулом были для Баха чужие сочинения! Вспомним слова современников о том, что он приобретал «способность завораживать людей своими комбинациями звуков лишь после того, как поиграет что-нибудь с листа и тем самым активизирует свое воображение»⁶⁴. И конечно, для нашего понимания эволюции баховского музыкального языка в 1730-е – 1740-е годы столь серьезное увлечение его творчеством Штёльцеля является чрезвычайно важным.

Таким образом, благодаря найденному в Петербурге печатному тексту заполнился еще один пробел в истории лейпцигских исполнений под управлением И. С. Баха и стало ясным, что на Страстную пятницу 1734 года в церкви св. Фомы прозвучала пассион-оратория Готфрида Генриха Штёльцеля «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld». Указание церкви на титульном листе петербургского источника, как видим, точно совпадает со сведениями лейпцигской хроники об исполнении пассионов в тот год именно в Томаскирхе. Несомненно, находка проливает свет на вопрос влияния творчества Штёльцеля на творчество Баха и представляет собой еще один не известный ранее факт биографии великого композитора. И как показывают недавние события, открытие это уже приобрело серьезный резонанс в мире баховедения и стало толчком к дальнейшим исследованиям, выявлению новых существенных и интересных фактов.

⁶¹ См.: *Pfau M.-R.* Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahr 1735 — Neues zum Thema Bach und Stölzel // *Bach-Jahrbuch* 2008. S. 99–122.

⁶² См.: *Glöckner A.* Ein weiterer Kantatenjahrgang Gottfried Heinrich Stölzels in Bachs Aufführungsrepertoire? // *Bach-Jahrbuch* 2009. S. 95–116.

⁶³ См.: *Crean E. G.* H. Stölzel's *Practischer Beweis*: A Hitherto Unconsidered Source for J. S. Bach's Fourteen Canons // *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. Vol. XL, No. 2. 2009. P. 1–21.

⁶⁴ Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце, пер. с нем. В. Ерохина. М., 1980. С. 87.

III

Другой источник, обнаруженный в Российской национальной библиотеке, содержит текст пассионов, исполненных в церкви св. Фомы на Страстную пятницу 1744 года. Хранится он в зале № 17 среди теологической литературы (шифр 17.139.1.43) и имеет следующее заглавие:

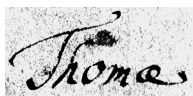
«Das | Leiden und Sterben | unsers | Herrn Jesu Christi |
nach dem | Evangelisten Marco | mit |
untermischten Arien und Choralen | in der | Kirche zu S. Thomæ |
am Char-Freytage des 1744 Jahres | besungen |
von dem | CHORO MUSICO».

Чрезвычайно любопытной особенностью титульного листа является то, что указание церкви «Thomæ» и год исполнения «1744» не были напечатаны, как весь остальной текст, а вписаны от руки коричневыми чернилами (см. Илл. 29). Данную особенность можно объяснить тем, что текст публиковался с расчетом на исполнение не только в этом году, но и в другие годы. Поэтому десятая строка на титульном листе была напечатана как «Kirche zu S. » и пустое место было оставлено для добавления более точного указания церкви: в один год это могло быть в церкви св. Фомы, в другой год или через несколько лет — в церкви св. Николая. Возможно также, что к моменту публикации текста возникли проблемы с исполнением пассионов, в связи с чем место для указания церкви и года было оставлено пустым.

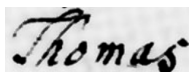
При этом есть вероятность, что «Thomæ» и «1744» на титульном листе могли быть вписаны рукой И. С. Баха. Сопоставление общих и частных признаков в начертании слова «Thomæ» с образцами автографов композитора 1740-х годов обнаруживает много общего. Написание заглавной буквы «Т» в каллиграфических рукописях того периода отличается от формы этого элемента в некаллиграфических автографах, выполненных в высоком темпе письма. В то время как в последнем случае буква «Т» пишется одним движением и непосредственно соединяется со следующей строчной буквой, в каллиграфических рукописях, выполненных в более медленном темпе, эта же буква выполняется, как правило, двумя движениями (см. примеры ниже). Обращает на себя внимание наклон поперечной балки, ее начало и окончание. В начертании других букв, «h» «m», «o», также обнаруживается ряд общих признаков (см. Илл. 30–34):



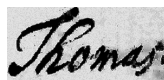
Илл. 29. Текст к пассионам 1744 года. Титульный лист
(Российская национальная библиотека, шифр 17.139.1.43)



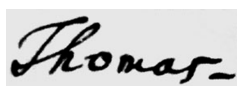
Илл. 30



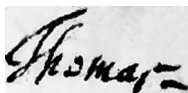
Илл. 31



Илл. 32



Илл. 33



Илл. 34

Илл. 30. Текст к пассионам 1744 года. Титульный лист

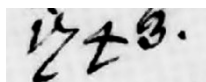
Илл. 31. Свидетельство И. С. Баха на имя ученика Кристиана Бекка от 18.04.1743 (Johann Sebastian Bach. Vier Zeugnisse für Präfekten des Thomanerchores 1743–1749. Faksimile und Transkription / Hrsg. von A. Glöckner. Kassel etc., 2009. S. 5)

Илл. 32. Свидетельство на имя Иоганна Вильгельма Куниса от 12.03.1748 (ibid. S. 7)

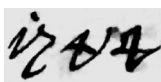
Илл. 33. Свидетельство на имя Иоганна Георга Генриха, выданное в мае 1742 года (Bach-Dokumente. Bd. I. Nr. 79; относительно даты см. также: Ibid. Bd. V. S. 281)

Илл. 34. Свидетельство на имя Кристиана Готлоба Флеккайзена от 13.04.1745 (Johann Sebastian Bach. Vier Zeugnisse. S. 6)

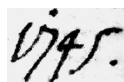
Особенности начертания года также сходны с признаками тех автографов, которые отличаются каллиграфическим письмом и невысоким темпом записи. Характерна форма цифры «1», которая во все периоды жизни Баха была подобна букве «i». Правда, в подавляющем большинстве случаев в его рукописях она непосредственно соединяется со следующей цифрой «7» (см. Илл. 35–38):



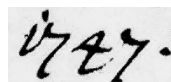
Илл. 35



Илл. 36



Илл. 37



Илл. 38

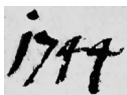
Илл. 35. Свидетельство на имя Кристиана Бекка (Johann Sebastian Bach. Vier Zeugnisse. S. 5).

Илл. 36. Свидетельство на имя Иоганна Георга Генриха (Bach-Dokumente. Bd. I. Nr. 79).

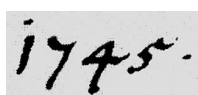
Илл. 37. Свидетельство на имя Кристиана Готлоба Флеккайзена (Johann Sebastian Bach. Vier Zeugnisse. S. 6).

Илл. 38. Свидетельство на имя Иоганна Кристофа Альтникала (Bach-Dokumente. Bd. I. Nr. 81).

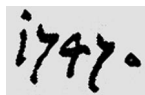
Однако обратим внимание на невысокую связность элементов в написании слова «Thomæ», где практически каждая буква стоит отдельно. И показательно, что другие примеры автографов 1740-х годов, которые отличаются невысоким темпом письма и средней или низкой связностью элементов, обнаруживают подобное же написание цифры «1», которая заканчивается вертикальным штрихом и не соединяется со следующей цифрой (см. Илл. 39–42):



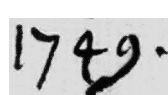
Илл. 39



Илл. 40



Илл. 41



Илл. 42

Илл. 39. Текст к пассионам 1744 года. Титульный лист.

Илл. 40. Свидетельство на имя Иоганна Кристофа Альтникаоля (Bach-Dokumente. Bd. I. Nr. 81).

Илл. 41. Запись в альбоме Иоганна Готфрида Фульде рядом с канонем BWV 1077 (Bach-Dokumente. Bd. IV. Nr. 584).

Илл. 42. Свидетельство на имя Иоганна Натанаэля Бамлера (Johann Sebastian Bach. Vier Zeugnisse. S. 8).

Характерным является также нажим пера, типичный для рукописей композитора 1740-х годов. Цифры «7» и «4» имеют ряд общих признаков с их написанием в каллиграфических автографах И. С. Баха: угол соединения горизонтального элемента цифры «7» с вертикальным, наклон последнего, более низкое его завершение в сравнении с цифрой «1» и другими знаками; в форме цифры «4» обращает на себя внимание характерный выступ горизонтальной линии за вертикальный штрих, завершение ее с небольшим изгибом вверх, а также углы соединения элементов.

Безусловно, столь ограниченное количество рукописного материала на титульном листе печатного текста Markus-Passion не дает возможности с полной определенностью установить баховский почерк в данных записях. Однако вероятность того, что указание церкви и года на титульном листе 17.139.1.43 сделано рукой самого Иоганна Себастьяна, достаточно велика.

Формат обнаруженного экземпляра — 15,6×10 см. Объем — 24 страницы; хранится в настоящее время в библиотечной обложке серо-голубого цвета. Особенности печатной графики достаточно просты. На титульном листе какие бы то ни было изображения или элементы украшения текста отсутствуют. Лишь на третьей и последней страницах есть начальная и конечная виньетки.

Хотя указание Лейпцига в найденном источнике не значит, по содержанию ясно, что это «Страсти по Марку» И. С. Баха BWV 247 (см. Илл. 43). До его обнаружения текст сочинения был известен только по третьему тому собрания Пикандера «Picanders Ernst-Schertzhaftte und Satyrische Gedichte», Dritter Theil (Leipzig, 1732). Текст пассионов напечатан там с 49 по 67 страницы и датирован 1731 годом: «*TEXTE | Zur Paßions-Music nach dem E|vangelisten Marco am Char-Freytage | 1731*». В соответствии с этим единственной датой исполнения Markus-Passion всегда считался 1731 год⁶⁵. Но, видимо, в тот год состоялось лишь первое исполнение. Судя по обнаруженному в Санкт-Петербурге тексту, Бах исполнял эти пассионы в более поздний период, и, возможно, не однажды.

Сравнение текстов, напечатанных в третьем томе собрания Пикандера и нашем источнике, со всей очевидностью показывает, что в 1744 году Бах не просто повторил ранее написанные пассионы, а представил жителям Лейпцига их новую версию, подобно тому, как это было со «Страстями по Иоанну» и «Страстями по Матфею».

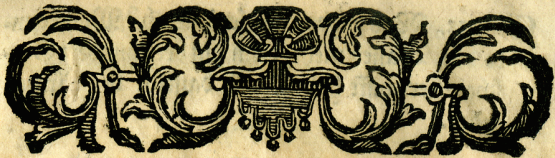
Отметим наиболее существенные изменения, введенные в текст Markus-Passion 1744 года по сравнению с версией 1731 года.

1. Первое из них касается речитатива Евангелиста «Und murreten über sie» (И роптали на нее)⁶⁶. В версии 1731 года он предшествовал хоралу «Sie stellen uns wie Ketzern nach» и следовал непосредственно за хором «Was soll doch dieser Unrath?». В версии же 1744 года этот речитатив оказался перенесен в другое место и помещен после хорала «Sie stellen uns wie Ketzern nach». Таким образом, он оказался соединен в одном номере со следующим речитативом Евангелиста «Jesus aber sprach» (Но Иисус сказал)⁶⁷. Хотя фраза «Und murreten über sie» завершает 5-й стих 14-й главы Евангелия от Марка, лежащей в основе данного фрагмента баховского сочинения, видимо, изменение его местоположения в баховских пассионах 1744 года было вызвано причинами музыкально-

⁶⁵ См.: Spitta P. Johann Sebastian Bach. Bd. II. S. 334; Smend F. Bachs Markus-Passion // Bach-Jahrbuch 1940–1948. S. 1–35; Krit. Bericht zu NBA. Ser. II. Bd. 5. S. 248; BWV. S. 363; BWV^{2a}. S. 270; Kalendarium 2008. S. 60 и т. д. В свое время Арнольд Шеринг высказал гипотезу, согласно которой датой первого исполнения «Страстей по Марку» мог быть 1729 год (см.: Schering A. Zur Markus-Passion und zur »vierten« Passion // Bach-Jahrbuch 1939. S. 1–32). Однако это предположение не нашло достаточных подтверждений, и в настоящее время датой исполнения Markus-Passion единодушно считается 1731 год.

⁶⁶ В основе данного фрагмента лежат ст. 4 и 5 гл. 14 из Евангелия от Марка: «4. Некоторые же вознегодовали и говорили между собою: к чему сия трата мира? 5. Ибо можно было бы продать его более, нежели за триста динариев, и раздать нищим. И роптали на нее».

⁶⁷ Евангелие от Марка, гл. 14, ст. 6: «Но Иисус сказал: оставьте ее; что ее смущаете? она доброе дело сделала для Меня».



Vor der Predigt.

Chorus.

Geh Jesu, geh zu deiner Pein!
 Ich will so lange dich beweinen,
 Bis mir dein Trost wird wieder scheinen,
 Da ich versöhnet werde seyn.

Evang.

Und nach zween Tagen war Ostern, und die
 Tage der süßen Brodte. Und die Hohen-
 priester und Schriftgelehrten suchten, wie sie
 Ihn mit Listen griffen und tödteten: Sie sprach-
 en aber:

Chorus. Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Auf-
 ruhr im Volcke werde.

Evang. Und da Er zu Bethanien war in Simonis,
 des Aussätzigen Hause, und saß zu Tische, da
 kam ein Weib, die hatte ein Glas mit ungefälsch-
 tem und köstlichem Narden-Wasser; und sie zer-
 brach das Glas, und goß es auf sein Haupt.
 Da waren etliche, die wurden unwillig, und
 sprachen:

H 2 Chorus.

Илл. 43. Текст к пассионам 1744 года. Страница 3
 (Российская национальная библиотека, шифр 17.139.1.43)

драматургического характера и необходимостью более тесной связи хора «*Sie stellen uns wie Ketzern nach*» с предшествующим хором. Как бы то ни было, обнаруженный источник указывает на явное изменение первоначального замысла в данном разделе.

2. Часть «*Und sie wurden traurig, und sagten zu Ihm: einer nach dem andern: Bin ichs?»* (И они опечалились и стали говорить Ему, один за другим: не я ли?) и следующие слова: «*Und der andere: Bin ichs?»* (И другой: не я ли?) обозначены в тексте 1731 года как «*Evang.*» (то есть, обе части являются речитативами Евангелиста). На данную особенность исследователи не раз обращали внимание⁶⁸. Объяснялось это как некое нарушение Бахом традиции написания хоровых частей *turbae* на слова «*Bin ichs?»*. Хотя повторное издание 1737 года воспроизводит данный фрагмент *Markus-Passion* точно так же, как печать 1732-го, в текст версии 1744 года в этом месте внесено существенное изменение. Слова «*Und sie wurden traurig, und sagten zu Ihm: einer nach dem andern*» относятся к речитативу Евангелиста, однако следующий текст «*Bin ichs? Und der andere: Bin ichs?»* (Не я ли? И другой: не я ли?) обозначен как «*Chorus*». Если в первой печати не было ошибки в данном месте (кажется нелогичным обозначение двух рядом стоящих частей как «*Evang.*»), то изменение речитатива на хоровую часть на словах «*Bin ichs?»* отвечает традиции написания хоровых частей *turbae* на данные слова в немецких пассионах того времени и пассионах самого И. С. Баха (см., к примеру, № 9e *Matthäus-Passion BWV 244*).
3. После речитатива Петра «*Ja, wenn ich mit dir sterben müßte, wollte ich dich nicht verleugnen*» (Да, хотя бы мне надлежало и умереть с Тобой, не отрекусь от Тебя, № 36 по версии 1731 года⁶⁹) в тексте 1744 года появляется ария, которой не было в предыдущей версии:

Ich lasse dich, mein Jesu, nicht,
 Wo du verdirbst, will ich verderben.
 Durch Creutz und Schmach
 Folg ich dir nach
 Und wo du stirbst, da will ich sterben⁷⁰.

Da Capo

⁶⁸ См., к примеру: *Smend F. Vachs Markus-Passion. S. 3–5.*

⁶⁹ Нумерация частей *BWV 247* в данном случае и в дальнейшем приведена по указателю В. Шмидера (см.: *BWV. S. 363–365*).

⁷⁰ Я не оставлю тебя, мой Иисус,
 Где Ты погибнешь, погибну и я.
 Чрез крест и позор
 Последую я за Тобой,
 И где умрешь Ты, там же умру и я.

Далее следует речитатив Евангелиста «Desselbigen gleichen sagten sie alle» (То же и все говорили), как и было в версии 1731 года. Хотя введение новой арии отделяет последнюю фразу стиха 31 из 14 главы Евангелия от Марка, данный номер появляется в одном из выразительнейших моментов пассионов, когда Петр клянется в верности своему Иисусу. И вновь введенная ария, как видим, является своего рода подтверждением и усилением этих слов Петра. Поскольку текст данного номера не встречается ни в одном другом из известных сегодня источников (в том числе и в сборниках Пикандера), скорее всего, он был специально сочинен для новой версии *Markus-Passion* и пополняет количество известных сегодня баховских арий. Трудно сказать, был ли Пикандер автором этой новой арии: наиболее поздний из известных сегодня его текстов к сочинениям Баха — так называемая «Крестьянская кантата» («*Mer hahn en neue Oberkeet*» BWV 212) — относится к 1742 году. Но скорее всего, сотрудничество композитора с Пикандером продолжалось и позже, в период подготовки новой версии «Страстей по Марку».

4. Следующим значительным изменением, введенным в редакцию 1744 года, является добавление еще одной арии. Она появляется во второй части сочинения, обозначенной, как и в тексте 1731 года, «*Nach der Predigt*» (После проповеди). Ее введение приходится также на один из ключевых моментов Страстей, когда речь идет о беседе Пилата с Иисусом. Ария следует за фразой Евангелиста «*Jesus aber antwortete nichts mehr, also, daß sich auch Pilatus darüber verwunderte*» (Но Иисус и на это ничего не отвечал, так что Пилат дивился) и оказывается внутри того номера, который является большим речитативом Евангелиста (№ 96) в версии 1731 года. Приведу текст этой арии:

Will ich doch gar gerne schweigen,
 Böse Welt, verfolge mich:
 Aber Du, mein lieber GOtt,
 Siehest meiner Feinde Spott,
 Du wirst auch mein Unschuld zeigen⁷¹.

Da Capo

⁷¹ Я же буду молчать,
 Злой мир, преследуй меня:
 Но Ты, мой любимый Господь,
 Зришь насмехательство моего врага,
 Ты также мою невиновность покажешь.

Далее следуют слова Евангелиста «Er pflēgete aber ihnen auf das Oster-Fest einen Gefangenen loß zu geben» (На праздник же Пасхи отпускал он им одного узника).

Новая ария является своего рода рефлексией, вызванной разговором Пилата с Иисусом, и вместе с тем структурно отделяет этот эпизод от последующего события, связанного с Варравой. Таким образом, вместо одной части версии 1731 года — речитатива Евангелиста (№ 96) — в версии 1744 года появилось три:

- речитатив Евангелиста «Jesus aber antwortete nichts mehr»
- ария «Will ich doch gar gerne schweigen»
- речитатив Евангелиста «Er pflēgete aber ihnen».

Ни для представленной выше арии, ни для арии «Will ich doch gar gerne schweigen» никаких источников, подтверждающих их более раннее происхождение, на сегодняшний день нет. Следовательно, эта ария также могла быть сочинена Бахом (и, скорее всего, Пикандером) для поздней версии «Страстей по Марку» и является еще одним дополнением к списку известных сегодня баховских арий.

5. Следующие изменения касаются добавления, сокращения или замены отдельных слов, а также частей предложений. К примеру, в речитативе Иисуса «Simon, schlāfest du?» (Симон, ты спишь?) во второй фразе «Vermōgtest du nicht eine Stunde zu wachen?» (Не мог ты бодрствовать один час?) добавлены важные в смысловом отношении слова «mit mir» (со мною), придающие вопросу Иисуса более личный оттенок: «Vermōgtest du nicht eine Stunde mit mir zu wachen?»⁷². Неизвестно, были ли введены соответствующие корректуры в нотные рукописи версии 1731 года или же Бах подготовил новую партитуру (либо новые партии) для исполнения в 1744. Во всяком случае, добавления текста и его изменения, показанные выше, наверняка повлекли за собой изменения музыкального материала.
6. Существуют, кроме того, многочисленные изменения орфографии текста 1744 по сравнению с версией 1731 года. Некоторые из них, вероятнее всего, были вызваны необходимостью улучшения рифмы, как, например, в хорале «Man hat dich sehr hart verhōhnet» слово «beweget» в четвертой строке текста 1731 года заменено на «bewegt» — скорее всего, для более точной рифмы «Was hat dich darzu bewegt» со второй

⁷² Примечательно, что в каноническом тексте Евангелия от Марка в переводе Лютера (гл. 14, ст. 37) слов «mit mir» (со мною) нет. Безусловно, их добавление в версии «Страстей по Марку» 1744 года было не случайным. Относительно других изменений первоначального текста Markus-Passion см.: *Schabalina T.* »Texte zur Music« in Sankt Petersburg — Weitere Funde // *Bach-Jahrbuch* 2009. S. 32–35.

строкой «Dich mit grossen Schimpf belegt». Остальные изменения орфографии, как и во многих других подобных текстах, связаны с неустойчивостью немецкой грамматики того времени и отражают ее типичную вариантность.

Как видим, сравнение текстов 1731 и 1744 годов обнаруживает, что Бах ввел довольно значительное количество изменений в Markus-Passion. Помимо деталей, вносящих большую точность или новые оттенки смысла в передачу содержания пассионов, существуют перемещения отдельных номеров, их переработка из сольной части в хоровую. Но самые главные изменения состоят, конечно же, в добавлении новых номеров. Судя по тексту 1731 года, удельный вес арий в той версии был невелик: из 132 номеров лишь шесть представляли собой арии⁷³. Введение новых арий — одной в первую часть и другой во вторую — вероятно, было вызвано необходимостью повышения удельного веса сольных номеров⁷⁴. К тому же, как показано выше, арии добавлены в поворотных пунктах событий пассионов и имели, скорее всего, важное драматургическое значение.

Таким образом, новый текст свидетельствует о существовании неизвестной до сих пор версии «Страстей по Марку» и обогащает наши знания о работе Баха над этим сочинением, о хронологии его исполнений в Лейпциге. Ввиду утери нотных рукописей Markus-Passion любой новый источник — в том числе и оригинальный печатный текст — представляет собой особую ценность. Но находка эта важна еще и потому, что сохранилось крайне мало сведений о творческих событиях жизни Баха в тот период⁷⁵. Об исполнении каких-либо пассионов в 1744 году также не существовало никаких упоминаний. Предполагалось лишь, что в 1742 году исполнялась третья версия «Страстей по Матфею», в 1749 — последняя, четвертая версия «Страстей по Иоанну». Обнаружение печатного текста в Российской национальной библиотеке выявило важный и не известный до этого факт исполнения баховских пассионов в новой версии на Страстную пятницу 1744 года. Существенно дополнив наши знания об истории работы Баха над этим произведением, находка обогатила представления о событиях жизни композитора в тот период, о котором имею-

⁷³ На более «скромные» масштабы «Страстей по Марку» в сравнении с другими сохранившимися баховскими пассионами — в том числе и на основе количества имеющихся в них арий — указывал М. С. Друскин (см.: Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976. С. 48).

⁷⁴ И в данном случае количество арий в версии «Страстей по Марку» 1744 года уже соответствует «Страстям по Иоанну». Помимо этого, добавилась еще одна хоровая часть *turba*. Так что «масштабность» новой редакции Markus-Passion, безусловно, возросла.

⁷⁵ См., к примеру: *Kalendarium* 2008. S. 83–84.

щиеся сведения особенно скудны, а также пополнила список известных сегодня баховских арий двумя новыми сочинениями. И, несомненно, открытый благодаря этому документу факт теперь навсегда войдет в биографию великого композитора⁷⁶.

* * *

Обнаруженные вскоре тексты хоральных кантат 1724 года оказались еще одной значительной находкой⁷⁷. Как известно, со времени выхода в свет монографии о Бахе, созданной выдающимся ученым XIX века Филиппом Шпиттой, утвердилась датировка их поздним периодом творчества композитора, с 1735 по 1744 годы. В течение нескольких десятилетий сведения эти не только не вызывали никаких сомнений, они были положены в основу многих фундаментальных концепций, и передатировка хоральных кантат Баха, осуществленная в конце 1950-х годов, привела к серьезнейшим изменениям представлений о деятельности композитора в целом⁷⁸. Наверное, не будет преувеличением сказать, что если бы ко времени публикации своей монографии о Бахе Шпитта знал тексты, находившиеся в Санкт-Петербурге, дальнейшая история баховедения во многом сложилась бы иначе.

Открытия, помимо этого, оригинального буклета «выборной» кантаты 1725 года, знаменитого пикандеровского ежегодника, отдельных светских сочинений добавили еще ряд неизвестных ранее источников, охватив по времени уже большую часть жизни и деятельности И. С. Баха в Лейпциге и заполнив еще ряд пробелов в наших знаниях творчества великого композитора. Но история с этими находками — скорее сюжет другой статьи, и даже не одной.

⁷⁶ Показательно, что уже в недавно вышедшей книге Кристофа Вольфа о Мессе h-moll исполнение «Страстей по Марку» в новой версии в 1744 году подается как один из важнейших фактов позднего периода творчества И. С. Баха (см.: *Wolff C. Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll. Kassel; Basel etc.*, 2009. S. 126).

⁷⁷ См.: *Schabalina T. »Texte zur Music« in Sankt Petersburg — Weitere Funde. S. 16–20.*

⁷⁸ Об этих открытиях и их значении неоднократно писал М. С. Друскин (см.: *Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. С. 6–9, 209; Из истории зарубежного баховедения // Друскин М. С. Очерки, статьи, заметки. Л., 1987. С. 140–142 и т. д.*).

Литература

1. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце, пер. с нем. В. Ерохина. М.: Музыка, 1980. 271 с.
2. Друскин М. С. Из истории зарубежного баховедения // Друскин М. С. Очерки, статьи, заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 120–150.
3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
4. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л.: Музыка, 1976. 168 с.
5. Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / Hrsg. von H.-J. Schulze und C. Wolff. Bd. I. Vokalwerke, Teil I. Leipzig; Dresden: Peters, 1985. 419 S.
6. Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / Hrsg. von H.-J. Schulze und C. Wolff. Bd. I. Vokalwerke, Teil II. Leipzig: Peters, 1987. S. 427–820.
7. Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / Hrsg. von H.-J. Schulze und C. Wolff. Bd. I. Vokalwerke, Teil IV. Leipzig: Peters, 1989. S. 1149–1724.
8. Bach-Dokumente / Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Band I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze. Kassel; Basel; Leipzig: Bärenreiter; VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963. 288 S.
9. Bach-Dokumente / Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Band II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750 / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze. Kassel; Basel; Leipzig: Bärenreiter; VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969. 573 S.
10. Bach Handbuch / Hrsg. von K. Küster. Kassel; Stuttgart: Bärenreiter; Metzler, 1999. 997 S.
11. Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV^{2a}) nach der von W. Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998. 490 S.
12. Beißwenger K. Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 1992. 451 S.
13. Crean E. G. H. Stölzel's *Practischer Beweis*: A Hitherto Unconsidered Source for J. S. Bach's Fourteen Canons // BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Vol. XL. No. 2. 2009. P. 1–21.
14. Dürr A. Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. 2. Auflage. Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 1976. 173 S.
15. Dürr A. Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. 8. Auflage. Kassel; München: Bärenreiter; Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. 1038 S.
16. Fröde C. Zur Entstehung der Kantate »Ihr Tore zu Zion« // Bach-Jahrbuch 1991. S. 183–185.
17. Glöckner A. Ein weiterer Kantatenjahrgang Gottfried Heinrich Stölzels in Bachs Aufführungsrepertoire? // Bach-Jahrbuch 2009. S. 95–116.
18. Glöckner A. Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken // Bach-Jahrbuch 1977. S. 75–119.
19. Glöckner A. Neues zum Thema Bach und die Oper seiner Zeit // Bach-Jahrbuch 2002. S. 172–174.

20. *Grubbs J. W.* Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts // *Bach-Jahrbuch* 1965. S. 10–42.
21. *Hennenberg F.* Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1976. 245 S.
22. *Hobohm W.* Neue »Texte zur Leipziger Kirchen-Music« // *Bach-Jahrbuch* 1973. S. 5–32.
23. *Hobohm W.* Neue Textfunde zur deutschen Musikgeschichte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Ein Bericht über Bibliotheksstudien in Leningrad // *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 15. Jg. 1973. Heft 4. S. 263–267.
24. Johann Sebastian Bach. Vier Zeugnisse für Präfekten des Thomanerchores 1743–1749. Faksimile und Transkription / Hrsg. von A. Glöckner. Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2009. 16 S.
25. Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. 2., rev. Auflage / Hrsg. von H.-J. Schulze. Leipzig: Bach-Archiv, 1979. 62 S.
26. Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Erweiterte Neuauflage / Hrsg. von A. Glöckner. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2008. 117 S.
27. Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften / Hrsg. von W. Weiss unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Y. Kobayashi // *Neue Bach-Ausgabe*. Ser. IX. Bd. 1. Leipzig; Kassel: VEB Deutscher Verlag für Musik; Bärenreiter, 1985. Textband. 143 S.
28. *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // *Bach-Jahrbuch* 1988. S. 7–72.
29. Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation / Hrsg. von Y. Kobayashi und K. Beisswenger // *Neue Bach-Ausgabe*. Ser. IX. Bd. 3. Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2007. Textband. 243 S.
30. *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. 2. Abt. Bd. 1. 5. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921. 621 S.
31. Neue Bach-Ausgabe. Ser. I. Bd. 13: Kantaten zum 1. Pfingsttag. Kritischer Bericht von D. Kilian. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1960. 123 S.
32. Neue Bach-Ausgabe. Ser. I. Bd. 14: Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag. Kritischer Bericht von A. Dürr und A. Mendel. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1963. 235 S.
33. Neue Bach-Ausgabe. Ser. I. Bd. 15: Kantaten zum Trinitatisfest und zum 1. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von A. Dürr, R. Freeman und J. Webster. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968. 226 S.
34. Neue Bach-Ausgabe. Ser. II. Bd. 5: Matthäus-Passion, Markus-Passion. Kritischer Bericht von A. Dürr. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974. 276 S.
35. Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung / Hrsg. von Y. Kobayashi // *Neue Bach-Ausgabe*. Ser. IX. Bd. 2. Kassel; Basel; Leipzig: Bärenreiter; VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989. 224 S.
36. *Petzoldt M.* Bach-Kommentar: Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Bd. II: Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest. Stuttgart; Kassel; Basel etc.: Internationale Bachakademie; Bärenreiter, 2007. 1103 S.
37. *Pfau M.-R.* Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahr 1735 — Neues zum Thema Bach und Stölzel // *Bach-Jahrbuch* 2008. S. 99–122.
38. *Schabalina T.* »Texte zur Music« in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs // *Bach-Jahrbuch* 2008. S. 33–98.

39. *Schabalina T.* »Texte zur Music« in Sankt Petersburg — Weitere Funde // Bach-Jahrbuch 2009. S. 11–48.
40. *Schabalina T.* Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Kantaten BWV 34 und 34a // Bach-Jahrbuch 2010. S. 95–109.
41. *Scheide W.H.* Nochmals Mizlers Kantatenbericht — Eine Erwiderung // Die Musikforschung XIV. 1961. S. 423–427.
42. *Schering A.* Zur Markus-Passion und zur »vierten« Passion // Bach-Jahrbuch 1939. S. 1–32.
43. *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1981. 747 S.
44. *Schulze H.-J.* Die Bach-Kantaten: Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. 2. Auflage. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007. 760 S.
45. *Schulze H.-J.* Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig; Dresden: Peters, 1984. 250 S.
46. *Shabalina T.* Recent Discoveries in St Petersburg and their Meaning for the Understanding of Bach's Cantatas // Understanding Bach, 4. Oxford, 2009. P. 77–99 . URL: <http://www.bachnetwork.co.uk/ub4-2009.html> (дата обращения: 11.01.2010).
47. *Smend F.* Bachs Markus-Passion // Bach-Jahrbuch 1940–1948. S. 1–35.
48. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880. Bd. 2. 1014 S.
49. *Wolff C.* Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. Oxford: Oxford University Press, 2000. 599 p.
50. *Wolff C.* Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll. Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2009. 146 S.
51. *Wollny P.* »Bekennen will ich seinen Namen« — Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption von Werken Gottfried Heinrich Stölzels // Bach-Jahrbuch 2008. S. 123–158.
52. *Wollny P.* Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle — Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland // Bach-Jahrbuch 2002. S. 29–60.

У истоков инструментальной драматургии: трио-соната

В статье на примере трио-сонаты исследуется малоизученная русским музыковедением проблема формирования принципа тематического единства и его взаимодействия с монотематизмом в раннем инструментальном цикле. Со второй половины XVII века, когда мотивное родство частей было осознано как универсальный метод циклической интеграции и достижения равновесия между диалектически едиными бинарными оппозициями — контрастом и тождеством, — трио-соната открыла историю инструментальной драматургии.

Ключевые слова: трио-соната, тематическое единство, цикл, инструментальная драматургия, Корелли, Легренци, Куперен.

Становление инструментальной драматургии в XVII веке — сложнейший процесс в музыкальном мышлении. В его орбиту втягивается комплекс взаимодополняющих проблем: расчленение протяженных форм на разомкнутые контрастные разделы, мотивно-тематические связи между разделами, дифференциация функций в многочленной структуре целостной формы, постепенное формирование цикла с определившимися — индивидуальными и типизированными — функциями обособленных и контрастно сопоставленных частей. В дальнейшем изложении основное внимание будет уделено принципу тематического единства в инструментальном цикле трио-сонаты.

Под принципом тематического единства, или тематических взаимосвязей в циклической форме, подразумевается сходство, родство или тождество мотивов (прежде всего начальных, но не только их) в различных частях. Этот принцип несет важную драматургическую функцию укрепления

внутреннего единства в циклической композиции как целостном художественном феномене¹.

Родословную этого принципа открывает однотемная, вариационная разновидность ричеркара, в частности, в творчестве А. Габриели и Ж. Бууса (Буус). В поле притяжения ричеркара позднее попала однотемная канцона с нанизыванием эпизодов. Каждый последующий раздел в обоих жанрах строился на вариантных трансформациях исходной темы. В канцонах Дж. Габриели (1597, 1608, 1615) и его менее известных итальянских современников тематическая общность позволяла сбалансировать сопоставление контрастных эпизодов при смене метра (с двудольного на трехдольный и наоборот) и укрепить целостность². Подобная композиция, иногда называемая также «фантазией», «токкатой», «каприччио», была более контрастной, чем вариационный цикл³. Такова, например, Канцона № 1 «а 4» *La Spiritata* (1608) Дж. Габриели: контраст метра в трех разделах из четырех (из которых средние разомкнуты) уравнивался единой тематической идеей (*Илл. 1а-с*, здесь и далее см. Приложение). Сходным образом построены канцоны № 20 *La Todesca* (1594) О. Бариоллы, № 9 (ок. 1600) Ф. Канале, № 10 (1601) П. Квальяти⁴.

С другой стороны, в генетическом поле данного принципа находится и танцевальная сюита, истоки которой ведут к парным танцам (павана — гальярда, *balletto — corrente*) лютнистов и клавесинистов XVI века. Парное объединение — при метроритмическом и темповом контрасте — часто подразумевало тематическую общность. Этот потенциал впоследствии

¹ Данная статья продолжает серию публикаций автора, посвященных трио-сонате: *Епишин А. В.* Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // *Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция.* М., 1999; *Епишин А. В.* Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб., 2006; *Епишин А. В.* Ладовые, тематические и формообразующие особенности эволюции трио-сонаты // *Вульфийус П. А.* 1908–2008. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания. СПб., 2008.

² О контрастных разделах с общим тематическим материалом в канцонах Дж. Габриели упоминал Э. Кентон: *Kenton E.* The Late Style of Giovanni Gabrieli // *The Musical Quarterly.* 1962. № 4. P. 433.

³ А. Эйнштейн предлагает единое название для всех однотемных жанров XVI–XVII вв. с контрастными разделами — «каприччио». Подобные «монотематические» (по определению П. Лэнга) композиции для органа, клавира или инструментального ансамбля, в которых первоначальный мотив в последующих разделах трансформировался, становясь порой трудно узнаваемым, продолжали создаваться позднее, уже при существовании трио-сонаты. В Италии они достигли вершины развития в творчестве Дж. Фрескобальди, а впоследствии оказали сильное влияние на немецких авторов многочастных инструментальных жанров. См.: *Einstein A.* *Geschichte der Musik.* Zurich; Stuttgart, 1953. S. 57; *Lang P.* *The Music in Western Civilization.* New York, 1941. P. 363.

⁴ См.: *Heidlberger F.* *Canzon da sonar: Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600.* Bd. 1. Tutzing, 2000. S. 348–349, 366, 384.

был реализован для усиления уравнивающего тождества в вариационной сюите, сохранившей контраст парных частей. Немецкая вариационная сюита, несомненно, отличалась более высоким уровнем тождества — в сравнении с названными однотемными жанрами. В ней тематическая однородность частей с простыми ритмическими изменениями и нередким сохранением гармонических последовательностей превратилась в стандартный прием. Традиция немецкой сюиты коренится в сборнике четырехголосных танцев *Newe Paduan, Intrada, Däntz und Galliarda* (1611) П. Пойерля и 20 сюитах *Banchetto musicale* (1617, включая Десятую сюиту для пяти скрипок) И. Г. Шейна.

Однако между сонатой и названными ее генетическими предшественниками были радикальные различия. Отсутствие самостоятельных частей с четкой драматургической функцией в вариациях, токкате, сюите на рубеже ренессанса и барокко позволяет относить эти жанры лишь к прототипам настоящего цикла со слитными, сквозными, контрастно-составными формами, в которых, по мысли М. С. Друскина, «...границы между разделами... либо размывались..., либо сглаживались мотивно-вариационным методом...». «В сюитах — последовательное сложение композиционных единиц; ... в сонатных и концертных циклах части драматургически сцеплены, причем характер каждой функционально предопределен»⁵.

Первым шагом к осознанию циклического единства явилась дифференциация функций разноликих, часто контрастных разделов в целостной композиции, сложившейся на основе многотемной «мозаичной» канцони, ричеркара, фантазии. Сонатный (позднее — концертный) цикл сформировался, когда постепенно стабилизировалась драматургическая роль каждой из замкнутых, контрастно сопоставленных и самостоятельных частей. «Сочетание множественности образов в композиционном единстве — таков идейный замысел цикла. Воплощение этой идеи следует путем смены напряжения разрядкой, активности — покоем, действия — размышлением», — подытоживает Друскин⁶. Поэтому с сонаты в эпоху барокко началась история формирования инструментального цикла и история инструментальной драматургии.

В предшествующих сонате вариационных инструментальных жанрах единый тематизм разделов был изначально предустановлен. Соната не подразумевала такой предопределенности: необязательность применения тематических связей между обособленными и независимыми частями цикла оставляла право решения вопроса *ad libitum*, на индивидуальный

⁵ Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 291, 292.

⁶ Друскин М. С. Клавирная музыка. СПб., 2007 (1-е изд. — Л., 1960). С. 53.

вкус композитора, с проявлением его пристрастий, драматургической и архитектурной интуиции, рационалистических факторов в творческом процессе.

Проблема тематических взаимосвязей между частями циклических инструментальных жанров эпохи барокко привлекала внимание многих исследователей на протяжении последнего столетия. Одним из первых ее затронул Х. Риман (1912–1913) на примере трио-сонат (Легренци, Каццати, Дж. Б. Витали), истоки таких связей находились в канцонах⁷. Позднее этого вопроса касались в музыкально-исторических и жанрово-стилистических трудах Р. Хаас, В. Фишер, А. Шлоссберг, М. Букофцер, У. Ньюман, Д. Граут, Г. Ульрих, Ф. Тести, Э. Селфридж-Филд, А. Делл'Антонио, А. Д'Овидио⁸; а также в монографических работах о творчестве композиторов М. Пеншерль, Р. Хазельбах, М. Тилмаут, У. Кленц, Дж. Сьюэсс, С. Бонта, М. Толбот, Д. Бич⁹. Круг авторов трио-сонат постоянно расширялся (Марини, Бассани, Дж. М. Бонончини, Корелли, Виначези).

В посвященных итальянской трио-сонате работах Э. Шенка, К. Хогвуда и П. Оллсопа более сфокусированно рассматривается данная про-

⁷ Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte. Bd. 2. Teil 2. Leipzig, 1922. S. 146–149, 163, 164 (первое изд. вышло в 1912–13 годах).

⁸ Haas R. Die Musik des Barocks. Potsdam, 1928. S. 90; Fischer W. Instrumentalmusik von 1600–1750 // Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Erster Teil. Berlin, 1930. S. 549; Schlossberg A. Die Italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert. Heidelberg, 1932 (Diss.). S. 60; Bukofzer M. The Music in the Baroque Era. New York, 1947. P. 138, 232; Newman W. The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill, North Carolina, 1959. P. 73, 78, 244; Grout D. A History of Western Music. New York, 1960. P. 352; Ulrich H. Chamber Music. New York; London, 1966. P. 44, 50, 51; Testi F. La musica italiana nel seicento. Vol. 2. Milano, 1972. P. 394; Selfridge-Field E. Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi. Oxford, 1975. P. 153, 155; Dell'Antonio A. Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas 1621–1635. Lucca, 1997. P. 33; D'Ovidio A. Clista, Lonati, Stradella: modelli compositivi della sonata a tre a Roma prima di Corelli // Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita. A cura di G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via. Firenze, 2007. P. 287–288.

Впрочем, не обошлось и без некоторых преувеличений. Шлоссберг, в частности, слишком категорично утверждал, что в циклах Легренци и Каццати обнаруживается тематическая идентичность *всех* частей благодаря общим мотивам. Однако немало примеров, в том числе и приведенных ниже, будут опровергать это суждение.

⁹ Pincherle M. Corelli et son temps. Paris, 1954. P. 58; Haselbach R. Giovanni Battista Bassani. Kassel; Basel, 1955. S. 172, 178, 179; Tilmouth M. The Technique and Forms of Purcell's Sonatas // Music and Letters. 1959. Vol. XL. № 2. P. 113–114; Klentz W. Giovanni Maria Bononcini of Modena. Durham, North Carolina, 1962. P. 135–136; Suess J. G. The Ensemble Sonatas of Maurizio Cazzati // Analecta musicologica. 1979. Vol. XIX. P. 149; Bonta S. The Instrumental Music of Giovanni Legrenzi // Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. A cura di F. Passadore e F. Rossi. Firenze, 1994. P. 341–342; Talbot M. The Taiheg, the Pira and Other Curiosities of Benedetto Vinaccesi's Suonate da camera a tre // Music and Letters. 1994. Vol. 75. P. 363–364; Beach D. W. Aspects of Unity in J. S. Bach's Partitas and Suites. An Analytical Study. Woodbridge, 2005. P. 15, 30–31, 57–58.

блематика¹⁰. Шенк воспользовался словосочетанием «единство тематизма в цикле»¹¹. Д. Либби, а позднее Оллсоп, исследуя творчество Корелли, расширили границы проблемы подключением межциклических тематических связей, наблюдениями за индивидуально-авторским стилем в соотношении с типичными, «ходячими» оборотами эпохи, то есть предприняли попытку выхода на интертекстуальный уровень¹². Наиболее полно и широко изучал проблему тематического единства частей в инструментальных циклах с середины XVII до середины XVIII века Х. Энгель. В поле его обозрения попали и трио-сонаты, включая образцы Марини, Мерулы, Д. Делла Беллы, Бассани, Дж. М. Бонончини, Т. А. Витали, Альбини, Дж. Б. Саммартини и, в первую очередь, Корелли¹³.

Однако названные исследования, сосредоточенные, прежде всего, на демонстрации примеров из музыки XVII века, как правило, не содержат объяснений причин ослабления или усиления тематических связей в контексте эволюции формообразования и драматургии цикла. Редкие упоминания о единичных образцах трио-сонат XVIII века (Пуньяни, Дж. Б. Саммартини) могут формировать ложное представление о почти полном отказе от этого принципа, по крайней мере, итальянскими композиторами. На самом деле проблема тематического единства цикла занимала мастеров Италии ничуть не меньше, чем Германии или Франции, и даже в новую эпоху становления сонатной формы.

В русском музыкознании проблема тематического единства в инструментальном цикле барокко и, в частности, трио-сонате, остается малоизученной. Отдельные мысли по этой проблеме высказали Б. В. Асафьев,

¹⁰ Schenk E. Die Italienische Triosonate // Das Musikwerk. Heft VII. Köln, 1955. S. 7–9, 12; Hogwood C. The Trio Sonata. London, 1979. P. 43–45, 63; Allsop P. The Italian 'Tri'o' Sonata from its Origins until Corelli. Oxford, 1992. P. 85, 97–103, 112, 119, 121, 127, 134, 144–145, 165, 180, 194. П. Оллсоп находит большое количество примеров тематического единства цикла в трио-сонатах Чимы, Буонаменте, Бернарди, Мерулы, Марини, Уччеллини, Каццати, Дж. Б. Витали, Легренци, Дж. М. Бонончини, Коломби, Колисты.

¹¹ Schenk E. Op. cit. S. 7.

¹² Libby D. Interrelationships in Corelli // Journal of American Musicological Society. 1973. Vol. XXVI. P. 270–274, 277–281; Allsop P. Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times. Oxford, 1999. P. 79–80, 92–93, 117–118. В числе примеров тематического единства в циклах Корелли — церковные и камерные трио-сонаты op. 1 № 1, 4, 9, 10, 11, op. 2 № 1–3, 7, 8, op. 3 № 1, 5, 7, 8, 11, op. 4 № 2, 3, 7, 8.

¹³ Engel H. Thematische Satzverbindungen zyklischer Werke bis zur Klassik // Musa Mens Musici. Im Gedenken an W. Vetter. Leipzig, 1969. S. 111–129. Энгель находит тематическое единство начальных мотивов в следующих трио-сонатах Корелли: op. 1 № 4 (4 части), 8 (части II Grave–Allegro, III), op. 2 № 8 (части I, II, IV), op. 3 № 1 (части I, III, IV), 2 (части I, II, IV), 3 (части II, IV), 12 (части I, II, IV), op. 4 № 8, 11 (части II, III). В целом картина укрепления внутрициклических тематических связей к предклассицистской эпохе представлена достаточно полно, хотя не все конкретные примеры достаточно убедительны.

М. К. Михайлов, В. А. Цуккерман, В. П. Бобровский, В. В. Протопопов, А. Петраш, Г. П. Сахарова¹⁴, но разработка ее выходила за рамки их исследований. И. В. Способин рассматривал «тематические связи частей цикла» лишь в эпохи классицизма и романтизма, а Л. А. Мазель раздвинул эти историко-стилистические границы, включив «интонационные связи» и «интонационное единство» в контекст русской музыки XX века¹⁵.

Словосочетания «единство тематизма» или «тематическое единство» в работах, как правило, не встречаются. Асафьев предпочитает использовать применительно к музыке XVII века выражения «тождественные интонации», «тождественный или схожий (similis) мотивный материал», «первоимпульс» и лишь единожды «вариант руководящей темы», оставляя «общность тематического материала» за классико-романтическими сонатами и симфониями¹⁶. Михайлов придерживается нефункционального понимания тематизма. На его взгляд, различаются два соприкасающихся понятия: (1) «тематическое объединение цикла» с повторным проведением «тождественных тем-образов» в отдельных частях и (2) «интонационное объединение», означающее «наличие общности (родства, близости, зависимости...) между некоторыми элементами тематического материала». Поэтому «до конца XVIII века преимущественное развитие получил принцип интонационных, а не собственно тематических связей между частями цикла»¹⁷. Однако современный функциональный подход позволяет толковать понятие «тема» расширительно, без исторических, формально-структурных или эстетических ограничений. С этой точки зрения преобладающие в трио-сонатах вплоть до 1730-х годов общие формы движения (звучания) выполняют тематическую функцию (см. исследования В. Д. Конен, В. П. Бобровского, Е. А. Ручьевской)¹⁸. Цуккерман

¹⁴ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 162, 158, 154; Михайлов М. К. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., 1963. Цит. по переизд. в кн.: Михайлов М. К. О русской музыке. СПб., 1999. С. 126; Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974. С. 33–35; Бобровский В. П. Монотематизм // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Стлб. 647; Протопопов В. В. Из истории инструментальных форм XVI – начала XIX в. М., 1979. С. 54; Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1975. С. 196; Сахарова Г. П. У истоков сонаты // Черты сонатного формообразования. Сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 36. М., 1978. С. 22.

¹⁵ Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1980 (1-е изд. – 1947). С. 248–250; Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 456–460.

¹⁶ Асафьев Б. В. Цит. соч. Ср. с. 162 и 188.

¹⁷ Михайлов М. К. Цит. соч. С. 125, 127.

¹⁸ Конен В. Д. Театр и симфония. М., 1975. С. 109; Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. С. 12; Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 59, 77.

лишь упоминает о «тематически связанных» и «тематически родственных частях» в немецкой вариационной сюите¹⁹.

В первой половине XVII века внутрициклические тематические связи становятся обязательной принадлежностью трио-сонат (канцон) с преобладанием вариационного и вариантного принципов развития. Разновидность цикла, в котором трансформациям подвергается какая-либо из популярных мелодий (*Tanto tempo hormai*, Il Caporal Simon, sopra la Ciascona, Bergamasca, *Fuggi dolente cuore*), М. Тoffетти называет вариационной инструментальной «арией»²⁰. Это слово действительно входило в заглавия: известны, в частности, сонаты «на тему арии-романески» и «на тему арии-руджеро» из оп. 12 (1613) С. Росси²¹. К типу «арии» относится, например, трио-соната на тему *Tanto tempo hormai* (1621) Ф. Турини, все части которой основаны на общей теме, изложенной с вариационными и вариантными изменениями, так что цикл напоминает немецкие вариационные сюиты (Илл. 2а–е)²².

В музыковедении различаются понятия «вариационность» и «вариантность». В вариантах, в противовес инструментальным орнаментальным вариациям, как разъяснял Б. В. Асафьев, «... мы имеем дело не с неизменным костяком, на котором расцветает орнамент, а с преобразованиями (растяжениями и стягиваниями, сокращениями) мелодической линии». Тождество мотивов достигалось «гибкими метаморфозами-вариантами основной мелодической линии»²³. Однако нередкое «сочетание вариационности, вариантности» позволяет исследователю применять словосочетание «вариантно-вариационное формование»²⁴. С другой стороны, Г. П. Сахарова отмечает значительную роль вариационности как метода развития в сонате барокко. Вариационность в данном контексте, в более широком понимании, предложенном ею, — это «взаимодействие на расстоянии интонационно близких мотивов, фраз, которые передают друг другу „эстафету мысли“ с постоянным возвращением к исходному тезису»²⁵.

¹⁹ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 34.

²⁰ Toffetti M. "To m'hai rotto, la scatola degli aghi": rielaborazione e improvvisazione nella arie dell'opera terza (1642) e quarta (1645) di Marco Uccellini // Marco Uccellini. A cura di M. Caraci Vela e M. Toffetti. Lucca, 1999. P. 17.

²¹ Другие популярные итальянские арии и песни, вдохновлявшие первых авторов сонат, в частности Дж. Б. Буонаменте, приведены в кн.: Della Corte A., Pannain G. Storia della musica dal'600 al'900. Vol. 1. Torino, 1936. P. 267–268.

²² Информацию о публикациях содержит Указатель изданий трио-сонат в кн.: Епишин А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. С. 140–145.

²³ Асафьев Б. В. Цит. соч. С. 149, 148.

²⁴ Асафьев Б. В. Цит. соч. С. 112, 148.

²⁵ Сахарова Г. П. У истоков сонаты. С. 22. Ср. с. 12, 21, 22.

Однако в процесс тематической интеграции вовлекаются не только сонаты-«арии». Общие начальные мотивы сближают первую, вторую, третью, четвертую части сонаты Дж. П. Чимы (1610; *Илл. 3а-d*), вторую, третью, четвертую части сонаты С. Росси (1622)²⁶. Тематический «первоимпульс» объединяет первую, вторую и третью части ор. 8 № 1 (1629) Б. Марини и ликующе звучит в середине финальной, четвертой части, как репризный элемент. Ритмически преобразованная тема первой части в сонате ор. 22 № 1 *per due violini* (1655) Марини положена в основу третьей части, причем обе части сходны по вариационному принципу и тональному развитию. Все три части ор. 4 № 17 (1645) М. Уччеллини прорастают из общего тематического зерна (*Илл. 4а-с*). По-иному применяется принцип тематического тождества в трехчастной «симфонии» (1629) Б. Монт-Альбано: такты 6–7 в крайних частях повторяются, скрепляя конструкцию, словно арки.

Во второй половине XVII века принцип тематического единства стал всеобщим и универсальным средством циклической интеграции трио-сонаты и других инструментальных жанров²⁷. Тематически родственны, прежде всего, крайние части сонаты, часто четырехчастной, как в ор. 1 № 1, 2, 4 (1666) Дж. М. Бонончини. Это объясняется неодинаковой драматургической значимостью частей, их смысловой разграниченностью для выражения целостного замысла. Финал с его функцией завершения наиболее благоприятен — в силу психологических предпосылок — для ретроспективного воспроизведения тематического материала, закрепленного в памяти²⁸. В докореллиевских циклах особенно велика роль крайних частей, из которых начальная, нередко фугированная занимает главное место. Ньюман пришел к выводу о типичности мотивного родства крайних частей для трио-сонат ор. 5 (1669) Дж. Б. Витали²⁹. Фишер

²⁶ Процесс тематической интеграции охватывал также в органых и ансамблевых канцонах Дж. Фрескобальди в первую очередь части со сменой метра, в частности, в трио-канцоне № 2 (1634) и *Canzon dopo l'Epistola* № 29 из сборника *Fiori musicali* (1735). См.: *Heidlberger F. Op. cit. Bd. 1. S. 374*; *Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга*. Кн. 2. Фуга: ее логика и поэтика. М., 2007. С. 743.

²⁷ Типичное «для циклов этой эпохи интонационное сближение тематизма крайних частей...» зафиксировано Михайловым. Он счел необходимым добавить, что «изредка... сближение перерастает в тематическую общность. Так, например, Корелли в Сонате D-dur [ор. 5 № 1 — уточнение мое. — А. Е.] для скрипки с басом тему фугированного Allegro (вторая часть) использует в ритмически варьированном виде в финале». Н. А. Симакова находит тематические связи, помимо этой же сольной сонаты, и в ор. 5 № 6. См.: *Михайлов М. К. Цит. соч. С. 126*; *Симакова Н. А. Цит. соч. С. 358–359*.

²⁸ На преимущества заключительных разделов музыкальной формы для ретроспективного воспроизведения тематического материала указал Назайкинский. См.: *Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции*. М., 1982. С. 287.

²⁹ *Newman W. The Sonata in the Baroque Era*. P. 73.

полагал, что мелодическое родство двух Allegro восходит к церковным трио-сонатам М. Каццати³⁰.

Помимо крайних частей, в сонатах Л. Колисты (ок. 1670) вариационные соотношения начальных мотивов — по модели однотемной канцоны — возникают при участии соседних или какой-либо из средних частей: по наблюдениям А. Д'Овидио, в № 31 — между третьей и четвертой частями, в № 13 — между первой, третьей и пятой³¹. Более скрытая мотивная связь при общей интонационной основе обнаруживается в первой, второй и пятой частях *La Rossetta*, op. 8 № 7 (1663) Дж. Легренци (*Илл. 5a–c*). В четырехчастном цикле op. 5 № 5 Дж. Б. Витали тематическое единство касается лишь пассажно-фигурационного движения в заключительных кадансах крайних частей.

Михайлов различает «два вида объединения цикла посредством повторных проведений тождественного тематического материала». Первый: «тема повторяется многократно, проходя через все части», обретая «... характер... настойчиво утверждаемого образа-тезиса, как бы подчиняющего себе все остальное». Второй: «повторные проведения материала единичны», затрагивают как минимум две части — как своего рода напоминание со смысловой функцией реминисценции³². В докореллиевских трио-сонатах, таким образом, преобладает второй вид, темы-реминисценции.

Первый вид тематического единства, с утверждением тезиса-«первоимпульса» чаще встречается трио-сонатах А. Корелли и его современников, например, в четырехчастном камерном цикле op. 1 № 7 (1677) Дж. Б. Бассани (*Илл. 6a–d*). В кореллиевских церковных циклах тождество начал нередко проявляется не как точное интонационное совпадение мотивов, а как общая «звуковая идея», когда «первоимпульс» в последующих частях трансформируется и иногда даже с трудом распознается. Это, несомненно, и подтолкнуло Михайлова разграничить в музыке барокко «интонационное» объединение цикла и «тематическое». Начальная «звуковая идея» скрепляет все части в op. 1 № 4 (1681) и op. 3 № 9 (1689) Корелли. Учитывая своеобразный ракоход начального мотива из трех нот, в op. 1 № 1 родственны все четыре части, кроме того, тематически едины еще и заключительные фразы по типу эхо в первой, третьей и четвертой частях (*Илл. 7a–g*). Сохраняется и второй вид: лишь первая, вторая и четвертая (заключительная) части тематически объединены в op. 3 № 2.

³⁰ Fischer W. Op. cit. S. 549.

³¹ D'Ovidio A. Op. cit. P. 287–288.

³² Михайлов М. К. Цит. соч. С. 131.

Доминирование первого вида тематических связей намечается в камерных сонатах Корелли. Единой начальной «звукоидее» подчинены все три части ор. 2 № 2 и 6 (1685), ор. 4 № 3, 11, 12 (1694) (Илл. 8а–с). Точно совпадает начальный мотив всех четырех частей в ор. 2 № 8, тематическое тождество усиливается цепями задержаний в гавоте и серединных строфах вступительной части (Илл. 9а–d).

Причина укрепления тематических связей кроется в возрастающей контрастности между разросшимися по масштабу и функционально обособленными частями цикла. Для сохранения циклического единства требовались дополнительные приемы, и они были найдены в «тотальном» тематическом тождестве и взаимосвязи начальных импульсов. Это был путь сближения с вариационной сюитой, синтеза принципов вариационности и сюитности. Одновременно увеличивался удельный вес камерной сонаты — прямой наследницы сюиты в сфере строения цикла и мотивного объединения частей. Е. А. Ручьевская и Н. И. Кузьмина называют «вероятностным» тип цикла с общим материалом³³. Таким образом, тематически единые циклы трио-сонат относятся к этому типу.

Встречаются в циклах Корелли и специфические варианты связей второго вида, в которых тема-реминисценция минует одну или обе крайние части. Общее тематическое зерно скрепляет лишь вторую и третью части трехчастной сонаты ор. 2 № 9. Две автономные интегрирующие группы внедрены в ор. 3 № 5: с одной стороны, мотивы в середине *Andante* (такты 10–12) и первого *Allegro* (такты 23–25), с другой, — начальные такты *Andante* и предфинального *Largo*. Цикл ор. 1 № 10 примечателен тематическим сходством двух фугированных частей, находящихся в необычном соседстве, — второй и третьей.

Г. Пёрселл, откровенно признававшийся в предисловии к первому сборнику трио-сонат (1683) в стремлении «...подражать прославленным итальянским мастерам...»³⁴, не мог игнорировать искания своих предшественников в области тематического объединения цикла, но оставил совсем немного примеров — второго вида. В Сонате № 7 из этого сборника родственны соседние части — *Vivace* и *Adagio*, в Сонате № 8 — тема первой части повторяется как вторая тема двойной фуги в финале, в Сонате № 5 начальный мотив вступительной части неоднократно мелькает в начале и середине финальной канцоны. Среди трио-сонат второго, посмертного сборника Пёрселла (1697) лишь в № 4 обнаруживается — благодаря вос-

³³ Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль. Т. 2. Л., 1990. С. 169.

³⁴ Цит. по: Уэстреп Дж. Генри Пёрселл. Л., 1980. С. 177.

ходящему хроматизму — единство между первоначальной темой цикла и фрагментом темы фугато (такты 3–4) из четвертой части.

В трио-сонатах на рубеже XVII–XVIII веков становится традиционным второй вид тематических связей с родственными быстрыми частями (фугированной второй — главной — и четвертой при типизированном, «классическом» кореллиевском цикле с темповой последовательностью медленно — быстро — медленно — быстро). Вслед за ор. 3 № 3 Корелли эту модель воспроизвели в ор. 3 № 1 (1693) Дж. М. Руджери и в ор. 1 № 3 (1694) Т. Альбини (Илл. 10а–б). А. Кальдара в ор. 1 № 4 (1693) связывает противосложение во второй части и тему в четвертой, а также заключения этих частей (Илл. 11а–б).

При функциональной самостоятельности протяженных и контрастных частей композиторское мышление подсказывало, что минимальное количество тематических «родственников» чревато нарушением драматургического баланса цикла. Двух частей для удержания цикла в равновесии между контрастом и тождеством часто казалось недостаточно. И. Розенмюллер в церковной Трио-сонате g-moll № 1 (1682) объединяет общим начальным мотивом первую, вторую и четвертую части. В ор. 3 № 2 Руджери в тематическую орбиту второй и четвертой частей притягивается еще и первая (Илл. 12а–с). А. Вивальди применяет принцип общности «первоимпульса» в аллеманде (вторая часть), каприччио (четвертая часть) и заключительном гавоте из ор. 1 № 1 (1705), второй, четвертой (сарабанде) и шестой (жиге) частях из ор. 1 № 4, первой, второй и четвертой — в четырехчастном цикле ор. 1 № 5.

Продолжал действовать, хотя и ограниченно, первый вид тематических связей. Все четыре части нетипизированного цикла из ор. 1 (1692) А. Верачини подчинены принципу единства, но наиболее ярко его проявление выражено в двух начальных. Камерная трио-соната ор. 1 № 5 (1687) Б. Виначчези, представленная М. Толботом, уникальна общим мотивом для всех одиннадцати частей. Среди них — экзотические наименования «taiheg» и «piga», ассоциирующиеся с арлекинадой и шуткой³⁵.

В более поздних образцах жанра в XVIII веке при уменьшении количества частей главная часть цикла постепенно перемещалась со второго места на первое, на котором ее роль тематического «первоимпульса» была более выразительной. Э. Ф. Далл'Абако в ор. 3 № 2 (1715) объединяет крайние части — первую и четвертую, в ор. 3 № 9 — все танцевальные (аллеманду, арию и жигу, исключая «церковное» вступление) (Илл. 13а–с). Подобные тематические связи второго вида использовали Дж. А. Бреша-

³⁵ Talbot M. Op. cit. P. 363–364.

нелло в *Concerti a tre op. 1 № 1 и 5 (1728)* между первой, второй и четвертой частями, П. Локателли в *op. 5 № 1 (1736)* — между первой и третьей (*Илл. 14a, b*)³⁶.

Многообразии тематических связей (также второго вида) в трио-сонатах Ф. Куперена предопределяется их циклизацией, близкой многочастной сюите. Как правило, каждая из нескольких автономных групп частей с общими мотивами ограничена узким кругом действия. В «Апофеозе Люлли» (1725), во-первых, начальный нисходящий мотив второго голоса из вступительной части повторяется в четвертой части, в заключении десятой части и в *Rondement* перед финалом. Во-вторых, интонационная общность начальных мотивов соединяет между собой «Арию лирических теней» с «Вознесением Люлли на Парнас» и девятой частью «Благодарность Люлли Аполлону» (басовая партия, такт 2). Родственная начальная «звукоидея» связывает, в-третьих, девятую часть (верхняя партия) с тринадцатой, в-четвертых, фугированные части седьмую и четырнадцатую. Впрочем, учитывая обобщенность, краткость и неиндивидуализированный характер многих перечисленных мотивов, не следует преувеличивать значение тематических связей, при которых каждая часть воспринимается как новая музыка. Широкое применение «арок» с участием трех автономных мотивов отличает и Пьемонтскую сонату (1726): одну группу составляют четвертая, седьмая и восьмая части, другую — пятая и шестая части («ария» и ее «дубль») вместе с первой курантой, сарабандой и жигой, третью — аллеманда и рондо. Две группы частей связываются благодаря тематическому единству начал в сонате «Великолепная» (1692): с одной стороны — первая, вторая и четвертая, с другой — пятая и шестая части. Парадоксальным образом в «Апофеозе Корелли» (1724), вопреки ожиданиям, тематических связей нет.

В трио-сонатах И. С. Баха, в отличие от его сюит³⁷, редко применяется принцип внутрициклического тематического единства: в сонате из «Музыкального приношения» (BWV 1079) он распространяется лишь на две первые части. Но Г. Ф. Гендель в трио-сонатах использовал этот принцип

³⁶ Существуют две неавторские редакции сонаты *op. 5 № 1* П. Локателли. Первая редакция — в виде трехчастного цикла без финального менуэта — представлена в сб.: *Трио-сонаты итальянских композиторов / Сост. Г. С. Федорова. М., 1988. С. 40–52.* Вторая — четырехчастная, с заключительным менуэтом — опубликована в серии: *Collegium musicum. Leipzig, 1951. № 21.* В ней соната неверно обозначено как *op. 3 № 1.* Исправление внесено У. Ньюманом, см.: *Newman W. Op. cit. P. 348.*

³⁷ Д. Бич проанализировал по методу Г. Шенкера использование в сюитах и партитах Баха начального мотивно-гармонического импульса в серединном развитии частей, а также отметил тождество мотивов на внутрициклическом уровне. См.: *Beach D. W. Op. cit. P. 30–31, 57–58.*

с возрастающей — к поздним опусам — интенсивностью. Из ранних его сонат без опуса (1702) лишь в № 5 (HWV 384) обнаруживается общность мотивов (особенно ритмическая) между первой частью и финалом. В ор. 2 № 4 (1722; HWV 388) секвенцируемый мотив с повторами звуков из темы фугато во второй части родственен имитируемому мотиву в конце третьей части. Широко внедряющиеся в ор. 5 (1739) тематические связи воспринимаются как неперемный атрибут сюитного мышления, влияние которого, в разных аспектах, весьма значительно. Родственные начальные мотивы объединяют: четвертую, пятую и шестую части ор. 5 № 6 (HWV 401), третью часть и менуэт в ор. 5 № 7 (HWV 402). Общность начальной «звукоидеи» связывает сарабанду с гавотом в ор. 5 № 3 (HWV 398), а также вторую и третью (фугированные) части с жигой в ор. 5 № 4 (HWV 399). Г. Ф. Телеман в трио-сонате (№ 4) из «Застольной музыки» № 2 (1733) сохранил интонационную близость между вторым начальным мотивом первой части и первой темой двойного фугато из второй части.

Первый вид объединения снова обрел существенную роль лишь в предклассицистских сонатах, в которых протяженные части нередко несли в себе потенциал внутреннего контраста в рамках сонатной формы. Весь цикл подчинился принципу тематического единства начальных мотивов в сонатах ор. 3 № 1, 2 (ок. 1745) Дж. Таргини, Соната g-moll (ок. 1745) Дж. Б. Саммартини, ор. 7 № 2 (1759) Дж. Б. Саммартини, ор. 1 № 4 (1754) Г. Пуньяни (*Илл. 15a–d, 16a–c*), Соната G-dur (ок. 1749) К. Ф. Э. Баха.

Поскольку тематические связи между частями цикла несли важную драматургическую функцию, они нередко сочетались с замыкающей *репризностью* в финале, либо полностью уступали ей место. Репризность в рамках цикла — важный этап становления гомофонного формообразования. С ней — ярчайшим выражением принципа централизующего единства, как отмечал С. С. Скребков, — соединялись в многообразных связях гомофонный склад, ладо-гармоническая сфера и осуществлялся «...синтез остинатности и переменности»³⁸. На этом принципе музыкально-драматургической логики базировались стили и жанры XVII и XVIII веков.

Важное для истории трио-сонаты применение репризности осуществил Лодовико да Виадана во Французской канцоне (1602) для трио-состава, в которой, впрочем, не сформировался цикл с функционально самостоятельными частями. Ранее репризная трехчастность композиции образовалась в многоголосных канцонах Дж. Габриели, позднее она проявлялась и в рамках пятичастной канцоны (№ 2 из сборника 1611 года О. Барньяни)³⁹.

³⁸ Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 112, 288, 137.

³⁹ Kenton E. Op. cit. P. 433; Heidlberger F. Op. cit. Bd. 2. S. 167–172. Другие примеры репризности в канцонах Ф. Маскеры и Ф. Канале см. в кн.: Heidlberger F. Op. cit. Bd. 1. S. 314, 318.

Трактовка репризного воспроизведения первой или второй части в финале сонаты как традиции формообразования канцоны прочно укрепилась в музыкознании: вслед за Риманом ее придерживались Хаас, Шлоссберг, Дж. Уэстреп, Ньюман, Бонта⁴⁰. В российской музыкально-исторической науке распространилась она благодаря Т. Н. Ливановой⁴¹. Примечательно, что Уэстреп, Ньюман, Бонта и Ливанова сошлись на одном примере — трио-сонате *La Cornara*, op. 2 № 1 (1655) Легренци⁴².

Сокращенной репризой начальной части являются финалы трио-канцон из op. 12 (1637) Т. Мерулы: трехчастной *La Gallina* («Курица») и пятичастной *La Strada* («Улица»). В них, как в упоминавшейся сонате *La Cornara* Легренци и его же *La Torrjana*, op. 2 № 15, замыкающая варьированная реприза оказалась, на взгляд авторов, самодостаточным средством, не нуждающимся в подкреплении в виде мотивного сходства в средних частях⁴³.

Репризность в канцоне, таким образом, не ограничивалась рамками трехчастного цикла и более подходила для многочастных композиций. Как и родство начальных мотивов, принцип репризности в канцоне обеспечивал стройность конструкции вопреки «мозаичной» пестроте чередования коротких, контрастных, часто разомкнутых разделов. Некоторые из них повторялись, чтобы компенсировать калейдоскопическую аморфность формы тождеством тематизма и укрепить драматургическую целостность. Подобные мысли, надо полагать, стимулировали творческий процесс авторов многочастных трио-сонат на протяжении всего XVII века. Делл'Антонио указал на финальную репризу начального раздела в многочастном цикле Сонаты № 10 из сборника *Sonate concertate in stil moderno* (1621) Д. Каstellо, Ф. Хайдльбергер опубликовал сходную по композиции сонату Турини (1624)⁴⁴. Наследниками репризной традиции канцоны оказались и необычные для своего времени — по количеству

⁴⁰ *Riemann H.* Op. cit. S. 146–149, 163, 164; *Haas R.* Op. cit. S. 159; *Schlossberg A.* Op. cit. S. 11; *Westrup J.* *The Growth of Instrumental Music // Abraham G. The History of Music in Sound.* Vol. 6. London, 1953. P. 37; *Newman W.* Op. cit. P. 73; *Bonta S.* Op. cit. P. 330, 337.

⁴¹ *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М., 1983 (1-е изд. — 1940). С. 549.

⁴² Иное мнение высказал В. В. Протопопов. Та же соната *La Cornara* Легренци служит для него аргументом в пользу того, что финал, представляющий репризу первой части, как и тематические связи частей, — явная примета сонатного цикла, отошедшего от канцоны. Позиция Протопопова опровергается многочисленными примерами репризных трио-канцон (Мерулы, Каццати) и безрепризных сонат (Уччеллини, Корелли) и представляется заблуждением. См.: *Протопопов В. В.* Цит. соч. С. 53.

⁴³ А. Делла Корте и Дж. Паннаин приводят пример репризного финала в трио-сонате (1626) Дж. Б. Буонаменте. См.: *Della Corte A., Pannain G.* Op. cit. P. 267.

⁴⁴ *Dell'Antonio A.* Op. cit. P. 33; *Heidberger F.* Op. cit. Bd. 2. S. 287–294.

частей — камерные циклы ор. 1 Виначези. В них финал («chiusa» в одиннадцатой или двенадцатой части) обычно представляет собой репризу первой части⁴⁵.

Каццати все же посчитал репризность финала недостаточным фактором тождества без сочетания с тематическим родством средней части. Идеальным противовесом контрастности частей в его четырехчастной канцоне *La Turca*, ор. 2 № 2 (1642) оказалась заключительная репризность, подкрепленная мотивным сходством в тактах 3–4 первой части и начале второй части (*Илл. 17a–c*). По мысли Дж. Сьюэсса, для ор. 2, ор. 8 (1648), ор. 18 (1656), 35 (1665) Каццати характерен цикл монотематической канцоны с родственными мотивами в разных частях и повторением начальной фугированной части в финале. С ор. 18 в его творчестве трехчастная канцона с репризой трансформируется в четырехчастный цикл сонаты с репризой⁴⁶.

Канцонообразная репризность в трио-сонате, нередко в сочетании с принципом тематического единства, сохраняла свое значение во второй половине XVII века и оставила следы даже в первой половине следующего столетия. Среди циклов с совместным применением обоих ресурсов — соната-«ария» *Fuggi dolente cuore*, ор. 22 № 3 (1655) Марини, в которой тематическое единство вкупе с репризностью распространяется почти на весь цикл (за исключением краткого вступления). Начальные такты частей со второй по четвертую воспроизводят мелодию, известную позднее как тема Влтавы из одноименной симфонической поэмы Б. Сметаны, причем в третьей части тема подвергается ритмическим преобразованиям, а в финале вторая часть повторяется в сокращении (*Илл. 18a–c*). Данная композиция, сходная с немецкими вариационными сюитами, одновременно смоделирована по образцу трехчастного цикла канцоны, но с медленным вступлением.

Розенмюллер укрепил драматургию церковной Трио-сонаты № 2 (1682) с «пестрым» блоком вступительных канцонообразных разделов тематическим родством начальных мотивов двух *Adagii*, а также двух *Allegri*. Кроме того, он оригинально видоизменил характерную для Каццати и Легренци идею повторения быстрой фугированной части на точную репризу медленного фугато (вторая часть) в финале (пятая часть). Дж. М. Бонончини в ор. 1 № 5 мотивно-вариационное тождество начал, представленное в четырех частях из пяти (за исключением четвертой), дополняет репризой начальной части в финале. В четырехчастной сонате ор. 2 № 1

⁴⁵ *Talbot M.* Op. cit. P. 351, 354.

⁴⁶ *Suess J. G.* Op. cit. P. 149, 153, 155, 159.

Корелли мелодически родственны три первые части, а вторая и третья — аллеманда и куранта — соединяются как тема и вариация («дубль»). Тематически общие элементы между концом первой части и началом второй части в ор. 2 № 5 (1693) Т. А. Витали усилены вариацией начальной части в финале. Весьма своеобразно для жанра трио-сонаты, но в русле традиций немецкой сюиты решал проблему внутрициклического тематического единства И. А. Рейнкен в сборнике *Hortus musicus* (1688). В частности, в Сонате № 1 a-moll начальные мотивы вступительного Adagio, аллеманды и куранты породнены лишь в самом общем восхождении от доминанты к тонике, в то время как начальные построения (12, 4 и 8 тактов в каждой из названных частей соответственно) раскрывают глубинное мелодическое родство и вариационность в драматургии цикла⁴⁷.

Разнообразными повторами частей без подключения внутрициклических мотивных связей скреплены многочастные циклы А. Бертали (1663). Не лишено оригинальности решение проблемы репризности внутри цикла в Сонате № 1: средние части (третья, четвертая и пятая) составляют своеобразный блок канцоны da capo, в котором начальная и заключительная части построены на однородном материале, а средняя превращена (во второй раз) во фрагмент сольной скрипичной сонаты. В Сонате № 2 Бертали тематическая реприза охватывает группу вступительных частей и финал. Корелли в ор. 3 № 12 — канцонообразной сонате с пестрой сменой начальных разделов — повторяет два начальных Adagii. Необычны повторения частей в семичастном цикле ор. 5 № 1 (1683) Бассани, в котором композитор явно стремится преодолеть стереотип Легренци: вместо крайних частей, варьированной репризой становятся две заключительные (шестая и седьмая) по отношению к двум предшествующим (четвертой и пятой), изменения касаются необходимости подчинения субдоминантовой тональности в финале тонике.

Явное предпочтение вариантных повторов точным заметно в трио-сонатах Руджери. Принципу репризности подчинены две группы родственных между собой разделов в цикле. В его ор. 3 № 4 в первую группу вовлечены разделы Allegro, во вторую — Adagio, в ор. 3 № 10 — Adagio и Presto соответственно, и тематическое единство дополняется еще и фактурным подобием начальных и срединных Adagii. По типу краткой репризы Пёрселл использовал материал начальной части в середине и заключении финальной «канцоны» из Сонаты № 5 (1683).

⁴⁷ Вариационность начальных построений трех частей сонат Рейнкена убедительно аргументирована нотными примерами в кн.: *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981. С. 249–250.

В XVIII веке драматургическая роль репризности в рамках цикла существенно ослабевала, так как безрепризные и строфические формы частей интенсивно заменялись на репризные, части удлинялись, а число их уменьшалось — до трех и даже двух. Повтор, тем более точный, какой-либо части в таких условиях неизбежно вносил статику — благодаря инерционной предсказуемости, нарушая поэтапную целенаправленность драматургического развития цикла с четко определившимися функциями частей. Исключением из этой тенденции могли быть лишь многочастные циклы, связанные с традицией сюиты. Гендель в ор. 5 № 2 (HWV 396), не довольствуясь тематической связью мюзета, второго Allegro, марша и гавота, повторил мюзет, а в четвертой части из ор. 5 № 1 (HWV 397) органично ввел перед заключительной строфой тему третьей части с небольшими ритмическими изменениями.

Исчезновение канцонообразной репризности в трио-сонате к середине XVIII столетия закономерно: надобность в повторении частей внутри цикла отпала в связи с установлением более высокого уровня гомофонного мышления, возрастающим применением в разных частях репризной трехчастности и других контрастных форм вплоть до сонатной, которая, как резюмирует Е. В. Назайкинский, символизирует «апофеоз репризности»⁴⁸.

Принцип тематического единства цикла трио-сонаты барокко, тесно соприкасаясь с принципом внутрициклической репризности, сохранил свое значение в предклассицистских жанрах — ее преемниках (камерных ансамблях, концерте и симфонии), а через них подвел к монотематизму в классико-романтической инструментальной музыке. Понятия «монотематизм» и «однотемность» в русском музыкознании нередко различаются. Михайлов считает, что монотематизм представляет собой «особое, частное выражение интонационно-тематического единства». Важнейший признак монотематизма — «... образование *всего основного* тематического материала произведения из *одного* общего „источника“ путем вариационной трансформации последнего»⁴⁹. Согласно Бобровскому, понятие «монотематизм» применимо к циклу, тогда как «однотемность» относится к фуге и вариациям⁵⁰. Необходимо уточнить, что вариации, на взгляд Мазеля, «... не принято относить к циклическим формам в собственном смысле слова», а Бобровский называет их «нециклическими формами»⁵¹.

В интонационном сходстве тем из разных частей трио-сонат, в частности Корелли, Бобровский видит лишь истоки монотематизма, Ньюман

⁴⁸ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. С. 268.

⁴⁹ Михайлов М. К. Цит. соч. С. 125–126.

⁵⁰ Бобровский В. П. Монотематизм. Стлб. 647.

⁵¹ Мазель Л. А. Цит. соч. С. 448; Бобровский В. П. Монотематизм. Стлб. 647.

называет это явление «тенденцией к монотематизму»⁵². Позиции Ньюмана, Михайлова и Бобровского по данному вопросу не согласуются с мнениями других исследователей. «Монотематические формы» и «монотематизм» в инструментальных жанрах XVII–XVIII веков анализировал Асафьев; Цуккерман по отношению к этой музыке использовал определения «монотематические сюиты», «ранний монотематизм»; многократно употреблял термин «монотематизм» в том же контексте Протопопов⁵³. Конен писала о господстве «монотематического оstinатного принципа» (в вариациях, вариационной сюите, рондо французских клавесинистов, одной темной фуге, сольном концерте), а Сахарова — об «эмбриональном монотематизме», пронизывающем сонату по горизонтали (от начала к концу) и по вертикали (во всех голосах)⁵⁴. Во всяком случае, если принцип тематического единства цикла — еще не монотематизм в классическом смысле слова, то зародыш монотематизма.

Широта распространения принципа тематического единства и длительность традиции его использования в трио-сонатах и других циклических жанрах эпохи барокко позволяет признать за ним богатый потенциал. Поиск средств укрепления целостности инструментальных циклов неизбежно приводил композиторов к осознанию мотивного родства частей как универсального метода достижения равновесия между диалектически едиными бинарными оппозициями — контрастом и тождеством.

Общая тематическая звукоидея в Симфонии g-moll № 40 (KV 550) В. А. Моцарта, монотематизм Л. ван Бетховена в «Патетической» сонате и Пятой симфонии (вкуче с повторением темы третьей части в финале), возвращение тем трех предыдущих частей в его же финале Девятой симфонии, лейттематизм Г. Берлиоза в «Фантастической» симфонии и «Гарольде в Италии» (в сочетании с проведением тем предшествующих частей в финале), монотематизм в симфонической поэме «Прелюды» Ф. Листа и Симфонии c-moll С. И. Танеева в чем-то подобны принципу тематического единства в трио-сонатах Корелли и его современников. Но названные шедевры классико-романтической музыки, конечно, не могут быть прямыми потомками или наследниками трио-сонаты и лишь свидетельствуют о существовании общих — для разных стилистических эпох — закономерностей инструментально-циклической драматургии, взаимосвязанной с вокально-циклической и музыкально-театральной драматургией.

⁵² Бобровский В. П. Монотематизм. Стлб. 647; Newman W. Op. cit. P. 244.

⁵³ Асафьев Б. В. Цит. соч. С. 111–112, 160; Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. С. 34; Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XVII — первой половины XIX в. (История полифонии. Вып. 3). М., 1985. С. 17, 55, 92.

⁵⁴ Конен В. Д. Театр и симфония. С. 349; Сахарова Г. П. У истоков сонаты. С. 22.

История циклической инструментальной драматургии началась с трио-сонаты и сольной сонаты для мелодического инструмента и basso continuo (называемой также duo). Однако ведущее положение в «иерархии» инструментальных жанров эпохи барокко трио-соната приобрела к середине XVII века, тогда как сольная соната — лишь в XVIII столетии. Благодаря универсальности трио-принципа, массивности, разграничению функций всех партий в широком диапазоне, трио-соната в фактурном отношении оказалась ближе другим инструментальным жанрам барокко к классицистской симфонии⁵⁵. Поэтому трио-сонате суждено было стать пусть не единственным и не самым важным, но *старейшим* источником монотематизма и внутрициклических тематических связей в классико-романтической музыке.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. П. Монотематизм // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Стлб. 647–649.
3. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
4. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
5. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. СПб.: Композитор, 2007 (1-е изд. — Л.: Музыка, 1960). 752 с.
6. Епишин А. В. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. М.: Прест, 1999. С. 147–157.
7. Епишин А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006. 148 с.
8. Епишин А. В. Ладовые, тематические и формообразующие особенности эволюции трио-сонаты // Вульфийс П. А. 1908–2008. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания. СПб.: СПбГК, 2008. С. 140–170.
9. Конен В. Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
10. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М.: Музыка, 1983 (1-е изд. — 1940). 696 с.
11. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 536 с.
12. Михайлов М. К. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Михайлов М. К. О русской музыке. СПб.: Канон, 1999. С. 124–148.

⁵⁵ О трио-принципе см.: Епишин А. В. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. С. 147–149; Епишин А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. С. 20–22, 116; Schenk E. Über Begriff und Wesen des Musikalischen Barock // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1935. Bd. XVII. S. 381; Tomek O. Das Strukturphänomen des verkappten Satzes a tre in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Wien, 1953 (Diss.).

13. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
14. *Петраш А.* Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 177–201.
15. *Протопопов В. В.* Западноевропейская музыка XVII — первой половины XIX в. (История полифонии. Вып. 3). М.: Музыка, 1985. 494 с.
16. *Протопопов В. В.* Из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
17. *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М.: Музыка, 1981. 355 с.
18. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
19. *Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И.* Цикл как жанр и форма // Форма и стиль. Т. 2. Л.: ЛОЛГК, 1990. С. 129–174.
20. *Сахарова Г. П.* У истоков сонаты // Черты сонатного формообразования. Сб. трудов ГМПИ имени Гнесиных. Вып. 36. М., 1978. С. 6–27.
21. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. Кн. 2. Fuga: ее логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. 800 с.
22. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
23. *Способин И. В.* Музыкальная форма. М.: Музыка, 1980 (1-е изд. — 1947). 400 с.
24. *Уэстреп Дж.* Генри Пёрселл. Л.: Музыка, 1980. 240 с.
25. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 243 с.
26. *Allsop P.* Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times. Oxford: Oxford Univ. Press, 1999. 260 p.
27. *Allsop P.* The Italian 'Trio' Sonata from its Origins until Corelli. Oxford: Clarendon Press, 1992. 334 p.
28. *Beach D. W.* Aspects of Unity in J. S. Bach's Partitas and Suites. An Analytical Study. Woodbridge: Univ. of Rochester, 2005. XV, 82 p.
29. *Bonta S.* The Instrumental Music of Giovanni Legrenzi // Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. A cura di F. Passadore e F. Rossi. Firenze: Olschki, 1994. P. 325–349.
30. *Bukofzer M.* The Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York: Norton & Co, 1947. 489 p.
31. *Della Corte A., Pannain G.* Storia della musica dal'600 al'900. Vol. 1. Torino: UTET, 1936. VIII, 625 p.
32. *Dell'Antonio A.* Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas 1621–1635. Lucca: LIM Ed., 1997. 308 p.
33. *D'Ovidio A.* Colista, Lonati, Stradella: modelli compositivi della sonata a tre a Roma prima di Corelli // Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita. A cura di G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via. Vol. 1. Firenze: Olschki, 2007. P. 271–303.
34. *Einstein A.* Geschichte der Musik. Zurich; Stuttgart: Pan-Verlag, 1953. 336 S.
35. *Engel H.* Thematische Satzverbindungen zyklischer Werke bis zur Klassik // Musa Mens Musici. Im Gedenken an W. Vetter. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969. S. 109–138.
36. *Fischer W.* Instrumentalmusik von 1600–1750 // *Adler G.* Handbuch der Musikgeschichte. Erster Teil. Berlin: M. Hesses, 1930. S. 540–573.

37. *Grout D.* A History of Western Music. New York: Norton, 1960. XIV, 742 p.
38. *Haas R.* Die Musik des Barocks. Wildpark; Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928. 290 S.
39. *Haselbach R.* Giovanni Battista Bassani. Kassel; Basel: Barenreiter Verl., 1955. 292 S.
40. *Heidlberger F.* Canzon da sonar: Studien zu Terminologie, Gattungsproblematik und Stilwandel in der Instrumentalmusik Oberitaliens um 1600. Bd. 1–2. Tutzing: Schneider, 2000. Bd. 1: 450 S.; Bd. 2: 303 S.
41. *Hogwood C.* The Trio Sonata. London: BBC, 1979. 128 p.
42. *Kenton E.* The Late Style of Giovanni Gabrieli // The Musical Quarterly. 1962. № 4. P. 427–443.
43. *Klenz W.* Giovanni Maria Bononcini of Modena. Durham, North Carolina: Duke Univ. Press, 1962. 184, VIII, 312 p.
44. *Lang P.* The Music in Western Civilization. New York: Norton & Co, 1941. 1107 p.
45. *Libby D.* Interrelationships in Corelli // Journal of American Musicological Society. 1973. Vol. XXVI. № 2. P. 263–287.
46. *Newman W.* The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959. XVI, 447 p.
47. *Pincherle M.* Corelli et son temps. Paris: Editions Le Bon Plaisir, 1954. 186 p.
48. *Riemann H.* Handbuch der Musikgeschichte. Bd. 2. Teil 2. Leipzig: Breitkopf, 1922. 531 S.
49. *Schenk E.* Die Italienische Triosonate // Das Musikwerk. Heft VII. Köln: Arno Volk Verlag, 1955. S. 5–15.
50. *Schenk E.* Über Begriff und Wesen des Musikalischen Barock // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1935. Bd. XVII. S. 377–392.
51. *Schlossberg A.* Die Italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert. Heidelberg, 1932 (Diss.). 107 S.
52. *Selfridge-Field E.* Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi. London; Oxford: Blackwell, 1975. 351 p.
53. *Suess J. G.* The Ensemble Sonatas of Maurizio Cazzati // Analecta musicologica. 1979. Vol. XIX. P. 146–185.
54. *Talbot M.* The Taiheg, the Pira and Other Curiosities of Benedetto Vinaccesi's Suonate da camera a tre // Music and Letters. 1994. Vol. 75. P. 344–364.
55. *Testi F.* La musica italiana nel seicento. Vol. 2. Milano: Bramante, 1972. 501 p.
56. *Tilmouth M.* The Technique and Forms of Purcell's Sonatas // Music and Letters. 1959. Vol. XL. № 2. P. 109–121.
57. *Toffetti M.* “To m'hai rotto, la scatola degli aghi”: rielaborazione e improvvisazione nella arie dell'opera terza (1642) e quarta (1645) di Marco Uccellini // Marco Uccellini. A cura di M. Caraci Vela e M. Toffetti. Lucca: LIM Ed., 1999. P. 3–49.
58. *Tomek O.* Das Strukturphänomen des verkappten Satzes a tre in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Wien, 1953 (Diss.). 226 S.
59. *Ulrich H.* Chamber Music. New York; London: Columbia Univ. Press, 1966. XVI, 401 p.
60. *Westrup J.* The Growth of Instrumental Music // Abraham G. The History of Music in Sound. Vol. 6. London: Oxford Univ. Press, 1953. 52 p.

Приложение

Musical score for Cantata La Spiritata, Part 1. The score is written for four voices: Canto (Soprano), Alto, Tenore (Tenor), and Basso (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Canto part begins with a rest, followed by a melodic line. The Alto part has a more active line with eighth and sixteenth notes. The Tenore and Basso parts have rests in the first measure, followed by a melodic line in the second measure.

Илл. 1а. Дж. Габриели. Канцона La Spiritata. Раздел 1

Musical score for Cantata La Spiritata, Part 2. The score is written for four voices: Canto (Soprano), Alto, Tenore (Tenor), and Basso (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The Canto part has a melodic line with a sharp sign. The Alto part has a line with a whole note and a half note. The Tenore and Basso parts have rests in the first measure, followed by a melodic line in the second measure.

Илл. 1б. Дж. Габриели. Канцона La Spiritata. Раздел 2

Musical score for Cantata La Spiritata, Part 4. The score is written for four voices: Canto (Soprano), Alto, Tenore (Tenor), and Basso (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Canto part has a melodic line with a slur. The Alto part has a line with a slur. The Tenore and Basso parts have rests in the first measure, followed by a melodic line in the second measure.

Илл. 1с. Дж. Габриели. Канцона La Spiritata. Раздел 4

V-no I

V-no II

Organo e Basso

Илл. 2а. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 1

Илл. 2б. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 2

Илл. 2с. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 3

Илл. 2д. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 4

Илл. 2е. Ф. Турини. Tanto tempo hormai. Раздел 5

V-no

Cornetto

Organo e Basso

Илл. 3а. Дж. П. Чима. Sonata a tre. Раздел 1



Илл. 3b. Дж. П. Чима. Sonata a tre. Раздел 2



Илл. 3с. Дж. П. Чима. Sonata a tre. Раздел 3



Илл. 3d. Дж. П. Чима. Sonata a tre. Раздел 6



Илл. 4a. М. Уччеллини. Соната ор. 4 № 17. Часть 1

Allegro

Илл. 4b. М. Уччеллини. Соната ор. 4 № 17. Часть 2

Илл. 4с. М. Уччеллини. Соната ор. 4 № 17. Часть 3

Allegro

Violino I *p*

Violino II *p*

Violone e organo
(viola da braccio
o fagotto) *p*

Илл. 5а. Дж. Легренци. Ор. № 7. Часть 1

Adagio

f

f

f

2 6 7 9 8 7 6

Илл. 5b. Дж. Легренци. Ор. № 7. Часть 2

Adagio

Илл. 5с. Дж. Легренци. Ор. № 7. Часть 5

Largo

Илл. 6а. Дж. Б. Бассани. Balletto op. 1 № 7. Balletto

Allegro

Илл. 6б. Дж. Б. Бассани. Balletto op. 1 № 7. Corrente

Илл. 6с. Дж. Б. Бассани. Balletto op. 1 № 7. Gigha

Presto

Илл. 6д. Дж. Б. Бассани. Balletto op. 1 № 7. Sarsbanda

Grave

Илл. 7а. А. Корелли. Ор. 1 № 1. Часть 1

Илл. 7b. А. Корелли. Оп. 1 № 1. Заключительное «эхо»

Allegro

Илл. 7c. А. Корелли. Оп. 1 № 1. Часть 2

Adagio

Илл. 7d. А. Корелли. Оп. 1 № 1. Часть 3

Илл. 7e. А. Корелли. Оп. 1 № 1. Заключительное «эхо»

Allegro

Илл. 7f. А. Корелли. Оп. 1 № 1. Часть 4

Илл. 7g. А. Корелли. Оп. 1 № 1. Заключительное «эхо»

Largo

Илл. 8а. А. Корелли. Ор. 4 № 12. Прелюдия

Presto

Илл. 8b. А. Корелли. Ор. 4 № 12. Аллеманда

Allegro

Илл. 8с. А. Корелли. Ор. 4 № 12. Жига

Adagio

Илл. 9а. А. Корелли. Ор. 2 № 8. Прелюдия

The image shows two musical excerpts. The first, on the left, is titled 'Largo' and is in 3/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second, on the right, is titled 'Adagio' and is also in 3/4 time. It features a vocal line with a more sustained melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. Both pieces are in D major.

Илл. 9b. А. Корелли. Ор. 2 № 8. Аллеманда

Илл. 9с. А. Корелли. Ор. 2 № 8. Сарабанда

The image shows a musical excerpt titled 'Allegro' in 3/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and a bass line. The piece is in D major.

Илл. 9d. А. Корелли. Ор. 2 № 8. Гавот

The image shows two violin parts for a piece by T. Albinoni. The tempo is 'Allegro' and the key is D major. The first violin part (V-no I) has dynamic markings of *f* and *mf*. The second violin part (V-no II) has a dynamic marking of *f*. The score includes various rhythmic patterns and articulations.

Илл. 10a. Т. Альбини. Ор. 1 № 3. Часть 2

The image shows two violin parts for a piece by T. Albinoni. The tempo is 'Allegro' and the key is D major. The first violin part has dynamic markings of *f* and *mf*. The second violin part has a dynamic marking of *f*. The score includes various rhythmic patterns and articulations.

Илл. 10b. Т. Альбини. Ор. 1 № 3. Часть 4

Allegro

V-no I

V-no II

Organo e violoncello

f

f

mf

f

mf

5/3 6/4 5/4 3

Илл. 11а. А. Кальдара. Ор. 1 № 4. Часть 2

Allegro

V-no I

V-no II

Organo e violoncello

f

mf

f

f

mf

4 3

Илл. 11б. А. Кальдара. Ор. 1 № 4. Часть 4

Adagio

Violino I
(*f*)

Violino II
(*f*)

Basso continuo
per l'Organo
(*f*)

Violoncello
Violone o Tiorba

6 6 7 6 # 6 5 4 2

Илл. 12а. Дж. М. Руджери. Ор. 3 № 2. Часть 1

Allegro

V-no I
(*f*)

V-no II
(*f*)

Илл. 12б. Дж. М. Руджери. Ор. 3 № 2. Часть 2

Allegro

(*f*)

(*f*)

Илл. 12с. Дж. М. Руджери. Ор. 3 № 2. Часть 4

Allegro

V-no I
mf

V-no II
mf

Violoncello
mf

Basso
Continuo
mf

Илл. 13а. Э. Ф. Далл'Абако. Ор. 3 № 9. Аллеманда

Largo

mf

mf

mf

mf

Илл. 13b. Э. Ф. Далл'Абако. Ор. 3 № 9. Ария

Allegro

p

p

p

p

Илл. 13c. Э. Ф. Далл'Абако. Ор. 3 № 9. Жига

Andante

V-no I

V-no II

Violoncello

Basso Continuo

mf

mf

mf

Илл. 14a. П. Локателли. Ор. 5 № 1. Часть 1

Allegro

Илл. 14b. П. Локателли. Ор. 5 № 1. Часть 3

Andante sostenuto

Илл. 15a. Джуз. Саммартини. Соната g-moll. Часть 1

Allegro ma non troppo

Илл. 15b. Джуз. Саммартини. Соната g-moll. Часть 2

Andante con espressione

Илл. 15с. Джуз. Саммартини. Соната g-moll. Сарабанда

Allegro grazioso

Илл. 15d. Джуз. Саммартини. Соната g-moll. Часть 4

Andante

Илл. 16а. Г. Пуньяни. Ор. 1 № 4. Часть 1

Presto

Илл. 16b. Г. Пуньяни. Ор. 1 № 4. Часть 2

Grazioso

Илл. 16с. Г. Пуньяни. Ор. 1 № 4. Часть 3

Allegro

Илл. 17a. М. Каццати. Ор. 2 № 2. Часть 1

($\dot{1} = \dot{4}$ $\diamond = r$)

Илл. 17b. М. Каццати. Ор. 2 № 2. Часть 2

Allegro

Илл. 17c. М. Каццати. Ор. 2 № 2. Часть 3

Allegro

Илл. 18a. Б. Марини. Ор. 22 № 2. Часть 2

Largo

The musical score is in 3/2 time and consists of two systems. The first system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady bass line and chords. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, featuring a triplet in the piano's right hand.

Илл. 18b. Б. Марини. Ор. 22 № 2. Часть 3

The musical score is in 3/2 time and consists of two systems. The first system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady bass line and chords. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, featuring a triplet in the piano's right hand.

Илл. 18с. Б. Марини. Ор. 22 № 2. Часть 4

Н. А. Львов: музыкальные впечатления, контакты и адреса

Н. А. Львов был либреттистом опер, составителем первого сборника русских народных песен, автором стихотворений, созданных по музыкальным впечатлениям. Тем не менее, творческое наследие Львова еще недостаточно изучено с музыкальной стороны. Статья посвящена документальному исследованию музыкальных контактов и адресов Н. А. Львова. В центре внимания находится известный «список Львова», рекомендованный им композитору Н. П. Яхонтову во время создания оперы «Милет и Милета», а также стихотворения, связанные с популярным в то время жанром «песни на голос».

Ключевые слова: итальянская опера XVIII века, итальянские музыканты в России, кружок Львова – Капниста, пастораль, опера-пастиччо, песни «на голос», дуэт, ригурнель.

Николай Александрович Львов не был профессиональным музыкантом, и его познания в музыке ограничивались кругозором просвещенного любителя. Он внимательно следил за музыкальными новинками, регулярно бывал на концертах и оперных спектаклях, как общедоступных, так и в частных домах. Николай Александрович состоял также членом Петербургского музыкального клуба. Суждения Львова о музыке, оставленные им на страницах оперных либретто, в статьях и рукописях, свидетельствуют о высокой осведомленности в вопросах музыкального искусства, благодаря которой он впоследствии прослыл «гением вкуса» современности.

О музыкальных впечатлениях Н. А. Львова свидетельствуют несколько записей в его «Итальянском дневнике», сделанных во время путешествия

1781 года. В них упоминается концерт Пьетро Нардини¹, который Львов посетил 15 июля во Флоренции. Над одним из рисунков Николай Александрович написал: «Ah! Mes amis, il n'y [a] des violons que [de] Nardini. C'e[st] 15 juillet 1781. Florence, quel jour! Pour mon départ!» (О, мои друзья, нет скрипок, подобных Нардини. 15 июля 1781. Флоренция, какое утро! Для моего отъезда!)².

Другая запись дневника посвящена выступлению скрипача-дирижера, которого Николай Александрович именуется «гд. Дицем». Концерт состоялся в Вене, 30 июля того же года.

«Был я в церкви Святого Карла, новою арх[ите]ктурною дурно построенной, где гд. Диц дерижировал с успехом собранным оркестром и напомнил мне смычком своим учителя своего Нардиния, отдающего преимущество в точности исполнения молодому ученику его», — записывает Львов³.

Август Фердинанд Диц, точнее Тиц⁴, состоял камер-музыкантом при дворе русской императрицы Екатерины II и был скрипачом придворного оркестра. Сведений о том, что А. Ф. Тиц учился у Нардини, нет. Известно, что Тиц дважды выезжал из России в Европу: в начале 1780-х он выступал в Вене⁵. По-видимому, именно концерт А. Ф. Тица слушал Львов летом 1781 года, когда путешествовал по Европе.

Внимание Львова привлекла смычковая техника А. Ф. Тица. Возможно, Львов имел в виду приемы игры, введенные еще П. А. Локателли (1695–1764) и распространившиеся среди скрипачей-виртуозов, например, быстрые скачки смычка через струны, ударный штрих рикошет. Львова, музыканта-дилетанта, несомненно, прежде всего, привлекли эффектные, бросающиеся в глаза приемы игры на скрипке.

¹ Пьетро Нардини (1722, Ливорно – 1793, Флоренция) — итальянский скрипач и композитор. Ученик Дж. Тартини. С 1753 солист придворной капеллы в Штутгарте, с 1767 — в Падуде; с 1770 придворный дирижер во Флоренции. Нардини был одним из выдающихся скрипачей своего времени; его талант очень высоко ценил Л. Моцарт.

² *L'vov N. A. Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik / Hrsg. und kommentiert von K. Yu. Lappo-Danilevskij. Übers. aus dem Russischen von Hans Rothe und Angelika Lauhus. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1998. S. 99. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reihe B, Neue Folge, Band 13).*

³ Там же. Л. 77.

⁴ А. Ф. Тиц (Tietz) (1742, Нуремберг – 1810, Петербург) — скрипач и композитор. Был известен как виртуоз на виоль д'амур. Обучался композиции под руководством Й. Гайдна. С 1771 жил в России, служил в императорском придворном театре в Петербурге. Пользовался особым расположением Екатерины II; обучал игре на скрипке будущего императора Александра I.

⁵ *Бутир Л. М. Фердинанд Антон Тиц // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Книга 3. СПб.: Композитор, 2000. С. 154–155. См. также: Антон Фердинанд Тиц. Инструментальная музыка // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Книга 6. СПб.: Композитор, 2002. С. 255.*

На смычковую технику А.Ф.Тица в свое время обратил внимание и Людвиг Шпор⁶. В дневнике Шпора, который тот вел в России с 1802 по 1803 год, есть такая запись: «Тиц извлекает из инструмента хороший звук, интонация у него очень чистая. Партия второй скрипки в моем дуэте нелегкая, а он сыграл ее без единой запинки, совершенно чисто, а напевные места исполнял со вкусом и с чувством. Меньше понравились его пассажи, он играл их в старой манере — подпрыгивающим смычком [spiccato]»⁷.

В том же «Итальянском дневнике» есть запись и о музыкально-театральных впечатлениях Н. А. Львова: посетив во Флоренции театр «Пергола», он вспоминает представление на сцене знаменитого Театра Сан Карло в Неаполе, поразившее русского путешественника своим великолепием и мастерством участвовавших в нем актеров. Вот перевод описания Львова, которое он сделал на итальянском языке:

Театр «Пергола» неплох, но не внешним видом, и если бы я не видел грандиозного Театра Сан Карло в Неаполе, я бы сказал, что «Новый театр» — самый красивый в Италии; но зрелище театра в Неаполе, да еще по счастью освещенного, — это нечто изумительное; если же видишь его к тому же украшенным танцем Пика и Росси, пением Консолини и Каррара, то уже больше не думаешь о недостатках при стольких совершенствах. Грациозная, изящная Басси, достойная соперница Росси с лицом Венеры и телом Евтерпы, обладающая легкостью сильфиды, и что целомудрие Дианы в сравнении с ней? О! Найти целомудрие в Неаполе, в театре... сколь непрочен трон этого божества, вынужденного искать себе убежища среди суеты двора и города, укрывшегося под одеждами прекрасной Басси⁸...

В Предисловии к «Итальянскому дневнику» К. Ю. Лаппо-Данилевский пишет: «Упомянутые Н. А. Львовым актеры были достаточно известны российской публике: „Пиком“ Н. А. Львов называет французского балетмейстера и танцовщика Шарля Лё Пика⁹. Впервые Лё Пик был ангажирован Театром Сан Карло в 1773 году, но в 1776 году он вернулся в Париж.

⁶ Шпор (Spohr) Людвиг (1784, Брунсвик – 1859, Кассель). В 1802–1803 находился в Петербурге.

⁷ Цит. по: Сапонов М. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М, 2004. С. 123.

⁸ Цит. по: *L'vov N. A. Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik / Hrsg. und kommentiert von K. Yu. Lappo-Danilevskij. Übers. aus dem Russischen von Hans Rothe und Angelika Lauhus.* Предисловие, раздел 17.

⁹ Шарль Лё Пик (1744, Неаполь – 1806, Петербург).

В 1781–1782 годах он вновь работал в Неаполе. В 1786 году Лё Пик переехал в Петербург, где возглавлял придворный балет вплоть до последних дней своей жизни. Уже в Петербурге он женился на Гертруде Росси, с которой ранее неоднократно выступал в Европе, став, таким образом, отчимом будущего архитектора К. И. Росси. Певца-сопраниста Томмазо Консоли¹⁰, знакомого Моцарта, в 1783 году пригласили к русскому двору, предложив огромное содержание в пять тысяч рублей. Агата Каррара¹¹ пела в Сан Карло в 1780–1781 годах. Джованна Маргарита Басси¹² в 1783 году была приглашена из Неаполя стать солисткой в Королевском театре Стокгольма. Персональное упоминание актеров, участвовавших, по всей видимости, в одном и том же представлении, позволило соотнести их имена с определенным спектаклем, состоявшимся в Неаполе 30 мая 1781 года»¹³. В репертуарном списке Театра Сан Карло под этим числом значится следующее представление:

Опера Дж. Гадзанига¹⁴ «Антигона». Исполнители: А. Каррара (Антигона), Р. Дзанетти (Гермиона), А. Прати (Креонт), Т. Консоли (Еврисфей). Постановка К. Камерини. Сценография Г. Магри. Костюмы А. Буонкорре. Балет «Орфей и Евридика» (возможно, на музыку К. Глюка). Хореография Ш. Лё Пика¹⁵.

Н. А. Львов рассказывает в письмах о ярких музыкальных впечатлениях, которые он получил во время путешествия Екатерины II на юг России. Львов находился в придворной свите, и в письме С. Р. Воронцову¹⁶ из Севастополя от 22 мая 1787 года так описывал встречу императрицы: «По прибытии двора в Кременчуг, встречена была государыня с неожиданным великолепием: пятнадцать тысяч войск легкоконных, один батальон пехотный и полк Екатеринославский кирасирский были под ружьем, и четыре батальона егерей оканчивали марш, когда все сии войска по приезде во дворец государыни перед окнами дефилировали. Более тысячи обоего пола благородных людей были на бале. Во время стола княжеский

¹⁰ Томмазо Консоли (1753, Рим – 1810, Рим).

¹¹ Годы жизни А. Каррара установить не удалось.

¹² Джованна Маргарита Басси (1765, Париж – после 1794).

¹³ *L'von N.A. Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik*. Предисловие, раздел 17.

¹⁴ Джузеппе Гадзанига (1743, Верона – 1818, Крема).

¹⁵ *L'von N.A. Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik*. Предисловие, раздел 17.

¹⁶ РГАДА. Ф. 1261. Оп. 3. Ед. хр. 714. Л. 13–14. Воронцов Семен Романович (1744–1832), граф — посол России в Англии с 1784 по 1806.

*огромный оркестр, из 180 человек, составленный Сартием*¹⁷, *соглашенный и великолепно одетый* (курсив мой. — Н. Д.), расположил всех в добрую сторону видеть и двуобразные вещи».

Под «двуобразными вещами» Львов, очевидно, имел в виду несоответствие внешнего, фасадно-парадного, и реального положения вещей. Например, известно, что Дж. Сарти тяготел к созданию произведений, рассчитанных на внешний эффект, и поражавших слушателей, главным образом, количественной стороной звучания. В его оратории «Тебе Бога хвалим» по случаю взятия Очакова (1789) принимало участие до трехсот человек, а исполнение сопровождалось звоном колоколов и пушечными залпами. В то же время, официальный титул Сарти «директор Екатеринославской музыкальной академии» был фиктивным, так как эта академия никогда не существовала на деле. Возможно, Н. А. Львова, как и многих других в придворном окружении, возмущала фальшивость подобной ситуации.

«Милет и Милета»

В письме композитору Н. П. Яхонтову Николай Александрович Львов подробно комментирует свой замысел создания новой оперы под названием «Милет и Милета»¹⁸. Львов настойчиво повторяет мысль о связи созданной им «драммы» (имея в виду оперное либретто) со стихотворением Г. Р. Державина «Вошед в шалаш», полный текст которого он включает в послание Яхонтову. В письме Львов также определяет жанр будущей оперы, именуя ее «пастушьей шуткой», т. е. пасторалью, и составляет список «песен» — музыкальных номеров. Николай Александрович рекомендует композитору использовать в будущей «оперке» некоторые популярные мелодии итальянских оперных арий и ансамблей.

До самого последнего времени не было известно, состоялась ли постановка пасторали «Милет и Милета». Не было данных и о том, осуществил ли Николай Петрович Яхонтов оркестровку перечисленных Львовым музыкальных номеров, а также сочинил ли он «небольшую симфонию», о которой просил либреттист.

¹⁷ Джузеппе Сарти (1729, Фаенза – 1802, Берлин). В 1784 был приглашен в Россию на должность придворного капельмейстера; в 1790 он участвовал в сочинении музыки к пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега» и сотрудничал со Львовым, осуществившим перевод на русский язык приложенного к партитуре «Объяснения».

¹⁸ РНБ ОР. Ф. 247 (Державина). Т. 37. Л. 59. Письмо датировано 17 сентября 1796 г.

Несколько лет назад партитура оперы «Милет и Милета» была обнаружена в научно-исследовательском отделе рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории¹⁹. Музыка к опере написал Н. П. Яхонтов в соответствии с рекомендациями Н. А. Львова, либретто же составлено самим Николаем Александровичем. Отсюда можно сделать предположение о том, что постановка оперы состоялась.

Текст письма Львова Яхонтову был впоследствии переписан и составил предисловие к пьесе «Милет и Милета». Авторитетные исследователи А. Н. Глумов и А. С. Розанов упоминают и другой, более ранний и более краткий вариант предисловия, обозначенный 24 августа 1794 года — датой окончания Львовым пастушьей шутки «Милет и Милета»²⁰. Дата фиксирует время, когда Львов в первый раз обратился к Яхонтову с просьбой оформить музыкой предложенный им литературный текст «Милета и Милеты» — «чтобы дать тебе работу и практику положить инструменты к тем голосам, у которых оркестра не отыскалось». Как можно заметить, речь здесь не идет о сочинении музыки, Львов пишет об оркестровке заданных музыкальных номеров; он также просит Яхонтова сочинить «небольшую симфонию в пастушьем вкусе».

Н. А. Львов считает нужным дать композитору советы по созданию сельского, пасторального колорита, например, рекомендует использовать деревянные духовые инструменты. Кроме «симфонии в пастушьем вкусе», Львовым предполагалась и оркестровая интерлюдия пасторального характера. Вот выдержка из текста либретто: «Не бегала я, Милет, а устала. Сядь здесь, я и подлинно отдохну немножко. (Милет садится, Милета ложится к нему на колени. Тут маленькая картина сельского покоя, в оркестре духовыми по большей части инструментами изображенная)».

Яхонтов выполнил пожелания Львова, сочинив и увертюру, и оркестровую интерлюдия «Картина сельского покоя».

Некоторую озадаченность вызывает огромный по численности исполнительский состав музыкантов — сорок восемь человек! — который Львов обещает Яхонтову для постановки «Милета и Милеты». Для сравнения: опера весьма популярного в России конца XVIII века чешского музыканта А. Бунанта «Сбитенщик» имела три акта, двадцать один вокальный номер и предназначалась для вдвое меньшего оркестрового состава.

¹⁹ Кузнецова О. В. Композитор Яхонтов. Источники изучения жизни и творчества // Три века Петербурга: Музыкальные страницы. Сборник статей и тезисов. СПб., 2003. С. 213–215.

²⁰ РНБ ОР. Ф. 247 (Державина). Т. 23. № 11. А также: Глумов А. Н. Н. А. Львов. М.: Искусство, 1980. С. 131–132, 187; Розанов А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов // Музыкальное наследие. Т. 1. М., 1962. С. 16–17.

Туда входили «скрипки, альты, группа контрабасов, флейты, гобои, кларнеты (in A, in B), фаготы и валторны (in C, in D, in F, in B, in Es)»²¹. Львов явно преувеличивает, суля аранжировщику Яхонтову неограниченные исполнительские возможности.

Оперный спектакль «Милет и Милета» Николай Александрович предполагал осуществить домашними средствами. В письме Яхонтову он пишет об «Алексашке, который в голосе своем гораздо более имеет нот, нежели в русской азбуке букв считается»; упоминает «двух девочек», которые уже выучили дуэты из опер. Вероятно, Львов имеет в виду крепостных музыкантов, ранее доказавших свою способность участвовать в спектаклях подобного рода. Дети Львова к тому времени были еще слишком малы: Леониду в 1796 году исполнилось двенадцать лет, Александру — десять, Елизавете — восемь, Вере — всего четыре, а Прасковье — три года²².

Алексашкой Львов называет своего крепостного мальчика Александра, которого он выкупил у графини Ек. А. Головкиной. В письме к ней от 28 мая 1800 года Львов пишет о том, что решил обучать Александра музыке у капельмейстера Сартти, чтобы со временем тот смог руководить небольшим хором. Далее Николай Александрович сообщает о том, что Сартти обычно брал за обучение по полторы и по две тысячи рублей в год. Однако, по предварительной договоренности, Львов не платил денег за обучение Александра. Он пишет: «Я ему денег не давал, но дарил его [Сартти] картинами, он учил его за платую дружбы, а я на учение сие терял свои к нему услуги, случай и время, которое для меня всех денег дороже».

В Третьяковской галерее хранится портрет двух крепостных девушек Львова, написанный В. Л. Боровиковским в 1794 году, когда была окончена пастораль «Милет и Милета». Это «Лизинька и Дашинька», дворовые девушки Марии Александровны, жены Н. А. Львова. Они изображены также Г. Р. Державиным в его стихотворениях «Другу» (1795) и «Русские девушки» (1799). Неоднократно упоминаемые Львовым «плясуньи и певуньи» Лизинька и Дашинька, видимо, являются наиболее вероятными кандидатками в исполнители партий Милета и Милеты²³. Поскольку дуэты уже были подготовлены девушками, Львов просит Яхонтова «не переменять

²¹ Брабцова И. О деятельности в России чешского композитора XVIII века А. Ш. Буланта // Чешская музыка как национальное и европейское явление: Межвузовский сборник трудов советских и чехословацких музыковедов. Вып. 6. Новосибирск, 1987. С. 55.

²² Львова А. П., Бочкарева И. А. Род Львовых. Торжок: Всероссийский историко-этнографический музей, 2003. (Новоторжский родословец; Вып. 1.) С. 55–95.

²³ Львов в стихах поэтов-современников / Сост., подготовка текстов и комм. М. В. Строганова // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Сб. 2 / Науч. ред. М. В. Строганов. Тверь, 2001. С. 162. См. также: Милюгина Е. Г. Обгоняющий время. Николай Александрович Львов — поэт, архитектор, искусствовед, историк Москвы. М., 2009. С. 253.

нот в музыке»; этим же обуславливается и то, что мужскую партию Милета он поручает женскому голосу: «Действующие лица (оба сопраны) Милет, пастух и противу всех правил выходит первый сопрано. Милета, пастушка, второй сопрано — для того, что так уже выучены дуэты».

Судя по всему, опера «Милет и Милета» была задумана Н. А. Львовым как «пастиччо» из популярных в то время оперных арий, дуэтов и хоров. В письме Яхонтову, под заголовком «Заданная музыка» Львов перечисляет избранные им оперные мелодии различных авторов. К сожалению, Николай Александрович сообщает весьма приблизительные координаты музыкальных номеров, поэтому не представляется возможным полностью идентифицировать их в указанных им операх. Исключение составляет лишь хор *Dormi o cara* из оперы Дж. Паизиелло «Нина, или Безумная от любви», поскольку Львов указывает начальную строку текста хора. Далее предлагается по возможности полная идентификация источников музыкального материала «Милета и Милеты».

Под первым номером стоит *Duetto degli viaggiatori felici* (Дуэт счастливых путешественников). Здесь имеется в виду опера-буффа «Счастливые путешественники» Паскуале Анфосси (1727–1797), поставленная в октябре 1780 года в Венеции. Поскольку Львов не указывает начальную строку текста, невозможно установить, какой именно дуэт он подразумевает.

Опера Анфосси «Счастливые путешественники» не ставилась в Петербурге, поэтому можно лишь строить предположения о том, где и как Львов мог познакомиться с ее музыкой. Посетить представление «Счастливых путешественников» Николай Александрович мог во время своего итальянского путешествия 1781 года, когда наряду с Ливорно, Пизой, Флоренцией и Болоньей, он побывал и в Венеции. Однако К. Ю. Лаппо-Данилевский характеризует время пребывания Львова в Венеции как весьма кратковременное и потому не очень богатое художественными и музыкальными впечатлениями: «Полстраницы занимает описание венецианского пребывания, чему, на мой взгляд, две причины. Во-первых, эти строки написаны уже в Вене; тем же объясняется сбой в календарных датах — за один день от Болоньи до Венеции в XVIII столетии вряд ли можно было добраться (над текстом указано 17 июля). Во-вторых, Н. А. Львов видел Венецию, как кажется, лишь с борта корабля — имеется указание только о его высадке на острове Мурано, известном своим стекольным производством»²⁴.

²⁴ *L'vov N. A. Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik / Hrsg. und kommentiert von K. Ju. Lappo-Danilevskij. Лаппо-Данилевский К. Ю. Об «Итальянском дневнике» Львова. Предисловие, раздел 29.*

Если Львов не смог побывать на оперном спектакле в Венеции, следует предположить, что он слышал музыку оперы Анфосси в исполнении своих друзей-музыкантов. Например, Джузеппе Сарти, возглавлявшего в 1775–1779 годах консерваторию (оспедалетто) в Венеции и, конечно, знакомого со «Счастливыми путешественниками».

Также с музыкой Анфосси мог познакомить Львова его друг композитор Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825). Он жил за границей в 1769–1779 годах и мог слышать музыку «Счастливых путешественников», которая пользовалась популярностью на европейской оперной сцене. Следует также принять во внимание, что оперы Бортнянского ставились в венецианском оперном театре, например, «Креонт» (1776), в оригинале «Антигона», и «Алкид» (1778).

Наконец, познакомить Львова с оперой Анфосси мог Евстигней Ипатьевич Фомин (1761–1800), который в 1782–1785 годах учился в Болонской филармонической академии. В 1787 году Фомин написал оперу «Ямщики на подставе», автором либретто которой стал Львов. Сотрудничество либреттиста и композитора было очень тесным и разнообразным.

Музыка опер Анфосси была весьма известна в России конца XVIII века: «Оперно-любительские спектакли в кружках и салонах наиболее ярко отражали музыкальные вкусы придворно-аристократической и дворянской среды, — отмечает Н. А. Огаркова. — М. Н. Муравьев и в письмах к сестре, и в „Эмилиевых письмах“ достаточно подробно очерчивает театрально-музыкальные вкусы своего окружения. <...> В поле внимания литературной элиты находились Седен и Монсиньи, Мармонтель и Гретри, особенно почитаемый Метастазιο и музыка Паизиелло, Пиччинни, Анфосси, Сальери, Сарти, Кино и Глюк» (курсив мой. — Н. Д.)²⁵.

Популярность музыки Анфосси подтверждает также и то, что Н. А. Львов поставил мелодию дуэта из его оперы «Счастливые путешественники» на первое место в своем перечне «Заданной музыки» в письме Яхонтову. На полях рукописи либретто, в конце первого дуэта Милета и Милеты, Львов сделал приписку: «NB. К сему дуэту нет оркестра, просим приделать; но голоса при сем посылаются». Под голосами, очевидно, имелись в виду вокальные партии обеих участниц, посланные композитору. Если будет найден оригинал письма Львова Яхонтову, станет возможным установить, какой именно дуэт из оперы Анфосси «Счастливые путешественники» имел в виду Н. А. Львов.

Поиски по партитуре оперы П. Анфосси, с целью идентификации «дуэта счастливых путешественников», упоминаемого Львовым, положитель-

²⁵ Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века. СПб., 2004. С. 122–123.

ных результатов не дали²⁶. Видимо, Н. П. Яхонтов все же сочинил свою мелодию для первого дуэта Милета и Милеты «Как приятно, друг мой милой...». Либо он воспользовался рукописным вариантом дуэта: переписанными и посланными ему Львовым вокальными партиями, которые отличались от оригинала²⁷.

Под вторым номером в списке Львова значится хор из оперы Джованни Паизиелло «Нина, или Безумная от любви» (*Nina, ossia La pazza per amore*, 1789). Львов записывает его таким образом: «2-й – *Coro della pazza per amore di Paisiello „Dormi o cara“ etc. etc.*». (Хор из Безумной от любви Паизиелло «Ты спишь ли, дорогая» и так далее, и так далее). В письме Львов обозначает начальные слова хора, что делает возможной идентификацию этого музыкального эпизода. Хор начинает оперу и соответствует моменту, когда обитатели замка исполняют гимн госпоже перед ее пробуждением (*Илл. 1*).

На сюжет «Нины» в конце XVIII столетия было создано две оперы: Н. Далеярака и Дж. Паизиелло (автор либретто — Ж.-Б. Марсолле). Обе они были весьма популярны в России. Первая постановка оперы Далеярака, если судить по выявленным источникам, состоялась в 1787 году при дворе Марии Федоровны (в роли Нины выступила Е. И. Нелидова)²⁸. В России большой популярностью пользовался романс Нины *Quand le bien aime reviendra* из оперы Далеярака (в русском переводе «Когда любезной возвратится»).

В 1794–1796 «Нину» Паизиелло давали на сцене итальянская и русская труппы, но до этого ее представляли в домах Шереметева (с 1793 по 1796 годы) и Строганова (в 1792 году). Возможно, Львов посетил один или несколько из этих спектаклей.

²⁶ Рукописная партитура оперы П. Анфосси «Счастливые путешественники» хранится в Кабинете рукописей РИИИ (СПб.). Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 25.

²⁷ Приношу благодарность заведующей сектором музыки Российского института истории искусств Анне Леонидовне Порфирьевой за ценные комментарии, высказанные в отношении списка Львова. В частности, А. Л. Порфирьева указала на то, что в Петербурге мелодии популярных оперных арий в среде любителей музыки распространялись с помощью копирования-переписывания. Это был налаженный процесс: в столице трудилась целая артель копиистов. Затем новинки разучивались и исполнялись на музыкальных вечерах в гостиных. Логично будет предположить, что оригинальный музыкальный текст при многократном переписывании подвергался изменениям, и подчас значительным.

²⁸ Приношу благодарность научному сотруднику Российского института истории искусств, доктору искусствоведения Наталье Алексеевне Огарковой за любезно предоставленную информацию о постановках оперы «Нина, или Безумная от любви» в России.

Dor - mi, o ca - ra, dor - mi, o ca - ra: nel tuo
 Dor - mi, o ca - ra, dor - mi, o ca - ra: nel tuo
 Dor - mi, o ca - ra: nel tuo
 Dor - mi, o ca - ra: nel tuo

co - re ve - glin so - lo, ve - glin so - lo i -
 co - re ve - glin so - lo, ve - glin so - lo i -
 co - re ve - glin so - lo, ve - glin so - lo i -
 co - re ve - glin so - lo, ve - glin so - lo i -

Илл. 1 (начало). Начальный хор из оперы Дж. Паизиелло «Нина, или Безумная от любви» («Dormi o cara»)

dece - se - re - ne; piu non tor - nin le tue
 dece - se - re - ne; piu non tor - nin le tue
 dece - se - re - ne; piu non tor - nin le tue
 dece - se - re - ne; piu non tor - nin le tu - e

pe - ne, quan - do il son - no ses - se - rá.
 pe - ne, quan - do il son - no ses - se - rá.
 pe - ne, quan - do il son - no ses - se - rá.
 pe - ne, quan - do il son - no ses - se - rá.

p
p sf p sf p sf p sf p

Илл. 1 (окончание). Начальный хор из оперы Дж. Паизиелло «Нина, или Безумная от любви» («Dormi o cara»)

Следует принять во внимание и то, что Львов узнал «Нину» Паизиелло за несколько лет до того, как она появилась в России. В письме к Я. И. Булгакову от 12 декабря 1791 года он просит прислать ему партитуру оперы, а после получения отправляет благодарственное письмо, в котором пишет: «Милостивый государь мой Яков Иванович! Мне кажется, что я от радости свалился, получа «Нину», действительно был две недели болен, вот что заставило меня промедлить до сего дня приношением вашему превосходительству моей чувствительнейшей благодарности как за присылку нот, так и за присылку плащей...»²⁹

Партитура «Нины» Паизиелло из собрания Юсуповых снабжена переводом итальянского текста либретто на русский язык³⁰. Вот выдержка из начала хора:

Спи, о Нина, спи спокойна,
Грусть забуди в облегченьи,
В сне вкуси хоть утешенье.
Пусть исчезнет все мученье —
В новом щастьи пробудись.
Наша Нина злой судьбою
Ах! Лишилася ума.

Сравним с текстом Львова:

Хор пастухов

Спи, прекрасная Милета,
Спи, невинность с красотой.
Ах! недолго почивает,
Слишком рано нарушает
Бог крылатый их покой.
Почивай, почивай!
Спи, прекрасная Милета!
Доброту твою любя,
Пусть хранитель дух тебя
В час покоя осеняет.
Почивай, почивай!

²⁹ РГБ. Ф. 41. К. 103. Ед. хр. 43. Л. 3–3 об., 7–7 об. Письма от 12 декабря 1791 г. и от 22 февраля 1792 г. Булгаков Яков Иванович (1743–1809) — дипломат, в 1790–1791 гг. — посол России в Варшаве.

³⁰ Партитура оперы Дж. Паизиелло «Нина, или От любви сумасшедшая» хранится в Петербурге, в Центральной музыкальной библиотеке Мариинского театра (ЦМБ, I.П. 129.П.Н.Л.С.), копия партитуры — в РНБ ОР (Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 180).

Под третьим номером львовского списка указана «ария della Cosarara di Martini». Здесь имеется в виду ария из оперы «Редкая вещь» (*Una cosa rara*, 1786) испанского композитора Висенте Мартина-и-Солера³¹. Поскольку Львов не дает ссылки на текст, установить, о какой арии идет речь, до сих пор не представлялось возможным. Однако анализ партитуры оперы «Милет и Милета», найденной в отделе рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, показал, что под «арией Мартиниевой» Н. А. Львов подразумевал арию Гиты *Perché tu m'ami...* (Лишь бы ты, мой друг...) из первого действия оперы Мартина-и-Солера. Н. П. Яхонтов взял мелодию этой арии для соответствующего номера пастушка Милета³².

Под четвертым номером Львовым обозначена *canzonetta* (песенка) «Вошел в шалаш мой *и проч.*» Далее следует его примечание: «*Musica di un letterato chi non sa ne leggere ne scrivere in Musica*³³» (Музыка литератора, который не умеет ни читать [по нотам], ни писать музыку)³⁴.

А. С. Розанов делает интересное предположение о том, что под именем анонимного литератора скрывается сам Львов³⁵. Исследователь сообщает далее, что популярный в конце XVIII столетия романс на державинский текст «Войдя в шалаш», был написан профессиональным музыкантом А. Д. Жилиным и в 1814 году был опубликован в сборнике «Эрато» в Петербурге, у Пеца. Вряд ли Львов указал бы на Жилина как на литератора, не знающего нот и не умеющего писать музыку; в таком случае автором песенки является он сам, — делает вывод исследователь.

В подтверждение этой гипотезы заметим, что используемая Яхонтовым мелодия анонимного автора совсем иная, нежели в романсе А. Д. Жилина (*Илл. 2*)³⁶.

При изучении музыкальных контактов Н. А. Львова неизбежно возникает вопрос: владел ли он навыками музицирования, и до какой степени распространялись его познания в музыке? Вот один пример. В письме

³¹ Мартин-и-Солер (1756, Валенсия – 1806, Петербург). С 1788 Мартин-и-Солер жил в Санкт-Петербурге; в 1790–1794 состоял придворным композитором, капельмейстером придворных театров и преподавателем музыки в театральном училище. Итальянизированное имя Висенте Мартина-и-Солера произносилось в России как Винченцо Мартини.

³² Кузнецова О. В. Опера Н. П. Яхонтова «Милет и Милета» // Музыкальный автограф. Сб. статей молодых музыковедов / Ред.-сост. Т. З. Сквирская. СПб., 2010. С. 7–28.

³³ Следует читать: *Musica di un letterato chi non sa ne leggere ne scrivere in Musica*.

³⁴ Перевод с итальянского Кирилла Фролова.

³⁵ Розанов А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов. С. 17.

³⁶ Ср. приведенный нами нотный текст романса Жилина «Войдя в шалаш» с нотными примерами из арии Милеты в ст.: Кузнецова О. В. Опера Н. П. Яхонтова «Милет и Милета».

«Вошед в шалаш мой торопливо»

Слова Г. Державина

А. ЖИЛИН

Allegretto Canto *p*

Во- шед в ша- лаш мой то - ро - пли - во, я ви- жу: маль- чик в нем си - дит, И в у- гол - ку крем- нем ог- ни - во, мне чу - ди - лось, зву - чит. Ре- ко- ю ис - кры у - па - да- ли из рук е-

Илл. 2 (начало). Романс А. Жилина «Вошед в шалаш» на стихи Г. Державина³⁷

³⁷ Нотный текст приведен по изданию: Начало русского романа: Сборник для пения с фортепиано / Под. ред. Т. Трофимовой и А. Дроздова. М.: Музгиз, 1936. С. 105–106.

го, во тьме го - ря, и ро - зы по ли - цу блу - жда - ли, как

ут - рен - ня за - ря, как ут - рен - ня за - ря.

Од - на тут

Одна тут искра отделилась
 И на мою упала грудь
 Мне в душу, сердце заронила,
 Не смела я вздохнуть.
 Стояла без дыханья, млела,
 И с места не могла ступить
 Уйти хотела, не умела;
 Не то ль зовут; любить?

Люблю кого? сама не знаю,
 Исчез меня прельщавший сон
 Но я с тех пор, с тех пор страдаю,
 Как бросил искру он.
 Трепещет сердце, дай мне руку,
 Почувствуй пламень сей мечты.
 Виновна ль я? Прерви мне муку,
 Любезен, мил мне ты.

кн. Е. Р. Дашковой, адресованном кн. А. Р. Воронцову, говорится о конфликте между Н. А. Львовым и А. И. Марковым³⁸.

В этом эпизоде для нас важным является сам факт музицирования Н. А. Львова с гр. А. К. Разумовским³⁹. И хотя реплика кн. Н. В. Репнина носит явно осуждающий характер, отрицать наличие у Львова навыков в игре на клавинофордах было бы несправедливым. Видимо, он все же знал ноты и мог играть на музыкальном инструменте, хотя в работе над подготовкой к изданию «Собрания народных русских песен с их голосами» прибегнул к помощи профессионального музыканта Я. Б. Прача, а в работе над оперой «Милет и Милета» — композитора Н. П. Яхонтова.

Данную историю можно интерпретировать и как плод мифотворчества Н. А. Львова: он рассказывает об этом эпизоде в 1794 году, спустя много лет, когда само упоминание имен князя Н. В. Репнина и графа А. К. Разумовского придавало рассказчику важности в глазах слушателей. Ответное негодование А. И. Маркова лишь подтверждает предположение о том, что описываемый Н. А. Львовым случай — выдумка.

Под пятым, последним номером в львовском списке стоит финальный дуэт некоего синьора Губарини: «Duetto finale e, dal celebre Sig. Maestro di capella diletante Gubarini di qui sono ancorae tale Le parte momentale nel

³⁸ Письмо датировано 1794 г.: «На званом приеме у Браницких Львов начал развлекать сотрапезников, рассказывая, как во время посольства Репнина в Константинополе он играл с графом Андреем Разумовским скрипичную сонату, и Репнин им сказал: „Вы играете так, как дровосек орудует своим топором, безо всякого вкуса; Вам бы наигрывать французские мотивчики!“ (выделено мной. — Н. Д.) Мсье Марков набросился на него (Львова) почем зря, говоря ему: „Все лжешь, тебя тут и не было“. Львов отвечал: „Как не было, точно я был“. Марков: „Ты так привык лгать, что и в безделицах правды говорить не можешь“. Львов: „Зачем говорить грубости?“ Разговор перешел на французский, вероятно, для того, чтобы Кобенцель ничего в нем не упустил. Марков: „Когда я вам говорю, что Вы лжец, Вы ничего не теряете: теряю я, пытаюсь разъяснить что-то такому презренному человеку, каким являетесь Вы; все вас знают как лжеца, которого ничто не может утихомирить“. Они продолжали перебрасываться грубыми фразами; все опустили глаза, будучи оскорбленными тоном Маркова». (Перевод с франц. *Юлии Пузырей*). Архив кн. Воронцова. М., 1877. Книга XII. С. 334.

Князь Николай Васильевич Репнин (1734–1801) — генерал-фельдмаршал. Один из виднейших деятелей Екатерининской эпохи, боевой генерал и удачливый дипломат. В 1775–1776 гг. Репнин возглавлял русское посольство в Турции (Константинополь).

Граф Аркадий Иванович Марков (Морков) (1747–1827) — русский дипломат.

Граф Людвиг Кобенцель — австрийский посланник при русском дворе в царствование Екатерины II.

³⁹ Граф Андрей Кириллович Разумовский (1752–1836) — русский дипломат и меценат, имевший репутацию хорошего скрипача. См. об этом также: *Пряшников М. П.* Из истории музыкальной культуры XVIII в.: Сб. статей. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2010. С. 46.

№ 1-й, № 3, № 4. Come anehe l'insieme del drama⁴⁰) (Финальный дуэт известного синьора маэстро капеллы начинающих Губарини, в котором есть короткие номера — первый, третий, четвертый. Так же, как единство драмы⁴¹). Кто такой Губарини, установить пока не удалось, хотя можно предположить, что он преподавал пение в каком-либо учебном заведении. Несмотря на лестную характеристику, данную Львовым маэстро, фамилия Губарини не встречается ни в списках придворных музыкантов, ни в списках придворных певчих, приведенных в энциклопедии «Музыкальный Петербург».

Интересно, что ранний вариант текста финального дуэта в пасторали «Милет и Милета», помеченный 1794 годом, содержит три различные поэтические строки, соответствующие трем «коротким номерам» из дуэта маэстро Губарини. Например:

Драгой Милет! Драгой Милет!
 Ты мил мне, мил сердечно (1-й музыкальный номер Губарини)
 О час, блаженной час,
 Ты веком для нас продолжися (3-й номер Губарини).
 Судьба! Ты наши дни
 Для любви сохрани (4-й номер Губарини)⁴².

Рекомендуемые Львовым оперные мелодии пользовались большой популярностью у любителей оперы из петербургского высшего света. Об этом можно судить по некоторым фактам музыкальной жизни того времени. Например, опера Мартина-и-Солера «Редкая вещь» была показана в столице итальянской оперной труппой в сезон 1788/1789; опера Паизиелло «Нина, или Безумная от любви» также представлена итальянцами в 1794 году. Несколько ранее, в 1784 году, в Петербурге состоялась премьера оперы Буланта «Сбитенщик»⁴³. Следует обратить внимание также на то, что все перечисленные в списке персоны (за исключением П. Анфосси) в конце XVIII века жили в Петербурге и играли заметную роль в музыкальной жизни российской столицы.

⁴⁰ Следует читать: Duetto finale e dal celebre Sig. Maestro di cappella dilettaante Gubarini di qui sono ancora e tale Le parte momentale nel № 1^a, № 3, № 4. Come anche l'insieme del dramma.

⁴¹ Перевод с итальянского Кирилла Фролова.

⁴² Текст финального дуэта в рукописи 1796 г. совсем иной. Сравним: Любить и утешаться / Природной простотой, / Блаженствовать, прельщаться / Милетою одной (вар.: Милет! Одним тобой). И далее: Посмотри, как вдруг прекрасно / Нарядилась вся страна. / Для сердец влюбленных страстно / Целый год и век весна.

⁴³ Синхронические таблицы в изд.: Музыкальный Петербург. XVIII век, 1. Книга 4: СПб.: Композитор, 2001. С. 152–209.

О том, что Львов с пиететом относился к творчеству Джованни Паизиелло, говорит, например, такая выдержка из письма Николая Александровича жене: «Вот, мой друг, как ты уехала, а государь меня послал достроивать земляной домик в чухонскую деревню; жил я там один одинехонек, в такой избе среди поля, в которой во весь мой короткий рост никогда прямо стать нельзя было. Притом погода адская, дождь, ветер, а ночью вой безумолкный от волков... не мог ни одной ночи конца дожждаться, а волки всё воют... Вот как я приеду к тебе в Никольское, то и дам ноты волкам, пусть они поют, как умеют, а мне казаться будет концертом Паизиелловым»⁴⁴.

Перечислим музыкальные номера в либретто «Милета и Милеты» в соответствии с рекомендациями Н. А. Львова⁴⁵:

— Дуэт Милета и Милеты с музыкой из оперы Анфосси «Счастливые путешественники»:

Как приятно, друг мой милой,
В здешней области счастливой
Нам с тобою в дружбе жить.

— Оркестровая интерлюдия в «пастушьем вкусе», заказанная либреттистом композитору (о ней шла речь выше).

— Хор пастухов, в котором использовалась мелодия начального хора «Спи, прекрасная Милета» из оперы Паизиелло «Нина или Безумная от любви». Перед хором пастухов Львов ставит ремарку: «Тут слышен ритурнель»⁴⁶.

— Песенка «Вошел в шалаш», звучание которой Львов обозначил специальной ремаркой:

Милета (одна во сне).

Милет! Милет! (Просыпается трепетно, ищет руками Милета и, не нашед его, бежит в шалаш свой, но увидя, что сидит в нем ребенок и сечет огонь, останавливается от страха возле двери неподвижно.) Ах! (Между тем слышна только музыка песенки

⁴⁴ Цит по кн.: *Милюгина Е. Г.* Обгоняющий время. Николай Александрович Львов. М.: Русский импульс, 2009. С. 212.

⁴⁵ *Немировская И. Д.* Оперы Львова для домашнего театра («Сильф», «Милет и Милета», «Парисов суд») // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Сборник 4 / Науч. ред. М. В. Строганов. Тверь: ТьГУ; Золотая буква, 2005. С. 211–220.

⁴⁶ Ритурнель — инструментальная тема, служащая вступлением к песне или арии (в итал. опере XVIII в., в пассионах Баха и др.). Ритурнель может проводиться и между разделами арии или куплетами песни, а также завершать произведение. См.: *Бобровский В. П.* Ритурнель // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. С. 668.

«Вошел в шалаш мой торопливо...», вдалеке на духовых инструментах играемой).

— Ария Милеты (на тему песенки «Вошел в шалаш»):

Одна тут искра отделилась
И на мою упала грудь;
Мне в сердце, в душу заронила,
Не смела ядохнуть...

— Ария Милета, также обозначенная в тексте либретто, в которой звучала мелодия арии Гиты из оперы «Редкая вещь» Мартин-и-Солера:

Когда со мною
Шутит Милета,
Все счастье света
Тогда со мной (*дважды*).
Все мне приятно,
Всем я прельщаюсь,
Не променяюсь
Ни с кем судьбой.

— Наконец, дуэт Милета и Милеты на музыку Губарини завершал небольшую пастушью шутку Львова.

Песни на голос

Часть стихотворных опусов Н. А. Львова предполагалась автором «для вокального исполнения» (К. Ю. Лаппо-Данилевский), т. е. в той или иной степени допускала участие музыкального сопровождения.

Одним из наиболее популярных музыкальных жанров, сложившихся в музыкальной практике XVIII века, являлась так называемая «песня на голос», т. е. на популярную мелодию какой-либо оперной арии или танцевальную тему. И. Д. Немировская рассматривает четыре варианта создания таких песен⁴⁷: сочинение текста поэтом на известный «голос»; создание текста вместе с напевом, где автор выступает в роли композитора и поэта одновременно; сочинение музыки на уже созданный текст; «подкладывание» известной мелодии под ранее созданный текст. Исследова-

⁴⁷ Немировская И. Д. Жанр русской комической оперы. С. 42.

тель отмечает сочинение текста «на голос» или подгонку уже известной мелодии под существующий текст как наиболее распространенные жанровые варианты.

К числу стихотворений, созданных Н. А. Львовым в жанре песни на голос, можно отнести «Дуэты. На музыку Жирдини в Лондоне печатанную», «Слова под готовую музыку Зейделя. Дуэт», «Солдатскую песню на взятие Варшавы», «Песню для цыганской пляски», «Песню моей Пашеньке».

Слова под готовую музыку Зейделя. Дуэт

Сердце счастьем растворенно,
Изливайся откровенно
В стройной песне двух друзей;
Жизнь течет так в дружбе нежной,
Как в долине безмятежной
Льется тихих вод ручей.

Он не шумом взор прельщает,
Но струями преклоняет
Только мягких трав цветы,
Силой камней не тревожит,
Островов в пути не множит,
Не теряет он меты.

Но дает он жизнь с прохладой
И предел поит отрадой
Двух счастливых берегов,
Удворяет их блаженство
И являет совершенство
Обиталища богов.

Если вешни непогоды
Возмутят прозрачны воды,
С дружбой сходен ручеек,
Полдень летний, тихий, ясной
Успокоит вид ненастной,
И ручей наш тих потек.

Ах, не так ли, друг мой милой,
В жизни скромной и счастливой
Мы привыкли жить с тобой,
Сколько мы благословляли
Наш предел... и орошали
Благодарною слезой!

Август: 30^е, 1793

Франц Зейдельман⁴⁸ был весьма плодовитым композитором. Он оставил после себя семь опер, тридцать шесть месс, реквием, сорок псалмов, *Stabat Mater*, офферторий, несколько кантат, а также множество инструментальных и вокальных произведений (в том числе дуэтов). Известно, что Зейдельман долгое время жил в Дрездене, где состоялись премьеры его опер.

К сожалению, в существующих документальных источниках нет точных указаний на то, когда Николай Александрович Львов бывал в Дрездене. Лишь некоторые обмолвки его «Итальянского дневника» позволяют сделать кое-какие предположения. Например, в записи, сделанной Н. А. Львовым в Болонье 16 июля 1781 года, есть такая фраза: «Копия прекрасной картины Тициановой, *что в Дрездене, Gesù della moneta* называемой»⁴⁹. Или: «Рисунок Корежев, *репетиция тому, которой в Дрездене, представляющий купидона, делающего или чиняшаго лук, в низу несколько ребят, из коих иные упражнены раздуваньем, помнится, огня; у нас есть сия картина*» (курсив мой. — Н. Д.)⁵⁰.

М. Н. Муравьев в своем неоконченном мемуаре, посвященном Н. А. Львову, перечисляет источники его юношеских художественных впечатлений: «В *дрезденской галерее*, в колоннаде Лувра, в затворах Эскуриала и, наконец, в Риме, отечестве искусств и древностей, почерпал он сии величественные формы, сие понятие простоты, сию неподражаемую соразмерность, которые дышат в превосходных трудах Палладиев и Мишель Анжев⁵¹» (курсив мой. — Н. Д.)⁵².

В биографии Н. А. Львова, опубликованной в «Словаре русских писателей», сообщается, что «одновременно со своей дальнейшей службой в Преображенском полку Львов состоял с 23 марта 1773 в курьерской должности при Коллегии иностранных дел; в этом качестве им были совершены поездки в Гамбург в марте-апр. 1774-го, в Копенгаген, Гамбург и Эйтин в ноябре 1775-января 1776... а также, видимо, некоторые др.»

В 1781 году Львов был назначен «в чине посольства советника к дрезденскому министерскому посту», но «по высочайшей ее величества воле» оставлен в Петербурге, где «употребляем при Кабинете»; в марте 1782 он был определен в Главное управление почтовых дел на место советника и числился там до 1797, выполняя самые разнообразные поручения⁵³.

⁴⁸ Franz Seydelman (1748, Дрезден – 1806, Дрезден).

⁴⁹ «Итальянский дневник Львова». Л. 55.

⁵⁰ Там же. Л. 61 об.

⁵¹ Речь идет о Микеланджело.

⁵² «Итальянский дневник Львова»: см. Предисловие к указ. изд.

⁵³ Глинка Н. И., Лапто-Данилевский К. Ю. Львов Николай Александрович // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2: К – П. СПб.: Наука, 1999.

Если Николай Александрович и бывал в Дрездене, то это могло произойти в середине 1770-х годов, когда он служил в Коллегии иностранных дел и совершал курьерские поездки за границу. В это время в Дрездене состоялись премьеры следующих опер Зейделя: *La Serva scaltra* (Хитрая служанка) — 1773; *Gioas, re di Giuda* (Иоас, царь иудейский) — 1776; *Die schöne Arsene* (Прекрасная Арсена) — 1778; *Der Kaufman von Smyrna* (Купец из Смирны) — 1778⁵⁴.

Высоким покровителем музыканта считался русский посланник в Дрездене, князь Александр Михайлович Белосельский (1752–1809)⁵⁵, по заказу которого Зейдельман сочинил в 1787 году кантату *Circe*. Александр Михайлович Белосельский сменил своего брата Андрея на дипломатическом посту в 1779 году; с апреля 1792 по март 1793 года он занимал пост посланника при сардинском дворе в Турине.

Думается, что Н. А. Львов был знаком с обоими братьями Белосельскими; возможно, благодаря кому-то из них он смог услышать музыку Франца Зейделя, который считался в Дрездене музыкальным светилом.

Князь Александр Михайлович Белосельский-Белозерский (двойной фамилией он именовался после 1799 года) слыл в аристократических кругах Москвы и Петербурга большим любителем и знатоком музыки. В 1796 году в московской типографии Решетникова был опубликован текст его оперы «Олинька, или Первоначальная любовь». В этом же году опера была поставлена в Москве, в домашнем театре А. А. Столыпина с музыкой О. А. Козловского. По словам П. А. Вяземского, «поэтические и другие вольности были доведены в ней до самых крайних пределов, так что вся публика пришла в негодование; дамы с ужасом выбегали из залы, и скоро весь город наполнился молвою об этом представлении. Слухи дошли до Петербурга, и туда потребовали рукопись оперы. Испуганный князь Белосельский обратился к своему приятелю Карамзину и просил заменить скромные выражения более приличными»⁵⁶.

Уместно предположить, что в 1793 году, после возвращения А. М. Белосельского в Россию из Турина, Львов слушал концерт в его доме. Вероятно, в концерте исполнялась музыка Зейделя, на которую Львов и написал стихотворение, датированное 30 августа. Оно имеет подзаголовок «Дуэт» и отсылает нас к сочинениям, написанным для соответствующего состава исполнителей.

⁵⁴ Синхронические таблицы. См. указ. изд.

⁵⁵ Dieter Härtwig/Laurie H. Ongley. Seydelman Franz. The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Second Edition, 2001. Vol. 23. P. 181–182.

⁵⁶ Цит. по кн.: Озаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора... С. 119.

Дуэтом мог быть законченный эпизод из оперы, оратории, кантаты; в то же время дуэт являлся и самостоятельным жанром вокальной или инструментальной музыки, например дуэт для двух скрипок или для двух голосов. Пьеса для двух исполнителей-инструменталистов могла называться сонатой, но исполняться дуэтом. Наряду с оригинальными сочинениями в XVIII веке бытовали и многочисленные переложения для дуэтных составов, например, для двух флейт, двух кларнетов. Дуэтом называли сочинения для двух фортепиано и для фортепиано в четыре руки; встречается даже «Дуэт для голоса и оркестра»⁵⁷.

По справочным изданиям удалось составить список дуэтных произведений Ф. Зейделя⁵⁸, сочиненных композитором ранее 1793 года, т. е. до того времени, когда Н. А. Львов написал свое стихотворение. Среди них два оперных: *Lieber erster Sonnenstrahl* (дуэт из оперы *Der lahme Husar*) (1780) и *Qual piacer in questo istante* (дуэт из оперы *Il capriccio corretto*) (1783).

Список помог установить искомый дуэт. В рукописном отделе РНБ, в фонде Державина хранится переписанный от руки экземпляр стихотворения Львова «Слова под готовую музыку Зейделя»⁵⁹. Под заголовком значится ремарка: «*qual piacer in questo istante*» (как сладостно это мгновение⁶⁰). Как можно заметить, ремарка полностью совпадает с названием дуэта из оперы Зейделя *Il capriccio corretto*⁶¹, сочиненной им в 1783 году⁶².

Стихотворный опус Н. А. Львова, таким образом, был его спонтанной поэтической реакцией на услышанную музыку и явился некой художественной формой освоения чужой культуры с одновременной ее «русификацией». Однако вряд ли Львов надеялся на исполнение своего стихот-

⁵⁷ Vogler G. J. (Фоглер Г. Й.) Дуэт для голоса и оркестра. Партитура. РИИИ КР. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 377. Библиотека императрицы Елизаветы Алексеевны.

⁵⁸ Использовались следующие источники: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, 2002; *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, 2001; *Rudolf Cahn-Speyer. Franz Seydelmann als dramatischer Komponist. Inauguraldissertation. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel*, 1909. Приношу благодарность д-ру философии Фрайбургского университета Верене Крюгер за любезно предоставленные материалы.

⁵⁹ РНБ ОР. Ф. 247 (Державина). Т. 37. Л. 2.

⁶⁰ Перевод с итальянского Елены Милогиной.

⁶¹ В статье Ирины Кряжевой «Мартин-и-Солер и его забытый шедевр — опера *Una cosa gara*», опубликованной в журнале «Музыкальная академия» (№ 3 за 2005 г., с. 154–161), упоминается опера В. Мартина-и-Солера *La capricciosa corretta*. Автор переводит название как «Исправившаяся капризница». Возможно, литературный источник для обеих опер, Зейделя и Мартина-и-Солера, был одним и тем же.

⁶² *Cahn-Speyer R. Franz Seydelmann als dramatischer Komponist. Inaugural-dissertation. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel*, 1909. S. 114.

ворения с музыкой Ф. Зейделя — никаких пометок или распоряжений на этот счет он не оставил.

Дуэты. На музыку Жирдини в Лондоне печатанную

1. Весна

Цветами уж покрылись
И луг и поле вновь,
С весною воротились
И радость и любовь
Счастливый веселится,
Он видит рай земной,
А мой лишь дух томится,
Жестокая, тобой.

2. Лето

Красно лето воротилось,
Зреет счастье на полях;
И с надеждой вкоренилось
И на нивах и в сердцах
Приди, о мой любезной!
Спокой тревожну грудь,
Под тению древесной
Приди ко мне вздохнуть.

3. Осень

Куколка, куколка,
Ты мала, я мала,
Где ты тогда была?
Как я глупенька
Встала раненько,
Встала раненько,
В поле ушла.
Там между розами
Мальчик спал с крыльями.
Я приголубила
Мальчика сонного;
Он лишь проснулся,
Взглядом сразил.
Я приуныла,
Куклу забыла,
Мальчик мне мил.

4. Зима

Пойдем на улицу,
Красны девицы,
Уж молодцы мороз
Бьют в рукавицы
Мы только к ним придем
Лихой мороз уьем
Из-под ресницы.

5. Утро

Хоть уж утро благовонно
Осветлило все места,
На руке моей покойно
Спит любовь и красота.
Ах, поколе не блистает
Взор красавицы моей,
Солнце мир не освещает,
Петь не смеет соловей.

Феличе Джардини⁶³ — знаменитый в свое время итальянский скрипач-виртуоз, клавирист и композитор, считавшийся основоположником нового, так называемого галантного стиля игры. В Лондоне он обосновался в апреле 1751 года, где в этом же году вышли в свет его «Шесть дуэтов для 2-х скрипок ор. 2». За ними последовали «Шесть вокальных дуэтов» (1762), «Шесть дуэтов для двух скрипок ор. 13» (1767) и «Шесть дуэтов для скрипки и виолончели ор. 14» (1769). Уехал он в Италию в 1784 году. В 1790 году Джардини вернулся в Англию и попытался вновь утвердиться на лондонской сцене, дирижируя оркестром и одновременно играя на клавесине в театре «Хеймаркет» (театре комической оперы). Его попытка успеха не имела, и тогда Джардини вместе со своей труппой отправился в Россию, сначала в Петербург (1792), потом в Москву, где и умер. Среди гимнов Джардини есть гимн под названием «Москва».

По всей вероятности, Львов познакомился с музыкой Джардини, когда тот прибыл в Петербург. Это произошло в 1792 году. Весной 1793 года, в связи с заключением дипломатических соглашений с Англией, Львов, по распоряжению канцлера А. А. Безбородко, был послан в Лондон курьером. Он ездил туда дважды в апреле 1793 года⁶⁴. Возможно, пометка

⁶³ Felice (de) Giardini (1716, Турин – 1796, Москва).

⁶⁴ Григорович Н. Канцлер кн. Александр Андреевич Безбородко в связи с событиями его времени. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 29. СПб., 1881. С. 232.

«на музыку Жирдини в Лондоне печатанную» означала, что ноты были приобретены Львовым именно там. В списке опубликованных произведений Джардини за два года, 1790 и 1791, значатся дуэты, например шесть дуэтов для двух скрипок или двенадцать дуэтов для скрипки и виолы⁶⁵. Однако какие именно из них имел в виду Львов, сказать трудно.

Львов сочинил пять стихотворений на музыку дуэтов Джардини. Четыре стихотворения Львова посвящены четырем временам года: «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима»; пятое носит подзаголовок «Утро». И эти стихи Львова определенно являются непосредственной поэтической реакцией на услышанные музыкальные произведения.

Обращают внимание переклички образов стихотворения «Осень» на музыку Джардини и стихотворной песенки «Вошел в шалаш» из пасторали «Милет и Милета». И там и там — крылатый мальчик, Эрот. «Крылатое дитя» появляется и в переводах Анакреона, над которыми трудился Львов (см. Оду III «Любовь»). Поскольку над пасторалью и переводами Николай Александрович работал в 1794 году, можно предположить, что стихи на музыку дуэтов Джардини были созданы им в это же время.

В 1778 году газета «Санкт-Петербургские ведомости» опубликовала следующее объявление: «Сего октября 23 дня имеет быть в Немецком театре большой музыкальный концерт г. Сартори⁶⁶. Сперва играть он будет на флигеле⁶⁷, потом станет он петь несколько итальянских арий, *хороший дуэт славного Жардини* (курсив мой. — Н. Д.), а в заключение арию складную. Он почтенную публику через сие просит почтить его своим приходом. Начало в 6 часов, а плата такая, как в комедии»⁶⁸.

Объявление в газете подтверждает тот факт, что дуэт (или дуэты) Феличе де Джардини (в России называемого как Жардини, или Жирдини — у Львова) исполнялись часто. Выражение «хороший дуэт славного Жардини» свидетельствует об уважительном отношении к нему российской публики. Однако из текста объявления не ясно, с кем из музыкантов Сартори собирался исполнять этот дуэт.

⁶⁵ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2002. Personenteil 7. S. 903.

⁶⁶ Сартори (Sartori) Антон Блазиус (1748, Бамберг — ?, Москва), немецкий певец, капельмейстер, клавирист и композитор. С 1777 — в Петербурге; выступает в операх и концертах на подмостках обеих столиц. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 7. 1728–1780, СПб., 2004. С. 92–93.

⁶⁷ Флигель или флюгель — в XVII в. так называли клавесин и его разновидности — клавичембало и гравичембало.

⁶⁸ Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 7. 1728–1780. СПб.: Композитор, 2004. С. 233. 19 окт. 1778 г., № 84. Прибавление.

**Песня для цыганской пляски на голос:
«Вдоль по улице молодец идет».**

Поскольку название стихотворения указывает на «голос», т.е. определенную мелодию песни, имеет смысл поискать соответствующий текст в «Собрании песен» Львова-Прача. Действительно, плясовая песня под таким названием зафиксирована в издании под редакцией В. М. Беляева (Илл. 3)⁶⁹.

«Ай по улице молодец идет»

Allegro

Ай по у - ли - це мо - ло - дец и - дёт, вдоль по ши - ро - кой у - да - лись -

кой, Ай жги, [ай] жги, го - во - ри, вдоль по ши - ро - кой у - да - лись - кой.

Как на молодце смур кафтан, опоясачка шелковая,
Ай жги, ай жги, говори, опоясачка шелковая.
Опоясачка шелковая, рукавички барановья,
Ай жги, ай жги, говори, рукавички барановья.
Рукавички барановые, на нем шапочка бархатная,
Ай жги, ай жги, говори, на нем шапочка бархатная.
На нем шапочка бархатная, а околышек чёрнова соболя,
Ай жги, ай жги, говори, а околышек чёрнова соболя.

Илл. 3. Песня «Ай, по улице молодец идет»

⁶⁹ Львов Н. А. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева. М.: Музгиз, 1955. С. 183–184.

В статье «О русском народном пении» Львов выделяет особую разновидность русских плясовых песен — цыганские:

Между сими плясовыми песнями есть еще особливые более образом пения нежели сложением своим: их называют цыганскими, поелику под сии только одни можно плясать по-цыгански. Песни сии также русскими сочиненные переменили название свое, и образ своего напева по причине употребления их нашими цыганами. Пляска сих подвижных плясунов называется *в три ноги*, то есть что выбивая они в некоторых местах песни, каждую ноту ногами, поют согласно ударам отрывисто, из чего и выходит как особый род пляски так и пения совсем от русского отличный⁷⁰.

Иными словами, Н. А. Львов написал новый текст на мелодию русской народной песни «Ай по улице молодец идет» для ее цыганского исполнения:

Ай по улице молодец идет, вдоль по широкой удалинькой,
Ай жги ай жги говори, вдоль по широкой удалинькой.

В варианте для цыганского исполнения плясовой характер песни, по мнению Львова, значительно усиливался. И хотя мелодическая линия в целом сохранялась, метроритм изменялся весьма существенно. Тем не менее, в строках «Ты зачем не звончат, не легок?»; «Иль сидел на тебе мотылек!» явственно угадывается-слышится музыкальная фраза песни со словами «Вдоль по широкой удалинькой».

Чок, чок,
Чок, чок,
Чеботок,
Ты зачем не звончат, не легок? (2 раза)
Стебелек,
Что прилег
Твой цветок,
Иль сидел на тебе мотылек!

⁷⁰ Цит. по ст.: *Лебедева О. Е.* Судьба «Собрания народных русских песен с их голосами» Н. А. Львова // Страницы музыкальной истории Верхневолжья. По материалам музыкально-краеведческих чтений 2002–2006. Тверь, 2006. С. 220.

Подводя итог сказанному, следует подчеркнуть значимость музыки во всех сферах литературной деятельности Н. А. Львова.

«Любимое дитя всех художеств, всякого искусства», «обладавший необыкновенной остротой разума, пылкого и скорообъемлющего»⁷¹, разносторонне одаренный и образованный человек: архитектор, поэт, художник, собиратель народных песен, Николай Александрович Львов был воспитан XVIII столетием и явился истинным сыном своего века.

Литература

1. Антон Фердинанд Тиц. Инструментальная музыка // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Книга 6. СПб.: Композитор, 2002. 328 с..
2. Бутир Л. М. Фердинанд Антон Тиц // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII век. Книга 3. СПб.: Композитор, 2000.
3. Глинка Н. И., Лаппо-Данилевский К. Ю. Львов Николай Александрович // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2: К – П. СПб.: Наука, 1999. С. 242–249.
4. Глумов А. Н. Н. А. Львов. М: Искусство, 1980. 208 с.
5. Крюков А. Н. Н. А. Львов // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I. XVIII век. Книга 2. СПб.: Композитор, 2000.
6. Кряжева Ирина. Мартин-и-Солер и его забытый шедевр — опера *Una cosa rara* // Музыкальная академия. 2005, № 3. С. 154–161.
7. Кузнецова О. В. Композитор Яхонтов. Источники изучения жизни и творчества // Три века Петербурга: Музыкальные страницы. Сборник статей и тезисов. СПб.: СПбГК, 2003. С. 213–215.
8. Кузнецова О. В. Опера Н. П. Яхонтова «Милет и Милета» // Музыкальный автограф. Сб. статей молодых музыковедов / Ред.-сост. Т. З. Сквирская, СПб.: СПбГК, 2010. С. 7–28.
9. Лебедева О. Е. Судьба «Собрания народных русских песен с их голосами» Н. А. Львова // Страницы музыкальной истории Верхневолжья. По материалам музыкально-краеведческих чтений 2002–2006. Тверь: Гид, 2006. С. 210–227.
10. Лепская Л. Репертуар крепостного театра Шереметевых: Каталог пьес. М.: Государственный центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина, 1996. 171 с.
11. Львов в стихах поэтов-современников. Составление, подготовка текстов и комментарии М. В. Строганова // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Сб. 2 / Научн. редактор М. В. Строганов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 268 с.
12. Львова А. П., Бочкарева И. А. Род Львовых. Торжок: Всероссийский историко-этнографический музей, 2003. (Новоторжский родословец; Вып. 1.) С. 55–95.
13. Милюгина Е. Г. Обгоняющий время. Николай Александрович Львов — поэт, архитектор, искусствовед, историк Москвы. М.: Русский импульс, 2009. 360 с.
14. Немировская И. Д. Жанр русской комической оперы последней трети XVIII века: Генезис. Поэтика. Эволюция. Самара: Самар. гос. пед. ун-т, 2007. 97 с.

⁷¹ Цит. по ст.: Розанов А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов. С. 14.

15. *Немировская И. Д.* Оперы Львова для домашнего театра («Сильф», «Милет и Милета», «Парисов суд») // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Сборник 4 / Научн. ред. М. В. Строганов. Тверь: Золотая буква, 2005. С. 211–220.
16. *Озаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 345 с.
17. *Розанов А. С.* Композитор Николай Петрович Яхонтов // Музыкальное наследство. Т. 1. М.: Гос. муз. изд-во, 1962. С. 11–64.
18. *Сапонов М.* Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. С. 123.
19. *Bennmann Katrin.* Seydelman, Franz, Franciscus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Encyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil 15. Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2006. S. 647–649.
20. *Cahn-Speyer R.* Franz Seydelmann als dramatischer Komponist. Inauguraldissertation. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1909. 123 S.
21. *Härtwig D., Ongley L. H.* Seydelmann [Seidelmann], Franz // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 volumes / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London, New York: The Macmillan Press, 2001. V. 23. P. 181–182.
22. *Hogwood Christopher, McVeigh Simon.* Giardini, Felice (de) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 volumes / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London, New York: The Macmillan Press, 2001. V. 9. P. 827–828.
23. *L'vov N. A.* Italienisches Tagebuch: Ital'janskij dnevnik / Hrsg. und kommentiert von K. Yu. Lappo-Danilevskij. Übers. aus dem Russischen von Hans Rothe und Angelika Lauhus. Köln, Weimar; Wien: Böhlau, 1998. 250 S.
24. *McVeigh Simon (Cudworth Charles).* Giardini, Degiardino, Felice (de) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Encyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil 7. Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2002. S. 902–904.

Документы

Из личного дела О. А. Налбандяна

Данная публикация материалов из архива СПбГК посвящена известному скрипачу и педагогу Ованесу Аракеловичу Налбандяну¹. Он с одиннадцатилетнего возраста выступал с концертами в Крыму, в том числе в доме Ивана Айвазовского. В 1894 году окончил Петербургскую консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра, в 1895 стажировался у Й. Йохима в Высшей школе музыки (Берлин). О. А. Налбандян был первым исполнителем многих произведений, в том числе Концерта для скрипки с оркестром С. М. Ляпунова, «Латышской фантазии» Я. Витола, скрипичных пьес А. А. Спендиарова, Сонаты для скрипки с фортепиано Л. В. Николаева. Как скрипач О. А. Налбандян концертировал по России и за рубежом. В 1895–1942 годах преподавал в Петербургской-Ленинградской консерватории, с 1908 года был ее профессором, руководил классом квартета. Среди его учеников много выдающихся музыкантов: Яша Хейфец, Миша Эльман, Ефрем Цимбалист, Илья Лукашевский, Юрий Янкелевич, Роман Матсов и многие другие. О. А. Налбандян — автор ряда пьес для скрипки, среди которых: «Меланхолия», «Восточное» (на тему А. А. Спендиарова). Материалы дополнены сведениями из других автобиографических источников и снабжены небольшими комментариями. Тексты приводятся с сохранением стиля автора, редакторские исправления сделаны лишь в отношении случайных ошибок (описок).

Ключевые слова: Налбандян, Ауэр, Хейфец, Санкт-Петербургская консерватория, скрипичная школа, класс квартета.

Материалы подготовлены Я. Ю. Гуровой.

¹ Принятая сейчас форма имени — Ованес Аракелович Налбандян, далее встретятся и другие варианты, как например Иоганнес Романович Налбандов и др.

Д. 163. Л. 160.

г. Директору С.-Петербургской консерватории ИМПЕРАТОРСКОГО
Русского Музыкального Общества
Карасубазарского мещанина
Аракела Налбандова

Прошение

Желаю определить в С[анкт]-Петербургскую консерваторию сына моего, родившегося 1871 года, сентября 15 дней, для специального изучения игры на скрипке, и вместе с тем научных предметов, покорнейше прошу принять его в число сверхкомплектных учеников Консерватории, причем принимаю на себя ручательство в исполнении со стороны моего сына всех правил, установленных для учащихся в Консерватории.

При сем имею честь представить следующие документы: метрическое свидетельство и свидетельство медицинское. Карасубазарский мещанин Аракел Антонович Налбандов.

30 июля 1886 г.

Жительство имею: Таврической губернии в г. Симферополе, в 3 части, в Турецкой улице, в доме Чирахова.

Документ обратно получил 26 октября 1894 года

Иоганнес Налбандян

Метрическое свидетельство обратно получил 29 мая 1912 года

Иоганнес Налбандян

* * *

Д. 163. Л. 108.

Его Превосходительству Господину Директору СПб Консерватории
Ученика Консерватории
Стипендиата класса проф. Ауэра,
Иоганнеса Налбандова

Прошение

Покорнейше прошу разрешить мне остаться на второй год в классах: 2-й сольфеджио проф[ессора] Лядова и обязательного фортепиано г. Виттол², по той причине, что я, по случаю 3-х репетиций Симфон[ических] Собра-

² Виттол (Язепс Витолс) в России Иосиф Иванович Витоль (1863–1948) — латышский композитор, педагог, профессор, вел класс композиции в 1901–1918.

ний, при всем моем желании не мог аккуратно посещать установленные классы.

Ученик Консерватории Иоганнес Налбандов
25 апреля 1890 год

Резолюция на листе: «Разрешено»

* * *

Д. 163. Л. 109.

Разрешаю ученику моего класса Налбандову по болезни не держать в нынешнем году экзамен по скрипке.

25 апреля 1890 г.

Л. Ауэр

Резолюция на листе «Разрешено»

* * *

Д. 163. Л. 111.

Господину Директору СПб Консерватории

Профессору оной Л. С. Ауэр

Заявление

Покорнейше прошу выдать ученику моего класса Налбандову, ввиду его очень хороших способностей, успехов и прилежания, удостоверение для представления в Симферопольское воинское присутствие на предмет исходатайствования отсрочки по отбыванию воинской повинности до окончания курса в Консерватории впредь на три года, т. е. по июнь 1895 г.

Л. Ауэр

Февр[аль] <нрзб.> дня 1892 г.

Помета на листе: «Разрешаю. Февр[аль] <нрзб.>дня. Ю. Иогансен»³

³ Иогансен Юлий Иванович (1826–1904) — музыкальный теоретик. С 1866 г. профессор теории композиции в Санкт-Петербургской консерватории (сначала преподавал гармонию, а позднее и контрапункт), в период с 1871 по 1891 гг. был инспектором консерватории, а с 1891 по 1897 — директором. Автор ряда романсов и фортепианных пьес.

* * *

Д. 163. Л. 125.

ИМПЕРАТОРСКОГО
РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА
С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

АТТЕСТАТ

Художественный Совет С.-Петербургской Консерватории ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества сим свидетельствует, что обучавшийся в С.-Петербургской Консерватории ИГРЕ НА СКРИПКЕ (в классах Профессоров *Галкина*⁴ и *Ауэра*) сын Карасубазарского мещанина **Иоганес (Ованес) Аракелович Налбандян**, родившийся 15 сентября 1871 года, Армяно-Католического вероисповедания, окончил в мае месяце 1894 года курс музыкального образования по установленной для получения аттестата программе, и на выпускном экзамене [п]оказал следующие успехи: на **главном**, избранном для специального изучения, **предмете**, ИГРЕ НА СКРИПКЕ (по классу Профессора *Ауэра*) — *отличные*; во **второстепенных** (обязательных) **предметах**: ТЕОРИИ МУЗЫКИ (по 2-му классу сольфеджио — обязательному фортепиано) (переход в 3-й курс) — *хорошие*, обязательный АЛЬТ — *весьма достаточные*. Вследствие сего и на основании §§ 71 и 73 Устава Консерватории ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества, постановлением Художественного Совета С.-Петербургской Консерватории, утвержденным 28 мая 1894 года Августейшею Представительницею ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества, **Иоганес Налбандян** удостоин **АТТЕСТАТА** Консерватории. В удостоверение чего дан ему, **Иоганесу Налбандяну**, сей аттестат, за надлежащим подписом и приложением печати С.-Петербургской Консерватории, Сентября 1 дня 1903 года.

Директор Консерватории А. Бернгард

Члены Совета: Л. Ауэр, Бель-Н. Галкин⁵,

А. Вержбилович, Ив. Зейферт, Н. Соловьев,

Гр. Маренин, П. Губицкий, Н. Соколов

Инспектор В. Самусь

Помета на листе: «Верно. Письмоводитель А. Курекин»

⁴ Галкин Николай Владимирович (1856–1906) — скрипач и дирижер. Преподавал в Санкт-Петербургской консерватории игру на скрипке.

⁵ Так в документе.

* * *

Д. 163. Л. 139. КОПИЯ

ФОРМУЛЯРНЫЙ СПИСОК
О СЛУЖБЕ

Ординарного Старшего Преподавателя С.-Петербургской Консерватории, Губернского Секретаря⁶ Ованеса Аракеловича Налбандяна.

I.	Чин, имя, отчество, фамилия, должность, лет от роду, вероисповедание, знаки отличия и получаемое содержание.	Губернский секретарь Ионес (Ованес) Аракелович Налбандян ординарный старший преподаватель С.-Петербургской Консерватории (+ VIII класс), родился 15 сентября 1871 года; вероисповедания Армяно-католического. Жалование получает поурочно.	
II.	Из какого звания происходит?	Из Карасубазарских мещан.	
III.	Есть ли имение? У него самого и у родителей. Родовое.	Нет.	
IV.	Есть ли имение? У него самого и у родителей. Благоприобретенное.		
V.	Есть ли имение? У жены, если женат. Родовое.		
VI.	Есть ли имение? У жены, если женат. Благоприобретенное.		
VII.	Где получил воспитание и окончил ли полный курс наук в оном заведении; когда вступил в службу, какими чинами, в каких должностях и где проходил оную; не было ли каких особых служб действий или отличий; не был ли особенно чем либо награждаем, кроме чинов?	По окончании курса Консерватории удостоен Аттестата Определен Ординарным преподавателем С.-Петербургской консерватории Высочайшим приказом по гражданскому ведомству от июня 1904 года за №42, назначен Действительным Членом «Дома	1894, мая 28 1903, мая 19 1904, мая 13
IX.	Месяцы и числа?		

⁶ Губернский секретарь соответствовал XII классу в Табели о рангах Российской Империи.

		<p>Анатолия Демидова» с 13 мая 1904 года.</p> <p>Высочайшим приказом по Ведомству Министерства Внутренних дел от 26 марта 1905 года утвержден в чине Губернского Секретаря со старшинством с 16 декабря 1902 года</p> <p>Постановлением Художественного Совета С.-Петербургской Консерватории, утвержденным Августейшим Вице-Председателем Императорского Русского Музыкального Общества, возведен в звание Ординарного Старейшего Преподавателя</p>	<p>1905, марта 26</p> <p>1905, декабря 11</p>
X.	Был ли в походах против неприятеля и в самих сражениях и когда именно?	Не был	
XI.	Подвергался ли наказаниям или взысканиям, соединенным с ограничениями в имуществах по службе; когда и за что именно, по судебным приговорам или в дисциплинарном порядке; не был ли оставлен в подозрении по преступлениям, влекущим за собой такие ограничения; когда, каким судом и за что именно?	Не был	
XII.	Были ли в отпусках, когда и на сколько именно времени; являлся ли на срок, и если просрочил, то когда именно явился и была ли причина просрочки признана уважительною?	Не был	
XIII.	Был ли в отставке с награждением чином, или без оногo, когда и с которого по какое именно время?	Не был	

XIV.	Холост или женат, на ком; имеет ли детей, кого именно; год, месяц и число вступления в брак, а также рождения жены и детей; где дети находятся и какого они и жена вероисповедания.	Холост	
------	---	--------	--

* * *

Д. 163. Л. 151.

ВЫПИСКА

Протокола экстренного заседания Художественного Совета
СПб Консерватории 16 декабря 1917 г.

Слушали:

3) Предложение Директора возвести на основании представления Совета Оркестрового Отдела в звании Профессора 1-ой степени Профессоров 2-ой степени: В.Ф.БРЕКЕРА, Э.Э.КРЮГЕРА, Э.Ф.КОТТЕ, И.Р.НАЛБАНДИАНА

Постановили:

3) Закрытой баллотировкой признать достойными звания Профессора 1-й степени Профессоров 2-ой степени В.Ф.БРЕКЕРА (большинством 37-ми голосов),
Э.Э.КРЮГЕРА (большинством 36-ти голосов),
Э.Ф.КОТТЕ (большинством 35-ти голосов),
И.Р.НАЛБАНДИАНА (большинством 38-ми голосов).

Подлинным за надлежащими подписями
С подлинным верно: ПРАВИТЕЛЬ ДЕЛ О. Ламдинг

* * *

Д. 163. Л. 170.

Р.С.Ф.С.Р.
НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ
по Просвещению
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УЧЕНый СОВЕТ
26/IX 1925
№ 4055
Москва

В ЛЕНИНГРАДСКУЮ КОНСЕРВАТОРИЮ
При сем препровождается:

ВЫПИСКА
Из протокола № 30/58 заседания подсекции
Научно-Художественной Секции ГУС'а
23 сентября 1925 года

Приняли:

4. О присуждении звания заслуженного профессора И. Р. НАЛБАНДИАНУ
ОБОСНОВАНИЕ: Ходатайство Ленинградской Консерватории от 15-го
сентября № 4220

Постановили:

4. Отклонить ввиду недостаточно сильных доводов в пользу присужде-
ния звания заслуженного профессора.

Указанные в заявлении выдающиеся ученики известны как учащиеся
профессора Ауэра

Верно. Секретарь

* * *

Д. 163. Л. 171.

17/IX (вероятно, 1925 год)

В ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УЧЕНый СОВЕТ

Копия в Главпрофобр

В сентябре текущего года исполняется 30-летие артистической и педа-
гогической деятельности профессора Ленинградской государственной

Консерватории, известного скрипача-виртуоза Иоанесса Романовича НАЛБАНДИАНА.

В ознаменование этой даты Правление Консерватории, по постановлению своему, согласованному с Советом Оркестрового Отдела и Президиумом Академических Секций, ходатайствует пред Государственным Ученым Советом о награждении И. Р. НАЛБАНДИАНА пожизненным почетным званием Заслуженного Профессора.

Иоаннес Романович (Ованес Аракелович) НАЛБАНДИАН родился 15 сентября 1871 года в г. Симферополе, в мае 1894 года блестяще окончил курс Ленинградской Государственной Консерватории по классу игры на скрипке проф[ессора] Л. С. Ауэра, затем совершенствовался в Берлинской Музыкальной Академии у знаменитого скрипача Иоахима. В сентябре 1895 г. был исполняющим обязанности преподавателя — адъюнкта проф[ессора] Ауэра, и тогда же начал свою артистическую карьеру. Затем, 19 мая 1903 года И. Р. НАЛБАНДИАН был назначен самостоятельным преподавателем, 11 декабря 1905 г. возведен в звание старшего преподавателя, 1 ноября 1908 г. — в звание профессора 2-й степени и, наконец, 16 декабря 1917 г. в звание профессора I-й степени. Имеет на своем иждивении жену и мать, состоит членом профсоюза работников искусств (членск[ая] книжка № 23337).

Еще будучи учащимся Консерватории И. Р. НАЛБАНДИАН стал с большим успехом выступать публично, в чем встретил самую горячую поддержку своих руководителей проф[ессора] Ауэра и Антона Григорьевича Рубинштейна (б[ывшего] директора Консерватории), а по завершении в 1895 г. своего образования у Иоахима отдался артистической карьере и быстро снискал себе самую широкую известность своими чрезвычайно многочисленными популярными выступлениями в Ленинграде, Москве, провинции (до самых далеких окраин) и за границей. Ярко индивидуальное по своему стилю исполнение И. Р. НАЛБАНДИАНА всегда отличалось горячим темпераментом и виртуозным блеском, а с годами к этим чертам присоединилась художественная и техническая законченность, выдержка и чувство стиля. Его репертуар обнимает всю скрипичную литературу как старинную, так и новейшую, как виртуозную, так и камерную, причем И. Р. НАЛБАНДИАН, участвуя самым активным образом в работе б[ывших] Петербургских «Общества муз[ыкальных] собраний» и «Вечеров современной музыки» (1895–1910), ставивших своей задачей пропаганду новых художественных течений, выказал себя артистом прогрессивных художественных взглядов, каковым остается и поныне, а после Октябрьской революции в течение ряда лет дал множество концертных выступлений в рабочих районах и красноармейских

частях, где также быстро приобрел большую популярность, и кроме того с октября 1921 г. по июнь 1924 г. был музыкальным руководителем Клуба Военно-Хозяйственной Академии, в котором выступал также и лично сам. Таким образом, как виртуоз И. Р. НАЛБАНДИАН должен быть причислен к выдающимся явлениям в истории русского музыкально-исполнительского искусства и притом со столь ценным общественным уклоном, и как таковой в настоящее время занимает среди скрипачей исключительное место во всем Союзе ССР, продолжая по-прежнему, хотя и реже, выступать на эстраде.

Вместе с тем И. Р. НАЛБАНДИАН не чужд музыкального творчества и написал для своего инструмента ряд пьес, в том числе ярко-характерную « »⁷, пользующуюся большой популярностью.

Как педагог И. Р. НАЛБАНДИАН, еще будучи адъюнктом проф[ессора] Ауэра, дал блестящую техническую подготовку столь выдающимся виртуозам, как М. Эльман, Я. Хейфец, Е. Цимбалист, М. Пиастро и др., а затем выпустил из своего класса ряд превосходных скрипачей (И. Лукашевский, Пранг, альтист А. Рывкин и мн. др.). Виртуозное владение скрипкой и знание художественных и технических условий публичной эстрады придает особую ценность его преподаванию и сообщает его ученикам черты свободы, блеска и артистичности.

Вместе с тем И. Р. НАЛБАНДИАН в своем преподавании сохраняет традиции школы столь великих педагогов, как Л. Ауэр и И. Иоахим. Все это вместе взятое делает И. Р. НАЛБАНДИАНА в настоящее время самым ценным профессором среди скрипачей-педагогов Ленинградской Консерватории.

Изложенные данные служат достаточным основанием к награждению И. Р. НАЛБАНДИАНА за его 30-летнюю педагогическую работу пожизненным почетным званием Заслуженного профессора.

РЕКТОР ЛГК (А. К. Глазунов)
ПРОРЕКТОР ЛГК (А. В. Оссовский)
Секретарь правления

⁷ Название пьесы в документе не вписано.

* * *

Д. 163. Л. 179.

Р.С.Ф.С.Р.
Народный комиссариат
Ленинградская
Государственная Консерватория
Ноябрь 1925 г.
Ленинград
Театральная пл., 3

В ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УЧЕНЫЙ СОВЕТ
Копия в Главпрофобр

Государственный Ученый Совет, по Музыкальной подсекции, постановлением 23 сентября 1925 г. отклонил возбужденное Правлением Ленинградской Государственной Консерватории 15 сентября с. г. за № 4220 ходатайство о присуждении звания заслуженного профессора профессору Консерватории И. Р. НАЛБАНДИАНУ в воздаяние за его тридцатилетнюю артистическую и педагогическую деятельность. Мотивы отказа: 1) недостаточно сильные доводы со стороны Консерватории в пользу присуждения этого звания и 2) то обстоятельство, что «указанные в заявлении выдающиеся ученики известны как учащиеся проф. Ауэра».

Правление Консерватории сообщает, что названные в заявлении известные скрипачи (Эльман, Хейфец, Цимбалист, Мих. Пиастро⁸) вовсе и не были указаны как окончившие курс у проф. Налбандиана, [он] в качестве многолетнего адъюнкта проф. Ауэра, занимался с ними над их технической подготовкой, во время многочисленных концертных поездок Л. С. Ауэра лично руководил его классом и, наконец, имел (наряду с ассистированием) самостоятельный класс и настолько блестяще поставил его, что многие его ученики, перейдя затем в класс Л. Ауэра, через один-два года с выдающимся успехом кончали курс и присваивали себе название исключительно учеников Ауэра, забывая при этом упоминать имя того учителя (И. Р. Налбандиана), который заложил прочный фундамент их технических и художественных знаний. Так, например, Мих. Пиастро пробыв в личном классе И. Налбандиана 5 лет и перешел к Л. Ауэру почти готовым артистом. Иос. Пиастро⁹ в течение 3 лет был личным учеником И. Налбандиана и затем занимался с ним, как адъюнктом Ауэра. Як. Хейфец при своем поступлении в Консерваторию был найден Л. Ауэром

⁸ Михаил Пиастро (1891–1970).

⁹ Иосиф Пиастро (1889–1964).

«недостаточным», не был взят им в свой класс и поступил в класс проф. Налбандиана, а через два года работы с И. Налбандианом, после феноменально блестящего исполнения на экзамене (в 11 летнем возрасте) концерта Глазунова, по настоянию родителей перешел к Ауэру. Перечень указанных в заявлении знаменитых скрипачей, прошедших через руки Налбандиана, но кончивших по классу Ауэра и известных только под именем его учеников, может быть пополнен еще такими громкими именами, как Цец[илия] Ганзен, Кетлин Парис, Иос[иф] Пиастро и др. Если такой педагог с мировым именем и один из величайших учителей скрипичной игры всех времен, как Ауэр, считал должным иметь своим ближайшим многолетним сотрудником проф. Налбандиана, то, очевидно, этот сотрудник пользовался в авторитетном мнении Ауэра весьма высокой оценкой.

И нам, подписавшимся под настоящим заявлением, памятен целый ряд случаев, когда Ауэр, прослушав произведение, разученное его учеником под руководством Налбандиана, как адъюнкта, не вводил ни малейших исправлений ни технического, ни художественного характера и принимал исполнение данного ученика уже совершенно законченным, ставя на таковое только, так сказать, свою «марку».

Поэтому Правлению Консерватории казалось, что оно достаточно веско обосновало свое заявление о присвоении проф. Налбандиану имя заслуженного профессора. Постановление Музыкальной подсекции требует однако еще дальнейших доводов.

По самостоятельному классу проф. Налбандиана кончило курс Консерватории со знаком свободного художника свыше 60 учащихся. Двое получили премию имени Антона Рубинштейна, трое были награждены медалями и очень многие, в знак отличия, были допущены к выступлению на публичном акте оканчивающих. Из этих учеников скрипач ПРАНГ¹⁰ (блестящий виртуоз) концертирует ныне в Америке, БЕЕРВАЛЬД¹¹ был концертмейстером симфоничес[еского] оркестра в Кельне, а ныне член Браславльского струнного квартета, ЧЕРКАССКИЙ профессор Консерватории, концертмейстер симфонического и оперного оркестра в Гельсингфорсе, ШАПИРО занимал те же должности до Черкасского, а ныне работает в Америке, БЕРЗИН — концертмейстер оперного симфонического оркестра в Риге, Эм. ЦЕЙТЛИН¹² и ПЕЕНЕМА также концертируют за границей,

¹⁰ Де Пранг (Де-Пранг) Андрей Адонович (?–1926) — скрипач-виртуоз, трагически погиб в авиакатастрофе.

¹¹ Франц Адольф Бервальд (Berwald) (1796–1868) — шведский композитор, скрипач, дирижер, один из первых шведских симфонистов.

¹² Очевидно, имеется в виду Лев. Цейтлин Лев Моисеевич (1881–1952) — скрипач, педагог.

ЛУКАШЕВСКИЙ¹³ стоит во главе струнного квартета имени Глазунова и концертирует в настоящее время с этим квартетом в Германии с выдающимся успехом, ПАЛЬЦЕВ — профессор Консерватории в Баку, большое количество — артисты на ответственных местах в оркестрах Мариинского и б[ывшего] Михайловского оперных театров и Гос[ударственной] Ак[адемической] Филармонии в Ленинграде; многие рассеяны по СССР в качестве преподавателей муз[ыкальных] техникумов и концертмейстеров в Омске, Нижнем Новгороде, Курске, Самаре, Тамбове и др[угих] городах (собрать теперь же исчерпывающие сведения о всех них, разумеется, затруднительно); некоторые, блестяще кончив Консерваторию (Токаревич, Блюмберг), из-за жизненных невзгод не сумели выйти на ту широкую дорогу, на которую имели по своим талантам и школе все права; о многих, работающих за границей, затруднительно иметь точную информацию.

Когда в 1922 году начата была реформа Консерватории, проф. Налбандиан сразу понял требования жизни и в качестве активного и передового члена Совета Оркестрового Отдела оказался надежным сотрудником Учебной части в проведении реформы. Пользуясь большим художественным и моральным авторитетом среди студенчества, проф. Налбандиан многократно был избираем в состав Президиума Отдела и в настоящее время состоит членом такового. Ходатайство Правления о награждении Налбандиана званием заслуженного профессора не только поддерживается студенчеством, но даже самая инициатива этого ходатайства принадлежит совещанию Президиума Академических Секций с Учебной частью.

О концертной деятельности проф. Налбандиана, его горячем участии в пропаганде новых художественных течений, его активной работе в рабочих районах после Октябрьской революции было сказано уже в заявлении за № 4220, и Правление Консерватории, исчерпав на этом доводы в подкреплении своего ходатайства, совершенно недоумевает, каким образом столь исполнительная, столь разносторонняя и столь плодотворная артистическая и педагогическая деятельность, какова деятельность Налбандиана, может остаться не отмеченной знаком должного внимания со стороны государства, на служение которому И. Р. Налбандиан отдает весь цвет своей жизни, и верен которому он остался, несмотря на неоднократные предложения художественной и педагогической работы, сделанные ему из заграницы.

Поэтому Правление, относя решение Музыкальной подсекции ГУС'а от 23/IX к какому-то недоразумению или одностороннему освещению

¹³ Илья Авсеевич Лукашевский (1892–1967) — скрипач, педагог, основатель Квартета имени Глазунова.

вопроса в заседании ГУС'а, на основании своего единогласного постановления настоятельно ходатайствует о пересмотре означенного решения ГУС'а и присвоении И. Р. Налбандиану звания заслуженного профессора во внимание к исполнившемуся 30-летию его артистической и педагогической деятельности.

РЕКТОР Л. Г. К. (А. К. Глазунов)
ПРОРЕКТОР Л. Г. К. (А. В. Оссовский)
Секретарь Правления

* * *

Д. 163. Л. 184.

В ЛЕНИНГРАДСКУЮ ГОСУДАРСТВЕННУЮ КОНСЕРВАТОРИЮ
В ЦЕКРАБИС¹⁴
В АДМИНОГРУПП — в распоряжение по НКП¹⁵

ВЫПИСКА

из протокола № 3/311 заседания Президиума Коллегии Наркомпроса
от 12 января 1926 г.

Слушали:

22. О присвоении звания заслуженного артиста профессору Ленинградской Консерватории — И. Р. Налбандиану.

Постановили:

22. Присвоить профессору Ленинградской Консерватории И. Р. Налбандиану звание заслуженного артиста.

Верно: Секретарь Коллегии Наркомпроса

¹⁴ Центральный комитет работников искусства.

¹⁵ Народный комитет просвещения.

* * *

Д. 163. Л. 188 а.

CURRICULUM VITAE

Проф. Скрипки Налбандиана И. Р.

Родился в 1871 г. в сентябре в Симферополе. 9-ти лет стал учиться игре на скрипке. 11-ти лет первый раз выступил на концерте, а затем до 15-ти лет, как вундеркинд концертировал по городам Крыма. В 1886 г. поступил в Петербургскую Консерваторию в класс проф. Галкина; через два года был переведен в класс проф. Ауэра, а в 1894 г. окончил курс Консерватории и играл на акте концерт Чайковского. Осенью 1894 г. был командирован Дирекцией бывш[их] Императорских Театров в Берлин к знаменитому Иоахиму, для дальнейшей работы, а затем осенью 1895 г. был приглашен проф. Ауэром, как его помощник в Консерваторию, каковым состоял в течение 17-ти лет. В это же время имел самостоятельный класс. С 1895 г.–1905 г. был преподавателем, в 1905–1908 был старшим преподавателем, 1908–1917 г. профессором II-ой степени, с 1917 г. профессор I степени. За все это время моей 30-ти летней педагогической деятельности окончило у меня около 80-ти человек, из коих много концертирующих виртуозов-квартетистов, концертмейстеров, педагогов, рассеянных по СССР, за границей и Америке. В период моей работы в классе проф. Ауэра, как его помощника, через мои руки прошли все его лучшие ученики. Я принадлежу школе Иоахима — Ауэра, а метод, выработанный мною в течение моей долголетней педагогической практики, имею собственный, о котором пишу книгу. Что касается моей артистической деятельности, то я, будучи еще учеником Консерватории, в 1890 г. выступал вне стен Консерватории в больших концертах с ответственными программами. По окончании Консерватории в 1894 г. я был солистом в симф[оническом] концерте в Павловске, в 1897 г. 4-го января выступил в первый раз на симф[оническом] конц[ерте] ИРМО, а 30-го января того же года дал свой первый концерт в Петербурге и с тех пор давал в течении 27-ми лет свои ежегодные концерты. С 1905–1910 г. состоял членом «Об-ва Современной музыки», на концертах которого выступал всегда как солист и во главе квартета, исполняя впервые новые произведения как русских, так и иностранных авторов. Концертировал и выступал на симф[онических] концертах в Москве, Киеве, Одессе, Харькове, Риге, Дерпте, Вильно, Тифлисе, Баку и мн. др. городах России. В 1910 и 1914 гг. концертировал в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Кельне, Франкфурте-н[а]-М[айне], Бонне, Дюссельдорфе и мн. др. городах Германии, исполняя произведения русских

композиторов. С 1918 г. выступал в [концертах] на фронтах, в клубах и различных организациях.

И. Налбандиан

5-го мая 1926 г.

Ленинград

* * *

Д. 163. Л. 210.

АВТОБИОГРАФИЯ

Налбандиан И.Р.

Родился в 1871 г. в сентябре в Симферополе.

9-ти лет стал учиться игре на скрипке. 11-ти лет первый раз выступил на концерте, а затем до 15-ти лет концертировал по городам Крыма. В 1886 г. поступил в Петербургскую Консерваторию в класс проф. Галкина; через 2 года был переведен в класс проф. Ауэра, а в 1894 г. окончил курс Консерватории с отличием и играл на акте.

Осенью 1894 г. был командирован Дирекцией бывш[их] Императорских] Театров в Берлин к знаменитому Иоахиму, для дальнейшего совершенствования, а затем, осенью 1895 г. был приглашен проф. Ауэром, как его помощник в Консерваторию, каковым состоял в течение 17-ти лет. За эти 17 лет мне пришлось заниматься и готовить ныне известных скрипачей: Мишу Эльмана, Ефрема Цимбалиста, Кетлин Парло, Цецилию Ганзен и многих других.

Параллельно с моей работой в классе Ауэра я с 1900 г. имел свой собственный класс, из которого были переведены в кл. Ауэра: Яша Хейфец, Михаил Пиастро и другие.

С 1895 г. до 1908 г. — преподаватель, с 1908 г. до 1916 г. — профессор 2-ой степени, а с 1916 г. — профессор 1-ой степени. За 44 года моей педагогической деятельности окончили из моего класса около 100 человек. Из окончивших двое получили премию им. Рубинштейна, 4 окончили с медалями и очень многие удостоились играть на актах. Все мои ученики, окончившие Консерваторию до революции, рассеяны по СССР, за границей и в Америке, как концертирующие виртуозы-квартетисты, концертмейстеры и педагоги.

После Октябрьской Революции из окончивших моих учеников выдвинулись: Илья ЛУКАШЕВСКИЙ (I-ая скрипка квартета им. Глазунова), Ефим Хаит — лауреат 2-го Всесоюзного конкурса музыкантов, солист оркестра в Театре оперы и балета им. Кирова, Илья Шпильберг — лауреат

3-го Всесоюзного конкурса музыкантов, концертмейстер оркестра Ленинградской Филармонии, Лев Бендицкий — лауреат I-го Всесоюзного конкурса музыкантов, солист-концертмейстер М. Феодосьева, Срабян, Заветновская, Пальцев — концертмейстер в Москве в Большом Оперном театре.

Среди педагогов: проф. Киевской Консерватории, заслуженный деятель искусств — орденносец Я. С. Магазинер; заслуженный арт[ист] БССР проф. Минской Консерватории — Бессмертный; засл[уженный] арт[ист] Гранат — педагог в Свердловске; Занц — проф. Саратовской Консерватории; Лазарсон — педагог в г. Горьком и мн. др. После окончания Консерватории летом 1894 г. выступал как солист в симфон[ических] концертах в Павловске. Начиная с 1897 г., много концертировал в различных городах России, выступал неоднократно в симф[онических] концертах РМ Об[щества] в Ленинграде, Москве, Риге, Вильно, Харькове, Киеве, Одессе, Ревеле, Минске, Дерпте, Гельсингфорсе, Выборге, Тифлисе, Баку, Эриване и во многих др[угих] городах.

С 1905 г. по 1910 г. был членом Общ[ест]ва Современ[енной] Музыки, где как солист и квартетист исполнял впервые в Петербурге [произведения] многих иностранных композиторов.

В 1910–1914 гг. совершил две концертные поездки по Германии, где дал ряд концертов: в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Кельне, Франкфурте-на-Майне, Дюссельдорфе, Бонне и мн[огих] др[угих] городах.

После Октябрьской Революции в течение трех лет состоял в концертной группе Балтфлота, много выступал в различных организациях, в клубах, краснофлотских и красноармейских частях: в Ленинграде, в Кронштадте, на фортах и на фронтах. Постоянно выступал в клубах 2-го Городск[ого] районов цикловых концертах, в консерваторских академич[еских] концертах, в концертах студенч[еских] орг[анизаций], а также в подшефных конц[ертах] в порядке общ[ественной] работы.

В сентябре 1921 г. начал руководить музык[альными] занятиями в клубе военно-хозяйств[енной] Академии, помимо занятий по скрипке я устраивал ряд показательных конц[ертов] классической музыки, на которых выступал как лектор и исполнитель, в течение трех лет я работал в этом клубе. В январе 1926 г. я получил звание заслуж[енного] артиста. В 1928 г. по просьбе Наркомпроса Армении был командирован в Эриван Лен[инградской] Гос[ударственной] консерваторией для обследования музык[ального] дела и конц[ертных] выступлений. В порядке общ[ественной] работы неоднократно был приглашен по фабрикам в испытательные комиссии экспертом по квалификации артистов. Согласно решения Президиума Обл[астного] Отд[еления] Союза РАБИС'а был

выделен в порядке общ[ественной] работы в качестве эксперта для установк[и] квалифик[ации] всех безраб[отных] разовых работников, находящих[ихся] на учете при Сев[еро]-Зап[адном] Отд[елении] Центро-Посред-Рабиса. В связи с моей работой, как член жюри на конкурсе юных дарований я был награжден Ленсоветом грамотой и именными часами в 1934 г.

На первом Всесоюзном конкурсе музыкантов я был назначен чл[еном] жюри, на 2-м Всесоюзном конкурсе муз[ыкантов] чл[ен] оргкомитета и член жюри, и на 3-ем Всесоюзном конкурсе муз[ыкантов] член жюри.

Заслуженный артист Республики
Профессор ЛОЛГ Консерватории
И. Р. Налбандиан

17 октября 1939 г.
Ленинград

* * *

Д. 163. Л. 211.

За 45 лет с лишним лет моей педагогической работы очень много скрипачей прошло через мои руки в Ленинградской Консерватории. Если принять во внимание, что в те времена классы были переполнены, а у меня, например, количество учеников доходило иногда до пятидесяти человек с лишним, то будет понятно, что каждую весну оканчивало консерваторию большое количество учеников. А многие из учеников в те времена, поработав 3–4 года в классе, по каким-нибудь обстоятельствам, много раз от них независаящим, например, материальная нужда, вынуждены были оставить консерваторию и идти на производство для заработка. Эту массу учеников, прошедших через мои руки за 10 лет, конечно, я не могу всех вспомнить, и не могу даже приблизительно, было много больше ста. Большинство более значительных и талантливых учеников осталось в моей памяти, которых я здесь и перечислю.

Будучи в течение 17 лет (1895–1912) помощником профессора Ауэра, в его классе в Петербургской консерватории, мне пришлось работать и готовить нижеследующих, ныне известных скрипачей в Европе и Америке: — Мишу ЭЛЬМАНА, Ефрема ЦИМБАЛИСТА, Кэтлин ПАРЛО, Цецилию ГАНЗЕН, Иосифа АХРОН, Адольфа МЕЦ, проф[ессора] Консерватории в Риге, и многих других.

Из моего класса были переведены в класс профессора Ауэра:

Яша Хейфен

Миша Пиастро — концертмейстер оркестра Тосканини

Тося Пиастро — Америка

и много других.

Из моих учеников при окончании Консерватории следующие лица получили награды:

Андрей ПРАНГ — премия им. Рубинштейна — 1926 г. в Вене

Тина ШВАРЦ — премия им. Рубинштейна в Париже

МАГАЗИНЕР — большая серебряная медаль, проф[ессор] в Киеве

ГВИРЦМАН — большая серебряная медаль в Америке

Лили ГРЮНБЕРГ — большая серебряная медаль в Австрии

За границей находятся следующие мои ученики:

ГИЛЬСБЕРГ — концертмейстер в оркестре СТОКОВСКОГО — Америка

ЧЕРКАССКИЙ — концертмейстер оркестра КУСЕВИЦКОГО — Америка

ЦЕТЛИН — проф[ессор] Консерватории в Чикаго, Америка

КАЦ — концертировал в Америке

ШАПИРО — концертмейстер — Америка, оркестр КУСЕВИЦКОГО

БАЙ — симфонический оркестр — Америка

АСС — симфонический оркестр — Америка

Анна БУБНОВА — педагог в Токио

БЕЕРВАЛЬД — концертмейстер квартета Нюнберга

ФЛИДЕРБАУМ — концертмейстер филар[монического] оркестра в Варшаве

ДИММЕН — концертмейстер в Кракове

БЕРЗИН — в симфоническом оркестре в Риге

ПЕЕНЕТА — в Ревеле

Мои ученики, работающие в СССР:

КОГАН — заслуж[енный] артист дирижер-орденоносец орк[естра] Малого оперного Театра

ПАЛЬЦЕВ — солист-педагог в Баку, ныне концертмейстер Большого Оперного театра в Москве

КУЦИН — орк[естр] Большого Оперного театра в Москве

КАЛАТУХИН — 8 лет педагог Омского музыкального техникума, ныне концертмейстер акад[емического] театра драмы — педагог

ГРАНАТ — заслуженный артист — Свердловск

ЛАЗАРЕДИ — бывш[ий] директор муз[ыкального] тех[никума], педагог

ДУБРОВКИН — педагог в гор[оде] Орле
СКОМОРОВСКИЙ — бывш[ий] 2-й концертмейстер оркестра Ленинградской Филармонии
РОЗЕНЦВИГ — орк[естр] Ленинградской Филармонии
ЗАНЦ — профессор Консерватории в Саратове
МАГАЗИНЕР — заслуж[енный] деятель-орденоносец, профессор консерватории в Киеве
ЛУКАШЕВСКИЙ — первый скрипач Квартета им. Глазунова
ПЕЧНИКОВ — бывш[ий] 2-ой скрипач Квартета им. Глазунова
БЕССМЕРТНЫЙ — проф[ессор] Консерватории в Минске, заслуж[енный] артист

Окончивших и учившиеся у меня после Октябрьской Революции
БЛУМБЕРГ — бывш[ий] помощник концертмейстера оркестра Лен[инградской] Филармонии
ЛАЗАРЕВ — солист квартета в гор[оде] Харькове, доцент Консерватории
НЕМКОВСКИЙ — первый скрип[ач] оркестра Лен[инградской] Филармонии, Всесоюзн[ого] симфон[ического] орк[естра]
НЕГРЕУС — солист-педагог, ныне в Чебоксарах
ЛУКАШЕВСКИЙ Борис — концертмейстер 2-х скрип[ок] орк[естра] Лен[инградской] Филармонии
САВВА — концертмейстер 2-х скрип[ок] орк[естра] Малого оперного театра
БРОГ Ревека — орк[естр] Малого оперного театра
УЗИНГ — бывш[ая] I-ая скрип[ка] Мал[ого] оперного театра
СРАБОВ — 2-я скрип[ка] в Армянском квартете Москва
БЕНДИЦКИЙ — солист оркестра Малого оперного театра, концертмей[стер] групп[ы] при Доме Красной Армии и Флота
АЛЕКСЕЕВА — солистка конц[ертмейстер] групп[ы] — Красн[ой] Армии и Флота
ФЕДОСИЕВА — концертм[ейстер] гр[уппы] солистов ГОМЭЦ'а
МОЛОЧНИКОВ — педагог муз[ыкального] техникума Гянджа
ХАЙТ — Солист балета
ДЕМСКИЙ — Пом[ощник] концертмейстера оркестра оперного театра им. Кирова
ШЕВАЛИН — Пом[ощник] концертмейстера оркестра оперного театра им. Кирова

Первые скрипки Оперного театра им. Кирова

ЦЕМВАРОВИЧ
ЕКИМОВ
ЗАВЕТНОВСКИЙ
ГРИКО
ЗАВРИЕВА
ВАСЬКО
СТОЛЛЕР

Вторые скрипки

ДУБИЛЕТ — концертмейстер
СОСКИНД
ДОБРОВОЛЬСКАЯ

Филиал театра им. Кирова

МАРГУЛИС — концертмейстер оркестра
БАРАНОВСКИЙ — 1-ая скрипка

Лауреаты 3-х всесоюзных конкурсов муз[ыкального] исполнительства

Мои ученики:

БЕНДИЦКИЙ — лауреат I конкурса
ХАЙТ — лауреат II конкурса
ШПИЛЬБЕРГ — лауреат III конкурса

Педагоги в Ленинграде

ЛУКАШЕВСКИЙ — доцент Консерватории
ВЯТСКИХ — преп[одаватель] муз[ыкального] училища Консерватории
ГРИКО — преп[одаватель] 10-летки Консерватории
ПЕЧНИКОВ
КОЛОТУХИН
ХАЛЬФИН
САМОЙЛОВ, Захарьян, Олехнович, Макаров и др[угие] препод[аватели] в детск[их] муз[ыкальных] школах

1941

Профессор
Налбандиан

Рецензии

Екатерина Власова. «1948 год в советской музыке»

М.: Классика-XXI, 2010. — 455 с.

Книга Екатерины Власовой — одно из самых значительных событий в сегодняшнем отечественном музыкознании как части искусствознания и обществоведения. Если поставить работу Власовой в контекст советской музыкальной историографии, то мгновенно станет ясно, что этот масштабный труд создает *противовес* официальной истории советской музыкальной культуры в ее идеологической и, как следствие, фактологической составляющей. И, что очень важно, противовес этот он создает *изнутри* самой отечественной культуры и жизни. Тем самым исследование Власовой разом порывает с тенденциозностью советской историографии, все еще бытующей. Противовес этот чрезвычайно серьезный в силу обилия привлеченных автором неизвестных доселе политико-идеологических документов, о существовании которых было естественно догадываться, но тщательно работать с которыми довелось именно Е. Власовой.

«Власть и художественная интеллигенция». Таково название тома «Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953». Большеформатный толстенный том, составленный Андреем Артизовым и Олегом Наумовым, был выпущен в свет в Москве в 1999 году при поддержке Международного фонда «Демократия» (фонда Александра Н. Яковлева, организованного в 1993 году¹). Появление этого сенсационного труда, в мгновение ока исчезнувшего с полок книжных магазинов, стало водоразделом в изучении истории советского искусства, в том числе музыкального — казалось, *после* него нельзя описывать историю отечественной музыки XX века и ее фрагменты по-прежнему, как до него. Впрочем, оказалось — можно: в нашей музыковедческой среде широкого резонанса материалы этого тома не получили. Равно как и полемика работа Леонида Максименкова «Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938» (М., 1997), дискуссию с автором

Фрагмент из книги Екатерины Власовой («Агитационный путь развития искусства Первые большевистские музыкальные организации») был опубликован в журнале OPERA MUSICOLOGICA 2010, № 1. (Прим. ред.)

¹ Об опубликованных фондом книгах и многотомном издании под редакцией А. Н. Яковлева «Россия. XX век. Документы» см.: URL:<http://www.alexanderyakovlev.org/> (дата обращения: 09.12.2010).

которой Е. Власова вынесла за пределы своей книги, успешно проведя ее в «лобовом столкновении» с Максименковым на недавней защите своей докторской диссертации².

Годы работы Екатерины Власовой в архивах, где десятилетиями покоились документы, спрятанные от публикаций и сознательно не включенные в историю советской музыки, дали свой впечатляющий результат. Это — базовый материал книги: декларации, выступления на съездах и пленумах, рапорты и отчеты в вышестоящие инстанции, протоколы, доносы — свидетельства о событиях, нередко масштабных и исторически значимых, но исчезнувших — словно их и не было — из исторической памяти. И одно из таких событий — пленум Союза советских композиторов 1944 года. Е. Власова достала на свет божий огромную массу документального материала, крайне неудобного для тех отечественных историков, которые стремятся к спокойной академической жизни.

Расшифровка, осмысление, выбор, комбинационная подборка, выработка исследовательского нарратива и систематизация его доказательной базы — это огромный труд. Легко предвидеть, что советологи во всем мире энергично распотрошат книгу на цитаты. Предупреждение о необходимости получить разрешение на цитирование и вторичное цитирование документов, боюсь, вряд ли кого-нибудь остановит — уж слишком материал актуальный и злободневный — горячий!

Последнее время сталинский период и сам Сталин находятся на острие общественного внимания и активно обсуждаются. В 2004 году в Европе вызвала большой интерес книга, документированная хроника английского историка и журналиста Саймона Себага-Монтефиоре «Сталин: двор красного монарха», удостоенная в Англии премии в номинации «Лучшая историческая книга года», а в 2007 году — его же документированный труд «Молодой Сталин» получил литературную премию в номинации «Документальная проза». Обе они переведены на русский язык. Плакаты с рекламой этих книг в Европе красноречиво говорят о важности темы и ее мощном резонансе.

В России по разным каналам постоянно идут телевизионные документальные фильмы о сталинском времени, ток-шоу с их результатами «все-народного голосования», обескураживающими политической слепотой и живучестью сталинских идеологических установок. Крикливые дискуссии отечественных Интернет-форумов пугают вменяемого посетителя. Сам Сталин «как лицо России» находится на опасно и постыдно высо-

² О трудах историка и архивиста Л. Максименкова, работающего с личными фондами Сталина и других представителей верховной советской власти, см.: Эмерсон К. Свобода информации, свобода личности и постсоветская археография // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 73–78.

кой ступени рейтинга популярности. Все это говорит об общественно-нравственном значении исследования, предпринятого Власовой. В таком контексте практическая ценность этого труда, его общественная польза выходит далеко за рамки специальности 070111 «Музыковедение», принадлежность к которой декларирована в аннотации к книге.

Методологически убедителен найденный Е. Власовой главенствующий принцип и главный путь исследования: художественная концепция и агитационная концепция в их борьбе. Хотя понятие *взаимодействия* мне кажется более емким и более соответствующим *многим* сочинениям тех лет, когда агитационное, левое искусство, не насильственно внедренное, а чрезвычайно привлекательное для жаждущих обновления художников поколения 1900-х – 1920-х, интенсивно вырабатывало свою систему, свой язык, формы и становилось авангардно художественным. А в исторической перспективе — с ассимиляцией этих новых форм — безусловно художественным. Часто невозможно найти тот аналитический скальпель, который раслоил бы, разъединил в творческом процессе эти два слоя «живой ткани» сочинения (например, во Второй и Третьей симфониях Шостаковича, «Герое» Мосолова и других). Вот почему мне казалось бы верным заменить словом «взаимодействие» слово «борьба» *внутри глав*, когда речь идет о сочинениях. В то же время ясно, что слово «борьба» точнее, острее передает *специфику* исторического момента, жизненных и творческих ситуаций, а также суть исследовательской концепции.

Показ и использование архивных материалов в книге не является собственно археографическим. Е. Власова использует всю разнородную массу найденного (протоколы, декларации, резолюции, информационные бюллетени, корреспонденцию) в качестве документов-аргументов, улик, доказательств. Сам *тип работы с первоисточниками* троякий: 1. *информационно-экспозиционный тип*, при котором главенствуют архивный документ и его пересказ с цитированными пассажами и фрагментами; 2. *сравнительно-аналитический* с тщательной текстологической работой ради прояснения биографии документа в его версиях и, в конечном итоге, ради выявления гипотетической альтернативы происшедшему; 3. *обобщенно-результатирующий*, при котором первоисточник осмысливается в широком ситуативном и идеологическом контексте.

Тут же скажу, что информационно-экспозиционный тип подачи материала занимает огромное место в книге, непомерно большое. Некоторые, целиком цитируемые, обширные многостраничные документы имело бы смысл вынести в приложение и апеллировать к ним, изымая пассажи и фрагменты для текстологического или иного анализа. Понимаю, что сейчас выступаю неблагодарным читателем, потому что в ходе знакомства

с книгой была захвачена этим материалом. Однако из конструктивных соображений, будь моя воля, я сузила бы пространство повествования, шире использовала приложения для полного показа документа или пакета документов, сделав концентрированным, тем самым, *аналитический* подход, а также расширила бы плодотворную практику наглядных таблиц (выдающаяся по значению — репертуарная, с. 54–78).

В книге эволюция отечественной музыки «в одной, отдельно взятой стране» (Ленин) предстает как «фронт искусства», как баталия, схватка; и — в интраистории (М. де Унамуно) — как война с невидимым фронтом. Индивидуальный творческий процесс оказался под шквальным идеологическим (советизация), социальным («общественные суды», «творческие обсуждения», от которых большинство критикуемых физически не оправилось), жестоким личным обстрелом.

Книга Власовой, на мой взгляд, могла бы едва ли не целиком войти в проект «Репрессированная музыка». Исследовательское повествование окрашено драматизмом и трагизмом потерь и жертв, которые несли решительно все (если принять во внимание нравственную коррозию человеческой натуры), но главным образом — самая креативная часть профессионального сообщества. Мы все это, конечно, помним и знаем. Но есть *сила документа, его суггестия*. В цепи документальных материалов отображается нарастающий трагизм времени и бытия советского человека: от строительства «корабля дураков» послереволюционных лет со смехотворными репертуарными запретами для рабочих³, с которых, собственно, и начинается кардинальная перекройка сознания, — через классовую селекцию молодежи — социальные <чистки> 1920-х в обеих консерваториях (с. 34–38) — до мутации человеческой природы, выразившейся в животной агрессивности обличения коллег⁴, и затем — к запретительным спискам сочинений советских композиторов в 1948 и 1949 годах, вынужденных выживать в гетто Агитпропа «на просторах родины чудесной»⁵. Восприятие этих материалов, обретая общечеловеческое значение, выводит читателя далеко за очерченные автором книги горизонты, к самой жизни, к экзистенции. Представленные документы зримо показывают, как складывались принципы целостной эстетики молодого государства, как оттачивались инструменты давления и насколько ре-

³ Не слушать «Травиату», «Царскую невесту», «Русалку» и «Демона» и др. (см. главу вторую «Репертуарная политика в советском музыкальном искусстве 1920–1940-х годов»).

⁴ Жуткое впечатление производят статья Е. Грошевой о музыковедах-антипатриотах (с. 382–385) или пассаж из лекции Рославца: «той же рукой, которая писала симфонию, я подписывал смертные приговоры белогвардейцам» (с. 29), впрочем, как и многое другое.

⁵ Начальная строка, зачин «Песни о Ленине и Сталине» — музыка М. Блантера, слова А. Суркова.

прессивными были обрабатываемые механизмы и, что для нас предельно важно! — какими способами фальсифицировалась история. В выявлении фальсификаций состоит большая ценность работы Власовой.

Тщательная текстологическая работа позволяет Власовой сделать открытия. Среди таковых вершинное положение, на мой взгляд, занимает текстологический анализ трех версий судьбоносного постановления 1948 года (с. 265–274) вкуче с донесениями Т. Н. Ливановой, А. Б. Гольденвейзера, М. А. Гринберга и Н. С. Шермана (с. 244–259), а также и другими материалами (в том числе мемуарами Д. Т. Шепилова⁶). Исчезнувший из историографии пленум Союза композиторов 1944 года мастерски реконструирован Власовой⁷.

Борьба двух концепций музыкального искусства сталинского периода изучается на примере таких советских институций, как Большой театр, Московская консерватория (Фракция красной профессуры и студенчество), общественные организации (Бетховенское общество, Общество им. И. С. Баха), Союз композиторов (Первый съезд), радиовещание и пресса. При всем многообразии каждая из них, будучи ареной приложения сил Агитпропа, НКВД, ВКП(б), подчиняется единому алгоритму существования. Соотношение этих сторон культурной жизни советского общества создает многогранное, стремящееся к максимальной объемности, голографичности изображение текущего момента.

Книга строится, главным образом, *на московском материале*. Ясно, что события в Москве были показательной моделью для всей страны и носят всеобщий характер. Но все же везде, и особенно в Ленинграде, давала о себе знать некая специфика, о чем и говорит автор, особенно в разделе «Ленинградская фронда» (с. 289–304). Дальше от центра могло означать и мягче, и жестче. Да и сами фигуранты всесоюзных дел, процессов, постановлений (Шостакович, Соллертинский, Асафьев, Держинский) были в те годы ленинградцами. В тексте книги уместны ленинградские ответвления магистральных сюжетов: упоминания о чистках в Петроградской-Ленинградской консерватории 1920-х⁸, о ленинградской репертуарной политике и опальной опере Шостаковича, подробный рассказ об обсуждении постановления 1948 года в Ленинграде. Но все

⁶ См.: Шепилов Д. Т. Непримкнувший. М., 2001. С. 99–105.

⁷ См. параграф первый «К проблеме композиторского мастерства в советской музыке 1940-х годов. Неизвестный пленум ССК» главы пятой «Советские композиторы в годы войны».

⁸ В качестве курьезной детали упомяну о том, что в Ленинграде к исключенному из консерватории применялась формула «бесценен» (= «бесполезен»), звучащая, однако, двусмысленно: будучи восстановленными, эти люди действительно оказывались в ближайшем и далеком будущем «бесценными».

же существует материал (иногда даже частично опубликованный), который просится быть упомянутым, включенным в той или иной мере. Это многочисленные ленинградские добровольные объединения — кружки, ассоциации, общества⁹. Это специальные творческие бригады МАЛЕГОТа (поименованные либреттист – композитор – режиссер – художник), составившиеся Художественно-политическим советом в 1920-е годы для написания оперы на определенную этим советом тему¹⁰. Это данные в архиве Малого оперного о частоте спектаклей «Леди Макбет Мценского уезда», авторских гонорарах, публичном обсуждении спектаклей — свидетельства огромного успеха поруганной оперы. Обращу внимание на дневники Максимилиана Штейнберга, которые повествуют об ужасных буднях семьи Римских-Корсаковых (показательно отношение властей к музыкантам, наследникам великого классика, как классово чужим). Будем надеяться, что масштабная работа на тех же и аналогичных ленинградских материалах будет написана, и призыв, которым Е. Власова завершает книгу — «с готовностью протягиваю руку своим последователям» (с. 412), — будет услышан.

Прямая речь в книге — монологи, диалоги, а также цитаты из деловых бумаг, писем, деклараций и протоколов — дают почувствовать читателю едкую атмосферу безостановочных интриг и аппаратных игр. Читатель моего поколения обнаруживает много нового в знакомом: например, интригу голосования на Первом съезде композиторов, результаты которого оставались до этого неизвестны (глава девятая), замечательную реконструкцию событий (готовый материал для киносценария) в сюжете «Сталин смотрит „Светлый ручей“» (с. 155–164). Дело не только в новизне как таковой, но и в обретении документальных *доказательств* тому, что заложено в опыте нашей жизни, вынесено из разговоров с теми, кто вернулся из сталинских лагерей, из косвенных свидетельств и собственных подозрений. Работа Власовой затрагивает слишком многое из индивидуального, семейного, социального, национального опыта каждого.

Мир, воссозданный в книге Власовой, хотелось бы назвать «теневым» (по следам сказки Е. Шварца), несмотря на более чем очевидные внешние

⁹ Включая ЛАСМ, однажды упомянутые в книге Кружок друзей камерной музыки и Кружок новой музыки, а также многие другие, деятельность которых прекратила инструкция НКВД № 247 от 21 июля 1928 года.

¹⁰ Например, протокол заседания «художественного политсовета» от 4 января 1932 г. содержит актуальные темы для новых опер: 1-я тема — Социалистическое строительство, 2-я тема — Классовая борьба на Западе с намеченной для работы творческой бригадой в составе писателя <так!> Н. Асеева, композитора Д. Шестаковича <так!>, художника И. Рабиновича и «от театра» — дирижер С. Самосуд и режиссер Э. Каплан (ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 10).

его проявления — ощутимо уродливые и глубоко травмирующие. Реплика из сказки Шварца «тень, знай свое место!» замирает на полпути — увы, это не притча, это жизнь, хоть и прошедшая, но живущая в настоящем. В этом мире есть своя вертикаль, своя «машинерия», и автор книги не скупится на примеры, показывая иерархические отношения между творческой интеллигенцией и властью. Все действия советской власти, партии и правительства продиктованы глубоко и искренне воспринятым от создателя советского государства недоверием и презрением к интеллигенции. Однако возникло такое отношение вовсе не в 1920-е годы XX века, как полагает автор книги (с. 9)¹¹, а значительно раньше — в России оно уходит корнями в XIX век, о чем есть большая литература: от Н. А. Бердяева и Г. П. Федотова до Ю. М. Лотмана. Граждане новой, советской России почувствовали все это на себе. В книге, среди прочего, речь идет об удельном весе выходцев из интеллигенции среди консерваторской молодежи (с. 38), который с 1924 по 1927 год резко понизился (с 85% до 28%). Я бы советовала не доверять этой статистике и учесть мгновенно распространившуюся практику менять, фальсифицировать, дабы выжить, анкетные данные: поначалу в графе «происхождение», а вскоре также и в графе «национальность» (знаменитый «5-й пункт»). Эта печальная практика позволяет сейчас открывать в бывших «обычных» советских гражданах (в «простом советском человеке») потомков старинных родов и фамилий.

С материалами, которые насыщают книгу, мы погружаемся в мир ранне-советского и в целом советского новояза, на котором люди моего поколения выросли (ленинские труды, канцеляризм протоколов, риторика заседаний, докладов, сборов, слетов) — все эти «попутчики», «выдвиженцы», «обскуранты», «лишенцы», «молчальники», «безродные космополиты»; «перевооружение», «левацкие загибы», «передовые силы», «классовый враг», «общественный суд над творчеством» и прочие — они со скрежетом возвращаются в сознание, давно их отторгнувшее. Виссарион Шибалин назвал эту речевую практику «идиотской игрой во фразеологию» (с. 118). Но тут дело, конечно, много серьезней: агрессивность речевых советизмов выражала накал борьбы, и каждый из них влек за собой бесповоротные изменения в судьбах. Эта лексика, которую нам хотелось бы оценить как архаизм, — увы, не хазарский словарь Милорада Павича, этот словарь мгновенно оживляет в нашей генетической памяти понятия, которые имеют грозный судьбоносный смысл. И вот — из-за языкового дуализма, из-за «текста в тексте» (а именно: находясь в сегодняшней реальности, «здесь и сейчас», мы легко включаемся в переживание проис-

¹¹ См. об этом подробнее параграф «Революция и интеллигенция» главы первой «После Октября» (с. 8–12).

ходившего «там и тогда») — эффект *déjà vu* довольно сильный: говоря строкой Б. Л. Пастернака, «я вижу сон: я взят обратно в ад». Но польза от цитирования и квалифицированного комментирования этих текстов для молодых поколений очень большая: изучающим отечественную культуру XX века необходимо знать и уметь читать эти тексты, различать в них «канцеляриты» (К. Чуковский), «слово с оглядкой» и «слово с лазейкой» (по М. Бахтину), корректно расшифровывать смыслы и подтексты. Работа Власовой этому учит.

Люди на страницах книги показаны в самые острые, поворотные, критические моменты жизни, под гнетом страха, и потому все они — включая тех, о ком написано множество статей и книг, — показаны без глянца канонического изображения, в свой реальный, а не мифологизированный рост. М. Ф. Гнесин, Н. А. Рославец, Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин, В. И. Мурадели, Н. Я. Брюсова, Ю. В. Келдыш, Б. В. Асафьев, Н. И. Челяпов, Б. Л. Пастернак выступают ярко, «позы» их динамичны, «жесты» экспрессивны. Их портреты и карикатуры на них, встроенные в текст книги, усиливают впечатление наглядности происходящего.

От впервые публикуемых речей, деклараций, писем рождаются новые смыслы, значения, нюансы известных биографических событий, которые оттеняют те поступки, сочинения, статьи, которые нам известны. Открытые Власовой страшные материалы — это контрапункт к мемуарам, в том числе и последних десятилетий XX века, в которых мемуаристы стремились на «вегетарианский» лад, набело переписать свои молодые годы (блестяще показательный пример таковых — материалы о Хренникове 1937, 1948 и 1949 годов и его же поздние мемуары¹²). Власова демифологизирует мемуарную автобиографику. В этом также историческая ценность книги.

Архитектонику работы поддерживает авторская, весьма убедительная периодизация, сквозные темы и линии. Их немало. Тут и цензурирование, репертуарная политика на сцене, подиуме и экране и, конечно же, осведомительство. «Стучали все!» — говорит персонаж современной новеллы. Все, да не все! Сильное впечатление производят формы индивидуального сопротивления. Вот Шебалин, стойкий и мужественный, в том числе и в должности ректора Московской консерватории. А вот многолетние, проходящие через качественно разные периоды советской истории бойцовские схватки бывшего активным РАМПовцем Ю. В. Келдыша с АСМовски настроенным В. Я. Шебалиным, в психологической подоснове которых не столько текущие противоречия, сколько обиды прошлого, память об антагонизме в молодые годы. Яркий сюжет связан с Нейгаузом и Пастерна-

¹² Ср.: Хренников Т. Так это было. О времени и о себе. М., 1994 — с ранними статьями того же автора, данными в библиографическом списке на с. 452.

ком, аристократами духа, чья драгоценная дружба и любовь друг к другу и творчеству друг друга общеизвестны. Нейгауз, будучи директором консерватории в 1936 году, очернил свое имя негативными высказываниями о Шостаковиче, а два полемических выступления Пастернака (словно в ответ Нейгаузу) с именем Шостаковича как фигурой умолчания, сокрытые доселе от общественности, еще раз возвысили поэта.

Если отвлечься от личного переживания материала книги, то может показаться, что нам предлагают пьесу со скрытой и с явной интригами, иллюзией вариантов сценария, драматичными монологами, жаркой диалогической полемикой, нередко в духе театра абсурда, чаще — трагичной в духе классической драмы.

Не хочу сказать, что Власова планировала театральный эффект, она первоисточниками создавала доказательную базу, но психологическое давление материала и неизбежная эмоциональная раскаленность его восприятия вовлекают читателя в «живое» сопереживание. Многие, а среди них — члены семейств и ученики персонажей повествования — будут, увы, больно затронуты этим исследованием.

Азарт исследователя и переживание материала в процессе архивно-текстологической работы — в редких случаях, но все же, мне кажется, «подводят» автора книги. От такого исследователя, каким является Власова, ждешь точности во всем. Догадываюсь, что аргументы и контраргументы у автора есть всегда, даже когда в тексте книги их не хватает. Вот пример: мне хотелось бы получить доказательства причастности Соллертинского к разработке повестки дня пленума Союза композиторов 1944 года (с. 190). Есть основания считать, что Соллертинский не участвовал в разработке повестки. В Москву из новосибирской эвакуации он приехал, чтобы утвердиться, по настоянию Шостаковича и Шебалина, как верно пишет автор книги, в столице, где ему предоставлялась профессура в консерватории, где его лекций ждали в АН СССР и в Институте истории искусств, где он читал основной доклад на государственных торжествах по случаю пятидесятилетия смерти Чайковского (14 ноября 1943 года) и где ему была обещана квартира. Соллертинский фактически бежал из Новосибирска, спасался от филармонических интриг. В Новосибирске он был лишен права пользоваться «закрытой» столовой, он голодал, голодали жена и двое сыновей¹³. Он был так сильно болен! Ему было совсем не до пленума. И к тому же московская ситуация произвела на него гнетущее впечатление. Он, по воспоминаниям близких, не желал

¹³ См. об этом: Д. Д. Шостакович. Письма И. И. Соллертинскому / Публ. Д. И. Соллертинского; предисл. Л. Г. Ковнацкой; подгот. текста Д. И. Соллертинского, Л. В. Михеевой и др.; коммент. О. Л. Данскер, Г. В. Копытовой и др. СПб., 2006. С. 250–259 (письма весны 1943 г.).

иметь с нею что-либо общее и мысленно «отскочил» в сторону от Москвы. Вскоре, 11 февраля 1944 года, Соллертинский скончался.

Иногда автор допускает опрометчивые высказывания.

К примеру, обсуждается тезис Ярустовского, высказанный на Втором съезде композиторов 1957 года (с. 79): «До сих пор у нас еще нет подлинно классической советской оперы» — тезис, пишет Власова, который трудно оспорить. Нет, совсем не трудно. Достаточно назвать оперы «Семен Котко» и «Война и мир» Прокофьева (соответственно — 1939 и 1945 годы).

К «Симфонии гудков» Арсения Аврамова у автора нет доверия: «Назвать подобное шоу произведением искусства не поворачивается язык» (с. 18). А, собственно, почему? Впервые исполненная в Баку в 1922 году, эта футуристическая работа произвела сильное впечатление на современников. Произвела она яркое впечатление и на меня, когда дважды — в этом и прошлом году на Нарышкином бастионе Петропавловской крепости во время программы «Пионеры звука», проводимой Фондом «ПРО АРТЕ» — я слушала реконструированную Сергеем Хисматовым «Симфонию гудков». Прекрасно звучит. Интересная работа. Очень рекомендую.

Над документами, воспроизводимыми в книге Власовой, словно тяготеет рок: прежде их прятали в закрытых архивах, теперь их напечатали мельчайшим и блеклым светло-серым, едва разборчивым шрифтом. Неужели не предполагается (вопрос адресую издателям), что читателю надо свободно и легко общаться с документальной базой книги, с ее источниковедческим аппаратом — со ссылками, списком литературы и именным указателем, наконец, с оглавлением? Стоит напомнить издателям, что книги адресуются и людям с ослабленным зрением — тем, кто проводит много времени за чтением, расходуя отпущенный природой зрительный ресурс. Им должно быть удобно работать с такой книгой. В этом отношении книга не сокращает, а увеличивает расстояние между текстом и читателем-профессионалом.

Но, как бы то ни было, отныне честный историк, биограф, историограф, культуролог, социолог, политолог, обществовед, писатель и педагог — все, кто изучает музыкальную жизнь, композиторское творчество, работу театров, консерваторий и средства массовой информации сталинской поры, не сможет обойти труд Е. Власовой.

Мне представляется это исследование не просто открытым, а распахнутым навстречу новым историко-культурным и музыковедческим архивным изысканиям: документы обнародованы, архивы и фонды указаны, старая пресса актуализирована, точки зрения выявлены, мнения высказаны, одним словом — дорога проложена.

Людмила Ковнацкая

*Наталья Дегтярева.
«Оперы Франца Шрекера
и модерн в музыкальном
театре Австрии и Германии»*

СПб.: СПбГК, 2010. — 368 с.

Книга Н. И. Дегтяревой «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» представляет собой фундаментальное исследование, посвященное не слишком известному в России музыкальному феномену. Впервые в отечественном музыкознании оперы Шрекера изучаются как самостоятельное культурно-историческое и национальное явление — со своей поэтикой и стилистической эволюцией, с определенными жанровыми разновидностями и семантическими пластами.

Исследование носит принципиально многоаспектный характер. Оперное наследие Шрекера рассматривается в книге в рамках новой парадигмы мышления, которая опирается как на научные достижения музыкознания, так и литературоведения, философии, эстетики, искусствознания. Выход за пределы музыкального искусства и нахождение смысловых параллелей в родственных художественных сферах свидетельствуют о глубине и оригинальности мышления автора, обнаруживающего общие эстетические и духовные первоосновы художественных процессов. Творчество Шрекера освещается в монографическом, иконографическом, жанрово-стилевом и историко-хронологическом аспектах.

Духовный генезис сочинений Франца Шрекера обосновывается анализом мощного пласта музыкальной культуры. В поле зрения вовлекается большой корпус сочинений предшественников и современников Шрекера — Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса, Александра Цемлинского, Эриха Вольфганга Корнгольда, Эрнста Кренека, Макса Шиллинга. Так, сопоставляя созданные в 1910–1920-е годы произведения Цемлинского («Флорентийская трагедия»), Корнгольда («Мертвый город»), Р. Штрауса («Женщина без тени») и других австро-немецких композиторов, автор выявляет общность эстетических, иконографических и музыкально-стилистических исканий, возникающих на «силовых линиях» культурного пространства модерна.

Н. И. Дегтярева тщательно и всесторонне проработала не только отечественную, но и зарубежную музыковедческую литературу. Она подвергает анализу широкий круг музыковедческих трудов, многие из которых если и опубликованы, то малоизвестны отечественному читателю, поскольку изданы за рубежом. Обширная и тщательно подобранная библиография, весомую долю в которой составляют труды на иностранных языках, как и обстоятельное цитирование, дают достаточно полное представление о положении дел в данной области музыковедения.

В научный обиход вводится множество произведений и биографических сведений, не освоенных в отечественных трудах по истории и теории музыки. В соответствии с темой, в орбиту исследования вовлекается обширный корпус вербальных текстов. К этому следует добавить впечатляющий научный аппарат, с привлечением большого количества разноязычных источников — исследовательских трудов, писем, статей композитора, позволяющих глубже погрузиться в жизненный и художественный контекст его творчества. Весьма ценным является перевод текстов, написанных Францем Шрекером, в том числе фрагмента его эссе «Мой портрет», статьи «О возникновении моих оперных либретто», «Предварительных замечаний автора к сказке об Игрушке и Принцессе», в которых композитор формулирует важные принципы своей оперной эстетики, приводит сведения о возникновении замыслов произведений. Очень интересны также материалы отечественной прессы 1920-х годов, посвященные ленинградской постановке оперы «Дальний звон». Все найденные автором сведения не лежат на поверхности и потребовали кропотливой работы с каталогами, разнообразными справочными изданиями.

Книгу Н. И. Дегтяревой отличает последовательная *междисциплинарная направленность*. Автор описывает здесь основные художественные тенденции времени, комментирует направление стилевых поисков, вдумчиво систематизирует различные исторические свидетельства, отклики современников — Анри Ван де Вельде, Адольфа Лооса, Гуго фон Гофманстала, Карла Крауса, Петера Альтенберга, Отто Юлиуса Бирбаума. Собственно музыковедческая составляющая сконцентрирована в основном в многочисленных аналитических фрагментах, где тщательно прослежены и описаны мелодические, ладогармонические, фактурные и композиционные особенности представленныхopusов, иллюстрирующие ту или иную авторскую идею. В качестве примеров можно привести анализ элементов «полистилистического коллажа» в музыке «Христофора», исследование способов реализации прозаического ритма в музыкальном языке «Дальнего звона» или наблюдения над сонорными качествами тематизма опер Шрекера.

Ни одно суждение автор не принимает на веру. Каждое из них подвергается всесторонней проверке. По ходу работы автор вступает в увлекательную дискуссию с зарубежными исследователями. При обсуждении любого вопроса чувствуется тщательно продуманная авторская позиция. Глубокое погружение в проблематику позволяет автору внести существенные коррективы в научные положения, доселе считавшиеся незыблемыми. Речь, прежде всего, идет о стилевой атрибуции австро-немецкого оперного модерна, об исследовании в рамках этого направления широкого круга музыкальных явлений, прежде традиционно рассматривавшихся в русле позднего романтизма, импрессионизма, экспрессионизма. Точка зрения автора отвечает историческому самосознанию модерна и позволяет автору монографии вписать музыкальное искусство в панораму художественного мышления эпохи. Ибо, в представлении творцов модерна, «стиль эпохи определяют не особые формы какого-либо особого искусства; всякая форма — это лишь один из многих символов внутренней жизни, всякое искусство — это лишь часть стиля. Стиль же — это символ общего ощущения, символ охвата всей жизни эпохи в целом, являющий себя в универсуме всех искусств»¹ (с. 9).

Новизна, масштаб поставленных научных задач и уровень их выполнения в этой книге заставляют заново пережить феномен истории модерна во всей его полноте и многообразии, как нечто сложное, противоречивое и в то же время бесконечно увлекательное.

Изложение того или иного вопроса осмысливается не только с позиций нашего времени, но, прежде всего, — исходя из эстетических и художественных установок данной эпохи, стиля, композитора. В этом находит выражение фундаментальный научный метод петербургской школы — историзм как основа изучения музыкальных процессов. Можно говорить о полифоничности исследования, поскольку в его орбиту вовлекаются различные проблемы развития художественной культуры.

Охват столь сложного исторического этапа, изобилующего многочисленными стилевыми контрастами, придает монографии Н. И. Дегтяревой особый вес. Необходимо еще раз подчеркнуть значение рассматриваемой работы в связи с крайне малой известностью музыки Шрекера в нашей стране. Читатель получает возможность прочувствовать этот музыкальный мир изнутри, вжиться в его неповторимый колорит; он получает не только важную информацию, подкрепленную солидными научными выводами, но, что еще важнее, эстетическую радость открытия новой художественной реальности.

¹ Слова принадлежат Петеру Беренсу, немецкому архитектору, живописцу, графику, мастеру прикладного искусства, одному из выдающихся художников европейского модерна.

Научная ценность книги возрастает также и оттого, что при рассмотрении опер Шрекера автор затрагивает целый ряд важных научных проблем, актуальных и за пределами изучения конкретной музыкальной культуры. Проблема отражения в музыке национальной специфики является одной из самых сложных и тонких в музыкальной науке. По данному вопросу (применительно к различным национальным культурам) накоплен большой материал, однако удовлетворительный ответ на вопрос о конкретных особенностях музыки той или иной нации, выходящих за рамки фольклорных влияний, отражающих ее характер, психический склад и тонкости мироощущения, давался не так часто.

Работа написана превосходным языком, сочетающим высокую степень научной точности с ярким образно-ассоциативным планом.

Приведем цитату:

Музыкально-эстетическое сознание Шрекера оказалось в высшей степени созвучным и «соразмерным» модерну. Именно это обстоятельство, как ни парадоксально, стало одной из причин и беспрецедентного успеха, и быстрого забвения его творчества. Венские оперы Шрекера, декоративно-чувственные в своей музыкально-словесной материи, населенные «роковыми» героинями и нарциссическими героями, проникнутые ницшеанским дионисическим восторгом и с опаской заглядывающие в открытые Фрейдом пугающие бездны человеческой психики, как нельзя больше соответствовали художественному профилю австро-немецкого живописного, литературного и оперного модерна (с. 335).

Монография Н. И. Дегтяревой характеризуется особым рода методологическим универсализмом, выдавая в авторе не только чуткого музыкального аналитика, но и филолога и историка культуры. Каждая из глав книги отличается большой информативной и аналитической содержательностью. Первая глава «Модерн и австро-немецкая опера: идеи и символы времени» анализирует образы, смысловые мотивы, понятия, принципы, неразрывно связанные с поэтикой модерна: мотив танца, мифологему острова-сада (вбирающую в себя контрастные образы тайны, любви и смерти, мечты об Эдеме), декоративность, орнаментальность, стилизацию. В русле интертекстуального диалога освещаются в третьей главе метаморфозы оперы-сказки. Неподдельный интерес читателя вызывают те страницы, на которых разворачивается анализ семантических слоев либретто и музыкальной драматургии опер. Очень тщательно прослеживается интонационный сюжет в «Отмеченных». Последняя (пятая)

глава посвящена стилевому повороту, который произошел после оперы «Иррелое». Исследователь тонко показывает все «удивительные пересечения» между шёнберговской «Лестницей Иакова» и шрекеровским «Христофором», посвященным Арнольду Шёнбергу. Такие пересечения прослеживаются на разных уровнях: от общей направленности концепции до почти прямых совпадений в литературном и музыкальном тексте произведений.

В книге присутствует много интересных аналитических деталей и наблюдений, касающихся вербальных текстов и музыкального языка. В решении поставленной проблемы автор движется постепенно расширяющимися кругами — от атрибуции характерных черт стиля каждой оперы к наиболее широкой категории — к типу мышления, обнаруживая в нем связи высшего порядка. Широта охвата различных жанрово-стилистических пластов — от реминисценций романтической эстетики до «новой деловитости», а также глубокое теоретическое осмысление процессов, происходящих в европейском оперном искусстве XX столетия, позволяют рассматривать книгу Н. И. Дегтяревой как всестороннее и многоуровневое исследование, серьезный труд. Он расширяет наши представления о мировом музыкальном пространстве и воздает дань одной из самобытнейших фигур австро-немецкой музыки.

Книга Дегтяревой — важный вклад в изучение европейской музыкальной культуры, и можно не сомневаться, что она привлечет как музыковедов, так и историков культуры и найдет отклик в самых разных читательских кругах.

Ирина Горная

Сведения об авторах

Горная, Ирина Николаевна — профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. В 1979 г. окончила Петрозаводский филиал Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс доцента О. А. Бочкаревой). В 1987 г. — аспирантуру Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова (научный руководитель проф. А. И. Климовицкий). В 2007 г. в Санкт-Петербургской государственной консерватории защитила докторскую диссертацию «Финская камерно-вокальная музыка XX века». Научные интересы разнообразны: история оратории в эпоху венского классицизма, камерно-вокальная музыка композиторов Финляндии и Скандинавии, кантатно-ораториальное творчество композиторов Карелии. Выступала с докладами на международных музыкаловедческих конференциях и конгрессах (Бельгия 2002, Финляндия 2000, 2004; Франция 2003, Швейцария 2007, Англия 2010). Награждена Знаком Министерства культуры Российской Федерации «За достижения в культуре» (2003).

gornaya@karelia.ru

Гурова, Янина Юрьевна — редактор научно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. В 2006 г. окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (специальность «История и теория хореографического искусства»). С 2006 г. соискатель ученой степени кандидата искусствоведения. Направление научной работы: источниковедение, исследование архивных материалов. Автор ряда статей по истории русского искусства. Участвовала во всероссийских и международных конференциях.

guroval@mail.ru

Contributors to this issue

Irina Gornaya is a professor at the Petrozavodsk Conservatory (theory of music and composition). After graduating from the St Petersburg Conservatory (Petrozavodsk branch) in 1979, where she had studied under O. Bochkareva, she continued her education, under the supervision of Prof. A. Klimovitsky, at the State Institute of Theatre, Music, and Cinematography and received a higher degree in 1987. In 2007 she was granted the degree of Doctor of Arts, the highest research degree in Russia, from the St Petersburg Conservatory, her thesis being about the Finnish vocal chamber music of the 20th century. Her research interests are varied and include the history of oratorio of the Viennese Classicism period, vocal chamber music of composers of Finland and Scandinavia, and cantatas and oratorios of composers of Karelia. She has presented her research at international musicological conferences and congresses in Belgium (2002), Finland (2000, 2004), France (2003), Switzerland (2007), and the UK (2010). In 2003 she was rewarded by the Ministry of Culture of the Russian Federation with the badge 'For Achievements in Culture'.

gornaya@karelia.ru

Yanina Gurova is an editor in the Academic Publishing department of the St Petersburg Conservatory. In 2006 she graduated from the Conservatory where she had studied the history and theory of choreography. Since 2006 she has been working towards her doctorate in art history, specializing in archival research and source study. She is the author of several articles on the history of Russian art and has participated in national and international conferences.

guroval@mail.ru

Дроздецкая, Нина Константиновна — преподаватель Тверского музыкального училища им. М. П. Мусоргского, музыковед-консультант Тверской академической филармонии, член правления Тверского музыкального общества. Дроздецкая окончила Горьковскую государственную консерваторию им. М. И. Глинки (класс проф. С. И. Савенко) и аспирантуру на кафедре истории зарубежной музыки (научный руководитель проф. Л. Г. Ковнацкая). В 2006 г. защитила кандидатскую диссертацию и опубликовала книгу «Музыкальная жизнь Твери и губернии» (Тверь, 2008). Автор научных статей и музыкально-критических публикаций в научных сборниках; журналах «Музыкальная академия», «Музыка и время», «Древняя Русь: проблемы медиевистики»; газете «Музыкальное обозрение». Составитель и научный редактор сборников статей «Страницы музыкальной истории Верхневолжья» и «Музыка Тверского края».

nina_drozd@mail.ru

Епишин, Александр Вильгельмович окончил Ленинградскую консерваторию в 1978 г. по специальности «музыковедение» (научный руководитель проф. Л. Г. Ковнацкая). Кандидат искусствоведения (1995). В 1979–1981 гг. преподавал в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, в 1984–1987 г. заведовал музыкальным отделением факультета общественных профессий в Ленинградском педагогическом институте имени А. И. Герцена. С 1994 г. ведет класс детской композиции в ДМШ. В 2000–2003 годах преподавал в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов. С 2005 года — доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Александр Епишин — автор монографии «Магия музыки барокко: итальянская трио-соната», около 40 научных статей, более 100 рецензий; составитель двух выпусков сочинений юных композиторов «Волшебство двуцветных клавиш».

pescini@mail.ru

Nina Drozdetskaya teaches at the Mussorgsky Music College, Tver, is a consulting musicologist for the Tver Academic Philharmonic, and is on the board of the Tver Music Society. N. Drozdetskaya studied under Prof. S. Savenko at the M. Glinka Conservatory, Gorky and then completed her postgraduate study under the supervision of Prof. L. Kovnatskaya, specialising in the history of the western music. In 2006 she received a higher degree with a theses about the musical situation in the town of Tver and Tver *guberniya* before 1917 and in 2008 she published a book on this subject. Her academic articles and critical essays have appeared in collections, in the journals *Musykalnaya Akademiya*, *Muzyka i Vremya*, *Drevnyaya Rus: problemy mediyevistiki*, and in the newspaper *Musykalnoye Obozreniye*. N. Drozdetskaya has compiled and edited the collections of academic essays *Stranitsy muzykalnoy istorii Verkhnevolzhya* and *Muzyka Tverskogo kraja*.

nina_drozd@mail.ru

Alexander Epishin graduated from the Leningrad Conservatory in 1978, where he had studied musicology under Prof. L. Kovnatskaya, and in 1995 he received his doctorate in musicology. In 1979–1981 he taught at the Leningrad Institute of Theatre, Music, and Cinematography and in 1984–1987 chaired the music department at the Herzen Pedagogical Institute. Since 1994 he has been teaching composition at a junior musical school. In 2000–2003 he taught at St Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. Since 2005 he has been lecturing at the Vaganova Ballet Academy. Alexander Epishin has published a monograph on the trio-sonata of the Italian baroque, about forty academic essays, more than a hundred reviews and compiled two volumes of collection of music by young composers.

pescini@mail.ru

Ковнацкая, Людмила Григорьевна — профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Окончила Ленинградскую консерваторию в 1965 г. по двум факультетам: теоретико-композиторскому и фортепианному (класс органа проф. И. А. Браудо). В 1969 году закончила аспирантуру (научный руководитель проф. М. С. Друскин). В 1970 защитила кандидатскую диссертацию, в 1987 — докторскую диссертацию. Автор монографии о Бенджамине Бриттене (М., 1974), исследования «Английская музыка XX века» (М., 1986) и многочисленных статей. Организатор фестивалей, концертов и научных симпозиумов, посвященных английской музыке. Научный редактор и редактор-составитель книг и сборников статей, в том числе: «Шостакович: между мгновением и вечностью» (СПб., 2000; Книга года), «Д. Д. Шостакович. Письма И. И. Соллертинскому», научной серии «Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы» (вып. 1–4, 2005–2011), «Арнольд Шёнберг. Письма» (СПб., 2001; Литературная премия им. А. Р. Беляева), «Русско-британские музыкальные связи» (СПб., 2009), «Памяти Михаила Семеновича Друскина» (СПб., 2009). Л. Г. Ковнацкая готовит семитомное собрание сочинений Друскина (изданы т. 1: Клавирная музыка и т. 4: Игорь Стравинский). Ковнацкая — член Союза композиторов РФ (с 1978), член редколлегии журнала ТЕМПО (Cambridge University press); она была научным консультантом The New Grove Dictionary of Music and Musicians (London: McMillan, 2001), входила в Подготовительный комитет 17-го конгресса Международного музыковедческого общества в Лёвене (IMS, 1999–2002) и Директорию Международного музыковедческого общества (2002–2007), являлась главой Регионального отделения Международного музыковедческого общества (2005–2009).

milakovn@yandex.ru

Ludmila Kovnatskaya, Honoured Artist of the Russian Federation, is a professor at the St Petersburg Conservatory and a senior research fellow at the Russian Institute of the History of Arts. She got her first degree at the Leningrad Conservatory in 1965, where she had studied musicology and organ (under Prof. I. Braudo). She received a higher degree in 1969 after completing her postgraduate studies under Prof. M. Druskin. In 1970 she obtained her doctorate and in 1987 L. Kovnatskaya was conferred the degree of Doctor of Arts, the highest research degree in Russia. She has published a monograph on Benjamin Britten (Moscow, 1974), a study about English music of the 20th century (Moscow, 1986), and numerous essays, organised festivals, concerts, and English music symposia. L. Kovnatskaya has been a consulting editor or an editor and compiler of books and collections, including the first Russian translation of A. Schoenberg's letters (the Belyayev Literary Award of 2001) and several books on D. Shostakovich (one of them won a prize as the Best Book of the Year 2000). L. Kovnatskaya is currently preparing a seven-volume edition of the works of M. Druskin (volume 1: *Clavier Music* and volume 4: *Igor Stravinsky* have been published). L. Kovnatskaya has been a member of the Union of Composers of the Russian Federation since 1978; as an expert consultant, she took part in the edition of The New Grove Dictionary of Music and Musicians (London: McMillan, 2001) and she is on the editorial board of the music journal *Tempo* (Cambridge University press). In 1999–2002 L. Kovnatskaya was a member of the programme committee of the 17th International Congress of the International Musicological Society in Leuven and in 2005–2009 chaired the Regional Group of the International Musicological Society.

milakovn@yandex.ru

Шабалина, Татьяна Васильевна — профессор Санкт-Петербургской консерватории, доктор искусствоведения. С 1998 г. член международного Баховского общества Neue Bachgesellschaft и Института Джорджа Белла (Великобритания); с 2007 г. — член общества Bach Network UK. Автор ряда книг о жизни и творчестве Иоганна Себастьяна Баха, в том числе монографии «Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества» (1999); составитель «Хронографа жизни и творчества И. С. Баха» (1997; 2-я ред. 2002). С 1998 г. регулярно работает с баховскими источниками в библиотеках и архивах Германии, Австрии, Франции, Англии, Польши, Чехии и других стран. Шабалина подготовила новые научно-комментированные издания уртекстов баховских произведений: сонат для флейты и чембало BWV 1030–1035, Clavierübung (части I, II и IV), кантаты BWV 199 (реконструкция кётенской версии) и др. В последние годы Шабалина сделала ряд открытий, связанных с российскими источниками и получивших международное признание (в их числе — первая публикация автографа И. С. Баха из Пушкинского Дома). С 2004 года — автор статей в ведущих баховедческих журналах Германии и Великобритании: ежегодниках Баховского общества Bach-Jahrbuch (2004, 2007, 2008, 2009, 2010), журнале Understanding Bach 4 (2009); участник международных фестивалей, конференций и симпозиумов.

jsb3@yandex.ru

Tatiana Shabalina holds the degree of Doctor of Arts Degree, the highest research degree in Russia and is a professor at the St Petersburg Conservatory. Since 1998 she has been a member of the Neue Bachgesellschaft and a fellow of the George Bell Institute (UK); she has been a member of Bach Network UK since 2007. T. Shabalina has published a series of books on J. S. Bach's life and works, including a monograph about Bach's manuscripts (1999), and a Chronology of Bach's life and works (1997; 2nd ed., 2002). Since 1998 she has been studying Bach sources in libraries and archives in Germany, Austria, France, the UK, Poland, the Czech Republic and other countries. T. Shabalina has prepared new critical *Urtext* editions of Bach's works including Flute Sonatas BWV 1030–1035, *Clavierübung* (Parts I, II, and IV), Cantata BWV 199 (reconstruction of the Köthen version). Recently, T. Shabalina has made a number of internationally recognised discoveries in connection with Bach sources held in Russian libraries and archives. In 2004 she started contributing articles to major Bach studies journals of Germany and UK: *Bach-Jahrbuch* (2004, 2007, 2008, 2009, 2010), *Understanding Bach*, Volume 4 (2009). T. Shabalina has participated in international festivals, conferences and symposia.

jsb3@yandex.ru

Abstracts

Tatiana Shabalina

Discoveries in Saint Petersburg: new facts in J. S. Bach's biography

The author describes text booklets for J. S. Bach's cantatas and Passions which she discovered in the National Library of Russia. These sources contain documentary information for chronology of the composer's works and reveal unknown facts of his biography. As few of such texts have survived, they are extremely valuable to Bach studies. The article deals in particular with the printed texts and manuscripts of Pentecost and Trinity cantatas of 1727, the printed booklets for the Passion oratorio performed at St Thomas' Church in 1734, and a new version of the St Mark Passion of 1744.

Keywords: *J. S. Bach, cantatas, Passions, chronology of Bach's works, National Library of Russia.*

Alexander Epishin

Trio sonata, the beginning of the instrumental dramaturgy

The author uses the baroque trio sonata as a sample and addresses the problem, insufficiently investigated in Russian musicology, of how the concept of thematic unity in the early instrumental cycle of the Baroque period formed and developed. Originally, the sonata was different from earlier improvisatory genres (canzone, fantasia, toccata, capriccio, ricercare, and suite) in that the thematic connections between its movements were not defined. But in the second half of the 17th century the thematic affinity between movements of the trio sonata, and other instrumental genres as well, began to be regarded as a universal method of cyclic integration, a means of attaining the balance between dialectical oppositions of contrast and identity.

Keywords: *trio sonata, thematic unity, cycle, Corelli, Legrenzi, Couperin.*

Nina Drozdetskaya

Nicolay Lvov: music impressions, contacts and addresses

Nicolay Lvov (1751–1803) was a man of wide ranging interests who wrote librettos for operas, compiled the first collection of Russian folk songs, and composed poems inspired by music. Yet, his musical legacy has not been well studied. This article investigates, based on historical documents, which locations and social contacts may have influenced N. Lvov's music and focuses on Lvov's poems written to music, a then-popular genre, and his letter to composer N. Yakhontov, who was writing the opera *Milet and Miletta* at the time.

Keywords: *Lvov, Italian opera of the 18th century, Italian musicians in Russia, literary group of and Kapnist, pastorale, opera pasticcio, songs to tunes, duet, ritornello.*

From O. Nalbandian's Personal File

Prepared for publication by Yanina Gurova

This article presents unpublished material out of Ovanes Nalbandian's dossier from the archives of the St. Petersburg Conservatory. Nalbandian was a well-known performing violinist and a teacher. In 1895–1942 he taught at the St. Petersburg Conservatory, where he became professor in 1908.

Keywords: *Nalbandian, St. Petersburg Conservatory, violin, quartet, Auer, Heifetz.*

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru) как приложение к письму.

Мы также просим авторов выслать в редакцию по почте или передать лично один экземпляр статьи в распечатанном виде. Адрес для почтовых отправлений: Редакция журнала OPERA MUSICOLOGICA. Научно-издательский отдел. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

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

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Текст должен быть напечатан на белой бумаге формата А4 на одной стороне листа. Поля: верхнее — 20 мм, нижнее — 20 мм, левое — 30 мм, правое — 15 мм. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,3 см; отступы до и после абзаца — 0; нумерация страниц — в правом верхнем углу. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы курсив и разрядка.

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

Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах.

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

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

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должна быть приложена краткая аннотация (до 500 печатных знаков с пробелами) на русском языке и более объемная (до 1000 печатных знаков с пробелами) на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов) на русском и английском языках.

С аспирантов плата за публикацию рукописей не взимается.

Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы, контактная информация (адрес электронной почты, почтовый адрес с указанием индекса, телефон), а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Краткая биография и контактная информация будут опубликованы в номере журнала.

Все научные статьи, поступившие в редакцию, проходят независимое рецензирование. Решение о публикации принимается на основании рецензии.

Статья направляется на рецензирование специалисту, имеющему наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению.

Рецензирование проводится анонимно. Рецензии направляются авторам без подписи и указания фамилии, должности и места работы рецензента.

Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации.

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

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 3 [5], 2010