

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор (научный сотрудник НЦНМ МГК)
А. Н. Романычева, редактор английских
текстов

Редакционная коллегия:

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

Контакты:

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

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

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

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2025

Содержание

Статьи

Людмила Сундукова

О типологии поликантусных месс эпохи
Возрождения на рубеже XV–XVI веков **8**

Марина Подгузова

Сочинения для арфы Альберта Цабеля:
о месте композиции в творчестве
виртуоза-исполнителя **28**

Анастасия Семова

Песня в сонатном цикле:
медленные части Первой и Второй сонат
для фортепиано Р. Шумана **44**

Светлана Войткевич

В диалоге с Достоевским:
о смысловых параллелях оперы
Д. Д. Шостаковича «Нос»
и романа Ф. М. Достоевского
«Братья Карамазовы» **64**

Елена Битерякова

К биографии
Наталии Ивановны Жемчужиной **78**

Владимир Кошелев

«Гусли Глинки»: из истории изучения
музейного предмета **96**

Документы

Ирина Теплова

Письма из Рима (1911): С. М. Ляпунов —
Е. П. Ляпуновой **130**

Сведения об авторах **149**

Информация для авторов **152**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary,
Editor (*Research Fellow, Kliment Kvitka Folk
Music Center at the Tchaikovsky Moscow State
Conservatory*)
Anastasiia Romanycheva, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

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

Advisory Board:

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

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

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

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

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2025

Contents

Articles

Lyudmila Sundukova

On the Classification of Multiple
Cantus Firmi-Masses of the Renaissance
at the Turn of the 15th–16th Centuries **8**

Marina Podguzova

Works for Harp by Albert Zabel:
On the Place of Composition
in the Work of a Virtuoso Performer **28**

Anastasiya Semova

Song in the Sonata Cycle:
Slow Movements of R. Schumann's Piano
Sonatas No. 1 and No. 2 **44**

Svetlana Voitkevich

In Dialogue with Dostoevsky:
on the Semantic Parallels of the Opera
“The Nose” by D. Shostakovich
and the Novel “The Brothers Karamazov”
by F. Dostoevsky **64**

Elena Biteriakova

To the Biography of Natalia Ivanovna
Zhemchuzhina **78**

Vladimir Koshelev

“Glinka's Gusli”: From the History
of the Study of a Museum Object **96**

Documents

Irina Teplova

Letters from Rome (1911): Sergei M. Lyapunov — Evgenia P. Lyapunova **130**

Contributors to this issue **149**

Directions to contributors **152**

Статьи

Научная статья

УДК 781.8

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.001

О типологии поликантусных месс эпохи Возрождения на рубеже XV–XVI вв.

Людмила Ивановна Сундукова

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

milasundukova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Аннотация. В исследовании представлена попытка типологизации обширного корпуса месс, созданных на рубеже XV–XVI вв., содержащих заимствования из нескольких первоисточников. Данная практика, получившая широкое распространение в указанное время, весьма разнородна. Выделяются три типа подобного рода сочинений: первый, где цитируются соответствующие напевы григорианских монодических месс, второй, где такая соотнесенность отсутствует, а также смешанный. Материалом исследования стали будничные мессы (“*Missa de feria*”) итальянских и франко-фламандских композиторов, “*Missa de Sancto Donatiano*” Я. Обрехта, “*Missa dominicalis I*” Л. Зенфля. На их примере показаны специфические методы работы с первоисточниками при их консеквативном или симультанном введении, анализируются гармонический, ладовый и фактурный аспекты звуковысотной организации. Как итог, определяются общие для каждого типа поликантусных месс принципы. В композициях первого типа выявляется тематическая и ладовая разобщенность. В них своеобразное единство характерно для традиции в целом: мессы с одинаковыми названиями (“*Missa de feria*”, “*Missa de Beata Virgine*” и прочие) нередко имеют как общие первоисточники, так и, соответственно, ладовые центры. Во втором и смешанном типах, напротив, композиционная работа направлена на создание и тематической, и ладовой общности цикла.

Ключевые слова: поликантусная месса, первоисточник, *cantus firmus*, *остинато*, Якоб Обрехт, Людвиг Зенфль, будничная месса

Для цитирования: Сундукова Л. И. О типологии поликантусных месс эпохи Возрождения на рубеже XV–XVI вв. // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 8–27. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.001>

© Сундукова Л. И., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.001

On the Classification of Multiple Cantus Firmi-Masses of the Renaissance at the Turn of the 15th–16th Centuries

Lyudmila I. Sundukova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia

milasundukova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Abstract. The study is an attempt to classify a large corpus of masses created at the turn of the 15th and 16th centuries, borrowing from several primary sources. The practice that was widespread at that time is quite heterogeneous. Three types of such works are distinguished: the first, where the corresponding chants of Gregorian monodic masses are quoted, the second, where such a correlation is absent, and a mixed one. The material for the study was weekday masses (*Missa de feria*) by Italian and Franco-Flemish composers, J. Obrecht's *Missa de Sancto Donatiano*, and L. Senfl's *Missa dominicalis I*. Their example shows specific methods of working with primary sources during their consequential or simultaneous introduction, and the harmonic, modal and textural aspects of the pitch organisation are analysed. As a result, principles common to each type of multiple cantus firmi-masses are determined. Thematic and modal disunity is revealed in compositions of the first type. In them, a peculiar unity is characteristic of the tradition as a whole: masses with the same names (*Missa de feria*, *Missa de Beata Virgine* and others) often have both common primary sources and modes. In the second and mixed types, on the contrary, the compositional work is aimed at creating both thematic and modal community of the cycle.

Keywords: *multiple cantus firmi-mass, primary source, cantus firmus, ostinato, Jacob Obrecht, Ludwig Senfl, Missa de feria*

For citation: Sundukova, Lyudmila I. On the Classification of Multiple Cantus Firmi-Masses of the Renaissance at the Turn of the 15th–16th Centuries. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 8–27. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.001>

© Lyudmila I. Sundukova, 2025

О типологии поликантусных месс эпохи Возрождения на рубеже XV–XVI вв.

Магистральная линия в формообразовании циклических композиций эпохи Возрождения, начиная со второй половины XV в., — стремление к единству. Это проявляется как с точки зрения тематизма (объединение частей единым первоисточником, а также многоголосным *motto*), так и с точки зрения лада (все чаще части и разделы циклов имеют единые или связанные друг с другом ладовые устои). Нередко модусное направление мессы или мотета диктуется самим заданным напевом. Однако в целом ряде многочастных сочинений указанного периода композиторы обращаются не к одному, а к нескольким первоисточникам одновременно. В настоящем исследовании данный феномен будет рассмотрен на примере жанра мессы, которую можно определить как *поликантусную*.

А. Атлас в эссе, посвященном мессе XVI–XVII вв., выделяет небольшой раздел *Non-cyclic mass types* (нециклические типы мессы), куда относит, в частности, реквиемы и различные *Missa de beata Virgine* [Atlas 2006, 104–105]. Основанием тому служит отсутствие единого для всех частей первоисточника. Название рубрики представляется весьма спорным. Едва ли можно отрицать цикличность композиции лишь на основании тематической разобщенности, поскольку даже в этом случае сохраняется фундаментальная целостность сочинения. Она присутствует хотя бы потому, что все разделы мессы, написанные *одним* человеком и собранные в рукописи или печатном издании воедино под общим заголовком, предназначались для исполнения в *одном* ритуальном процессе¹. Более того, противоречит заявленному названию и включение Атласом в раздел поликантусных месс, в которых, по мнению автора, тематическая общность частей все же достигается благодаря повторению материала первоисточника (одного или нескольких).

¹ Чего нельзя сказать, к примеру, о собранных воедино разрозненных многоголосных частей ординария, как в случае знаменитых месс из Тулузы, Турне и Барселоны, датированных XIV в.

Попытка Атласа дать краткую характеристику всем поликантусным мессам (то, что в англоязычной терминологии обычно именуется *multiple cantus firmi mass*) не увенчалась успехом в силу того, что корпус таких композиций не только велик, но и крайне разнороден. Действительно, не существует единой модели для всех сочинений подобного рода. В некоторых идея цикличности чрезвычайно размыта, в иных — максимально сконцентрирована. Исследование Н. Джозефсона показывает, что в ряде случаев многочисленные заимствования связаны с реализацией определенной идеи, то есть с формированием концепции сочинения [Josephson 1991]. Единства нет и в том, какие первоисточники берутся для композиционной работы. Это могут быть как светские, так и литургические напевы, нередко — и то, и другое. В настоящей работе поставлена цель предложить универсальную типологию поликантусных месс, созданных на рубеже XV–XVI вв., и выявить общие для каждой разновидности стратегии композиционной работы с несколькими первоисточниками.

Мессы, заимствующие одновременно несколько *cantus prius facti*, можно разделить на три типа. В основу настоящей дифференциации легло наличие или отсутствие согласованности между обиходными функциями первоисточника и мессы, иначе говоря — заимствование (или его отсутствие) материала григорианских монодических месс. Такая классификация видится более предпочтительной, нежели разделение лишь на основании происхождения с. р. f. (светский / литургический), поскольку поликантусное письмо с цитированием исключительно церковных хоралов (вне зависимости от их обиходной функции) разнородно настолько, что едва ли может образовать один класс.

К первому типу относятся циклы, в которых использован материал только одноголосных григорианских месс. В таких случаях часть многоголосной мессы является обработкой соответствующей части монодической. Исторически данный тип является наиболее ранним, поскольку традиция подобных заимствований берет начало еще в эпоху позднего Средневековья. Композиторы *Ars nova* создавали обработки частей григорианских месс, которые, однако, редко складывались в полный ординарный цикл. Куда чаще встречаются отдельные *Kyrie* или *Gloria* (и прочие), чуть реже — пары соседних частей: *Gloria* — *Credo* или *Sanctus* — *Agnus Dei*. Одним из уникальных примеров средневекового ординарного цикла, заимствующего напевы григорианских месс, является знаменитая месса “*Notre Dame*” Г. де Машо. Ее первоисточники — набор не случайных песнопений ординария, но тех, что сопровождали в литургической практике богородичную мессу. Месса Машо стала отправной точкой в формировании обширной традиции многоголосных богородичных

циклов, которые в большинстве своем именовались в дальнейшем как “Missa de beata Virgine”.

На протяжении эпохи Возрождения число полных многоголосных обработок частей монодического ординария возрастает. Помимо уже упомянутой богородичной сюда входят воскресная месса (“Missa dominicalis”), будничная (“Missa de feria”) и заупокойная (“Missa pro defunctis”, реквием). Следует понимать, что вплоть до Тридентской реформы состав указанных монодических месс нередко определялся региональной традицией; также вариантность могла быть обусловлена чином богослужения. По этой причине в основе многоголосных обработок григорианских циклов, созданных композиторами разных географических местностей, могли лежать части различных монодических месс.

Весьма показательна с данной точки зрения традиция обработки будничного ординария. В литургической практике “Missa de feria” предназначалась для исполнения в будние дни, не сопряженные ни с одним из праздников годового цикла. Такие мессы обычно не содержали Gloria и Credo, а части проприя чаще всего повторяли те, что пелись в предшествующее воскресенье [Hughes 1982, 94–95]. В связи с этим кажется удивительным, что композиторы Ренессанса создают *многоголосные* мессы для будничных нужд начиная со второй половины XV в. Многие из них, в особенности ранние образцы, отличаются непродолжительностью, а также простотой контрапунктического письма [Weaver 2004, 133]. Все мессы “De feria” заимствуют материал григорианских месс, подобно заупокойным или богородичным, цитируя в каждой своей части новый с. pr. f., как правило, Sanctus и Agnus XVIII, а также Kyrie, который не встречается в современной литургической практике².

Многоголосные будничные мессы, дошедшие до наших дней, разнообразны как по времени (со второй половины XV до конца XVI в.), так и по месту создания (французские, немецкие, нидерландские, итальянские и испанские образцы), что говорит о сложившейся обширной традиции. Примечательно, что некоторые из них образуют своего рода семейства, объединяющиеся не только благодаря общим первоисточникам, но и методам работы с ними. Одно из них формируется в Италии и берет свое начало от “Missa ferialis” Й. Мартини. Самый ранний манускрипт, сохранивший композицию, датируется 1481 г., а к 1490-м относится рукопись Сикстинской капеллы, в котором представлена копия цикла

² Многие мессы “De feria” обнаруживают тематическое сходство частей Kyrie. А. Вивер в своей статье [Weaver 2004] указывает на их родство с напевом, опубликованным М. Мелники в каталоге Kyrie [Landwehr-Melnicki 1955, 87, № 7]. Однако Мелники публикует лишь инципиты напевов, что затрудняет однозначную идентификацию.

[Weaver 2004, 137]. В начале XVI в. в папской капелле появляются мессы “De feria” А. Мишо и Й. Босеррона, а во второй половине столетия — великого Дж. П. Палестрины. Все циклы четырехголосны и состоят из трех частей: Kyrie, Sanctus и Agnus Dei. Совпадают в них и первоисточники: очевидно общий, но не идентифицированный Kyrie, соответствующий иницию 7-го Kyrie в каталоге Маргареты Мелники (ил. 1), а также Sanctus и Agnus XVIII (Таблица 1).

Ил. 1. М. Melnicki. Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters. Regensburg, s. 87, № 7.

Fig. 1. М. Melnicki. Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters. Regensburg, s. 87, № 7.



Таблица 1. Итальянские мессы “De feria”: структура и первоисточники

Table 1. Italian “De feria” masses: structure and primary sources

Й. Мартини	Й. Босеррон	А. Мишо	Дж. П. да Палестрина
4 голоса, 3 части	4 голоса, 3 части	4 голоса, 3 части	4 голоса, 3 части
C. pr. f.: Melnicki 7 Sanctus XVIII Agnus XVIII	C. pr. f.: Melnicki 7 Sanctus XVIII Agnus XVIII	C. pr. f.: Melnicki 7 Sanctus XVIII Agnus XVIII	C. pr. f.: Melnicki 7 Sanctus XVIII Agnus XVIII

Другое, франко-фламандское «семейство» представлено композициями М. Пипелара, П. де Ла Рю и А. де Февена (Таблица 2). Четырехголосная “Missa de feria” Пипелара состоит из четырех частей (отсутствует Agnus Dei), первоисточником для Gloria является одноименный хорал XV григорианской мессы, для Credo — I, а Kyrie, по всей видимости, заимствует напевы одновременно двух — XV и XVI. В одноименной пятиголосной мессе Антуана де Февена также цитируются Gloria XV и Credo I, другие заимствования не идентифицированы. Gloria и Credo “Missa de feria” Ла Рю являются обработками тех же частей григорианских месс, к которым обращаются Пипелар и Февен. Дж. Крайдер указывает на еще

один источник — Agnus Dei XV для первого раздела соответствующей части, который если и присутствует, то проводится в свободной манере [Kreider 1990, LXIII].

В отличие от месс итальянской школы франко-фламандские дополнительно связаны обращением к канонической технике. В цикле Пипелара присутствует канон в Sanctus. В Gloria — псевдоканоническое письмо, при котором супериус зачастую образует неточную имитацию с тенором, цитирующим *c. pr. f.* Пятиголосные “Missa de feria” Февена и Ла Рю отмечены каноническим письмом в каждой части. В обеих используются лишь два интервала имитации: кварта и квинта, при этом Ла Рю последовательно проводит идею постепенного увеличения временной дистанции между пропойстой и респостой. Каноны Февена располагаются то в верхней (супериус — альт), то в средней (два тенора) парах голосов, в то время как у Ла Рю *fuga* проводится исключительно тенорами (Таблица 2).

Таблица 2. Франко-фламандские мессы “De feria”: структура и первоисточники

Table 2. Franco-Flemish “De feria” masses: structure and primary sources

М. Пипелар	П. де Ла Рю	А. де Февен
4 голоса, 4 части	5 голосов, 5 частей	5 голосов, 5 частей
C. pr. f.: Kyrie XV и XVI Gloria XV Credo I Sanctus XVIII — Канон в Sanctus Неточный канон в Gloria	C. pr. f.: ? Gloria XV Credo I ? ? (Agnus XV) Каноническая техника	C. pr. f.: Melnicki 7 Gloria XV Credo I Sanctus XVIII Agnus XVIII Каноническая техника

Цикл Февена, как и избранные для него первоисточники, разобщен в ладовом отношении. Первые три части оканчиваются во фригийском ладу, две последние — в эолийском. Несколько удивительно и то, что финалис Agnus Dei не совпадает с первоисточником, тогда как в одном из голосов напев цитируется на оригинальной высоте (Таблица 3). Вероятно, главная причина такого несоответствия — желание минимизировать число ладовых устоев внутри цикла. Окончание мессы на *g* привело бы к еще большей разрозненности частей, окончательно нивелировав идею цикличности. Вследствие этого Февен вынужден купировать ини-

ций напева Agnus XVIII, с интонацией *g–a*, начав цитирование с фразы *qui tollis* с более конгруэнтной ладу раздела инициальной репетиции на звуке *a* (ил. 2).

Таблица 3. А. де Февен, “Missa de feria”. Соотношение финалисов частей мессы и их первоисточников

Table 3. Antoine de Févin, Missa de feria. The relationship between the finals of the mass parts and their primary sources

Часть мессы	Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei
Финалис с. пр. f.	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>g</i>
Финалис части	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>a</i>

Ил. 2. Agnus Dei XVIII³

Fig. 2. Agnus Dei XVIII



Факт, что все три цикла включают в себя Gloria и Credo, свидетельствует о том, что они предполагались для исполнения не в рядовые будние дни. Косвенно на это может указывать обиход собора Парижской Богоматери XIII в. [Bloham 1987, 192], согласно которому существовала традиция пения данных частей на буднях праздничных октав (Рождественская, Пасхальная и Неделя Святой Троицы). Тем же, вероятно, обусловлена их контрапунктическая сложность, обогащенная каноническим письмом.

Ко второму типу были отнесены мессы, в которых заимствуются несколько с. пр. f. (светского или литургического происхождения), функционально не соответствующих частям многоголосного цикла. Образцами

³ Приведена солемская версия напева. Изображение заимствовано с сайта проекта Gregobase. URL: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2412> (дата обращения 07.08.2024). Прямоугольником выделена фраза напева, которая усекается при цитировании в мессе.

могут послужить мессы “Ecce ancilla Domini” Г. Дюфаи и Й. Региса, “Supra Maria Magdalena” Н. Шампиона, “Sub tuum præsidium” Я. Обрехта, его же вотивные мессы “De sancto Donatiano” и “De sancto Martini”. Такая модель поликантусного письма дает бóльшую свободу в выборе первоисточников, что порой может быть связано с реализацией некой смысловой идеи. Весьма показательна в этом отношении месса Святого Донатиана Я. Обрехта⁴.

Сочинение было создано по заказу Адрианы де Вос (Adriane de Vos), вдовы обеспеченного брюггского меховщика Донаса де Мора (Donaes de Moor), который скончался 9 сентября 1483 г. Согласно его завещанию, часть средств де Мора должна была пойти на создание нескольких многоголосных месс для прихода церкви св. Якоба (Sint-Jacobskerk), а также на помощь заключенным [Bloham 2011, 12]. Адриана де Вос обратилась к Обрехту, служившему в то время на должности старшего певчего (succentor) в кафедральном соборе св. Донатиана в Брюгге. Согласно сохранившимся документам, созданная им месса звучала каждый год в церкви св. Якоба в день почитания св. Донатиана (14 октября) [Bloham 2011, 13].

Обрехт написал поликантусную мессу, включив в работу пять первоисточников (Таблица 4). Это прежде всего антифон “O beate pater Donatiane” (связывающий части Kyrie, Sanctus и Agnus Dei) из обихода упомянутого собора св. Донатиана. Еще два с. pr. f. заимствованы из оффиция памяти св. Донатиана: респонсории “Confessor Domini Donatianus”, мелодия которого известна исключительно благодаря введению в мессу, и “O sanctissime presul”, сохранившийся лишь фрагментарно. Три упомянутых напева призваны почтить память святого, которому посвящен цикл, в то время как оставшиеся два отсылают к заказчику сочинения.

Датская песня “Gefft den armen gefangen umb Gott” сохранилась лишь благодаря цитированию в “De sancto Donatiano”. Ее текст является молитвой об узниках:

Gefft den armen gefangen umb got dat u got helpe mari ut aller not⁵	Подайте бедным узникам, ради Бога, чтобы Бог помог вам избавиться от всех ваших страданий⁶
---	--

⁴ Месса посвящена Реймскому епископу конца IV в., покровителю города Брюгге.

⁵ Текст воспроизведен согласно рукописи Universitätsbibliothek, Jena, Germany. D-Ju MS 32, f. 181 v.

⁶ Здесь и далее перевод автора статьи. — Л. С.

Наконец, пятый первоисточник — “O clavis David”, один из так называемых «О-антифонов», больших антифонов, звучащих после Магнификата вечерни в период Адвента. Воспринятый буквально, его безусловно аллегорический текст рисует образ заключенного, нуждающегося в заступничестве и освобождении. Таким образом, объяснить обращение композитора к двум упомянутым напевам без понимания, кто именно являлся заказчиком сочинения, невозможно.

O clavis David, et sceptrum domus Israel;	О ключ Давидов и скипетр дома Израилева,
Qui aperis, et nemo claudit;	Отворяешь ты и никто не запрет,
Claudis et nemo aperit;	Запираешь ты и никто не отворит;
Veni et educ vinctum de domo carceris,	Приди и выведи узника из темницы,
Sedentem in tenebris et umbra mortis.	Сидящего во мраке и смертной тьме.

Таблица 4. Cantus firmus-разделы мессы “De sancto Donatiano” Я. Обрехта

Table 4. Cantus firmus-sections of the Mass “De sancto Donatiano” by Jacob Obrecht

<i>C.f.-разделы</i>	<i>Цитирующийся напев</i>	<i>Финалис напева</i>	<i>Финалис раздела</i>
Kyrie I	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Christe	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Kyrie II	O beate pater Gefft den armen	<i>g</i> <i>h</i>	<i>g</i>
Et in terra	Confessor Domini	<i>g</i>	<i>g</i>
Qui tollis	Confessor Domini	<i>g</i>	<i>g</i>
Patrem	O sanctissime presul	<i>d</i>	<i>g</i>
Et resurrexit	O sanctissime presul O clavis David	<i>d</i> <i>a</i>	<i>d</i>
Et unam sanctam	O sanctissime presul	<i>d</i>	<i>g</i>
Sanctus	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Osanna	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Agnus Dei I	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Agnus Dei III	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>

Первоисточники Мессы св. Донатиана разнятся в ладовом отношении. Общий финалис — *g* — имеют антифон “O beate pater Donatiane” и респонсорий “Confessor Domini Donatianus”. Первый из них главенствует в частях Kyrie, Sanctus и Agnus Dei, объединяя цикл с точки зрения как лада, так и тематизма. Второй цитируется в Gloria, поддерживая единство. Первоисточниками Credo становятся респонсорий “O sanctissime presul”, относящийся ко II ладу, а также антифон “O clavis David” во II транспонированном с финалисом *a*. Весьма интересно проследить стратегию их цитирования в разделах, с учетом того, что часть не нарушает ладовой целостности мессы.

В Patrem (лад раздела — миксолидийский) “O sanctissime presul” проводится басом на оригинальной высоте, не противореча возведенной в инициальном построении ладовой опоре. Это становится возможным и благодаря длительному паузированию, и потому, что начальный тон респонсория — *d* — является одновременно и финалисом II тона, и доминантой миксолидийского лада многоголосия в целом. Фраза с. pr. f., которой оканчивается цитирование в разделе, останавливается на *d*, что, в свете диспозиции напева в нижнем голосе, не позволяет кадансировать в миксолидийском ладу. Обрехт дописывает необходимый звук *g*, вследствие чего формируется басовая клаузула с нисходящим квинтовым ходом *d–G* (ил. 3):

Ил. 3. Я. Обрехт, месса “De sancto Donatiano”, Patrem, бас.
Фрагмент рукописи Universitätsbibliothek, Jena, Germany, D-Ju MS 32, f. 187 v⁷

Fig. 3. Jacob Obrecht. *Missa de sancto Donatiano*, Patrem, bass.
Manuscript fragment: Universitätsbibliothek, Jena, Germany, D-Ju MS 32, f. 187 v



Схожим образом поступает композитор в заключительном разделе части — Et unam sanctam. В партии тенора звучит верс “O sanctissime presul”, транспонированный квинтой выше, таким образом, оригиналь-

⁷ Крестиками отмечены звуки партии, совпадающие с первоисточником.

ный финалис *d* смещается на *a*. Понимаемый в контексте миксолидийского как II ступень, *a* разрешается в *g*, формируя теноровую клаузулу (ил. 4):

Ил. 4. Я. Обрехт, месса “De sancto Donatiano”, Et unam sanctam, тенор.
Фрагмент рукописи Universitätsbibliothek, Jena, Germany, D-Ju MS 32, f. 192 r.

Fig. 4. Jacob Obrecht. *Missa de sancto Donatiano*, Et unam sanctam, tenor.
Manuscript fragment: Universitätsbibliothek, Jena, Germany, D-Ju MS 32, f. 192 r.



Единственный раздел, в котором меняется ладовый устой, — Et resurrexit, кадансирующий в дорийском. Его особенностью является одновременное цитирование двух напевов: антифона “O clavis David” и фрагмента респонсория “O sanctissime presul”. Различные в высотном отношении песнопения (*a*-гиподорийский и *d*-гиподорийский соответственно) не конфликтуют друг с другом, но, напротив, формируют квинтовый остов дорийского лада как в инициальном, так и в терминальном построениях раздела. Это стало возможным благодаря структуре первоисточников: избранные для цитирования мелодии начинаются и заканчиваются на финалисах. По-видимому, именно это свойство и побудило композитора отказаться от распространенной в его время практики (имеющей место и в рамках Мессы св. Донатиана) длительного паузирования перед введением в фактуру заимствованного материала.

В большинстве разделов мессы первоисточники излагаются последовательно, в окружении свободных голосов. Однако дважды имеет место контрапунктирование двух с. рг. f. Помимо прежде упомянутого Et resurrexit, это происходит в разделе Kyrie II, где объединяются антифон “O beate pater” и песня “Gefft den armen”. Важной композиционной задачей является не только согласование первоисточников в ладовом отношении, но и создание консонантной вертикали из ранее созданных напевов.

Ил. 5 а. Я. Обрехт, месса “De sancto Donatiano”, Et resurrexit, тт. 1–7

Fig. 5 a. Jacob Obrecht. *Missa de sancto Donatiano*, Et resurrexit, meas. 1–7

Et re - sur - re - xit ter - ti - a

Et re - sur - re - xit ter - ti - a

O cla - vis Da -

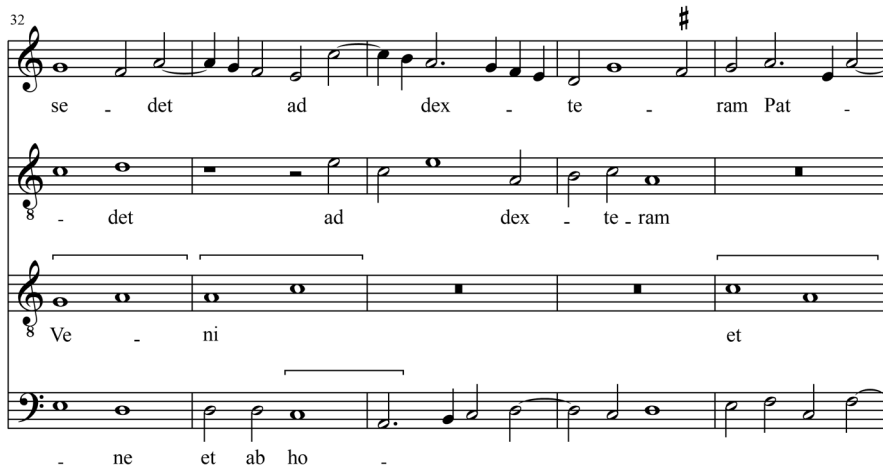
De - fen - de

В Et resurrexit, при изложении фрагмента респонсория “O sanctissime presul”, почти везде соблюдена изначальная фразовая структура. Единственное отступление от этого правила — начальное построение раздела: в нем происходит сегментирование фразы *Defende nos*, которой открывается партия баса. По всей видимости, это оправдано стоящей перед Обрехтом задачей сведения двух мелодий в контрапункте. Клаузула фразы *O clavis David* в теноре — *a*, образует диссонансы со многими звуками своего «компаньона», и композитор в этот момент вводит паузы в басу. Сходным образом происходит цитирование антифона “O clavis David” в партии тенора. Строение напева, в целом, сохраняется, сегментируется лишь фраза *veni et educ vinctum de domo carceris*. В басу ей соответствует *et ab hostili animarum*. Очевидно, причина схожая — необходимость консонатного контрапунктирования голосов (ил. 5 а, 5 б). Помимо паузирования, Обрехт также прибегает к парафразированию мелодической линии первоисточника. Колорированные вставки позволяют растянуть музыкальное время в ожидании «правильной» вертикали двух напевов.

Цитирование светских или литургических, не относящихся к ординарию мессы, напевов может объединяться с заимствованием материала разделов григорианских циклов, образуя *смешанный тип* поликантусных месс. Своего рода лидером данного направления становится Жоскен Дебре. Во многих мессах композитор цитирует напев Credo I, соче-

Ил. 5 б. Я. Обрехт, месса “De sancto Donatiano”, Et resurrexit, тт. 32–36

Fig. 5 b. Jacob Obrecht. *Missa de sancto Donatiano*, Et resurrexit, meas. 32–36



тая его с иными с. рг. f. как светского (авторского), так и литургического происхождения. В качестве примера приведем широко известные циклы “L’homme armé (super voces musicales)” и “Hercules dux Ferrariae”. Порой Жоскен заимствует и другие части григорианских месс, например в “Missa La sol fa re mi” помимо Credo I излагается напев Gloria XV. Весьма необычный пример мессы смешанного типа представляет “Missa dominicalis I” Л. Зенфля. В каждой из ее частей — обработках соответствующих напевов григорианских месс — цитируется шансон “L’homme armé”.

Напевы ординария, к которым обращается Зенфль, на сегодняшний момент вышли из употребления. Обнаружить их можно в ранних литургических рукописях или каталогах, составленных исследователями XX в. Напевы для части Кюрие, сохранившиеся в кодексе из Регенсбурга⁸ (XIV в.), относятся к IV тону. Из той же григорианской мессы Зенфль заимствовал монодический напев Gloria в III тоне⁹ (ил. 6). С. рг. f. Credo является напев IV тона¹⁰, родственный Credo I солемского градуала. Источниками Sanctus и Agnus Dei являются одноименные напевы III тона, вышедшие из употребления, но зафиксированные в каталогах

⁸ D-Mbs Clm 19267, f. 193 v.

⁹ Там же, f. 193 v–194 r.

¹⁰ Напев зафиксирован в каталоге О. Марксера [Marxer 1908, 147].

Ил. 6. Kyrie, Gloria (фрагмент). Фрагмент рукописи: München, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Clm 19267, f. 193 v.

Fig. 6. Kyrie, Gloria (fragments). Manuscript fragment: München, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Clm 19267, f. 193 v.



М. Шильдбаха¹¹ и П. Таннабаура¹². Таким образом, все избранные композитором в работу хоралы объединены финалисом *e* и фригийским ладовым наклонением. Шансон “L’homme armé”, как известно, написана в *g*-миксолидийском [Planchart 2003], однако в мессе Зенфля она изменяет и свое высотное положение, и ладовое наклонение, излагаясь в транспонированном *a*-фригийском. Вслед за песней на кварту вверх транспонируются литургические напевы, изменяя свой финалис с *e* на *a*.

В действительности первоисточники разного происхождения «подстраиваются» не друг под друга, а в соответствии с волей композитора. Так, из обширного корпуса напевов григорианских месс избираются те, что относятся ко второй паре ладов; шансон, в свою очередь (опять же в угоду основной композиционной идее), претерпевает трансформацию звукоряда. Тот факт, что смене высотного положения подверглись все напевы, обусловлен, скорее всего, утилитарными нуждами: сохранение оригинальной диспозиции привело бы к охвату весьма низких тесситур звучания голосов.

При рассмотрении месс первого типа отмечалось, что одной из важнейших проблем подобного рода композиций является тематическая

¹¹ Напев № 176. Электронная версия каталога доступна на сайте проекта Cantus index. URL: <https://cantusindex.org/melody/mscb176> (дата обращения 07.08.2024).

¹² Напев № 147. Электронная версия каталога доступна на сайте проекта Cantus index. URL <https://cantusindex.org/melody/mtha147> (дата обращения 07.08.2024).

и, нередко, ладовая разобшенность частей цикла. В сочинении Зенфля проблема, безусловно, решается благодаря песне “L’homme armé”, которая становится остовом всей композиции. Цитирование шансон в “Missa dominicalis I” в целом весьма точное, по крайней мере, с мелодической точки зрения. Ритмический параметр первоисточника варьируется в большей степени, особенно при попадании в чуждую для него имперфектную мензуру. Примечательной особенностью претворения материала шансон в мессе является реализация принципа сегментного транспонирования, что отсылает к идее, заложенной Ж. Дебре в “L’homme armé super voces musicales”. И если у Жоскена транспозиции подвергалась вся шансон, то Зенфль применяет данную технику лишь к отдельным фразам или к группе таковых. Важно, что происходит это, преимущественно не в с. f.-голосе, а в одном из свободных, чаще у баса. Показательно инициальное построение раздела Qui tollis, где бас излагает первые три фразы шансон в с-ионийском (или с-миксолидийском), затем (орнаментированно) пятую фразу в g-миксолидийском, после чего вновь звучит первая в f-лидийском (или f-ионийском) (ил. 7):

Ил. 7. Л. Зенфль, месса “Dominicalis I”, Qui tollis, тт. 86–102, бас

Fig. 7. Ludwig Senfl. *Missa Dominicalis I*, Qui tollis, meas. 86–102, bass



Наиболее ярко данная идея преломляется в двух разделах части Agnus Dei. В первом из них она сопряжена с обращением к технике варьированного остинато, *soggetto* которого является первая фраза шансон; здесь же впервые происходит миграция напева из тенора в кантус. Мотив переходит с одной диспозиции на другую, без какой-либо системы перемещаясь на высоты *f*, *g*, *a*, *c*¹ (ил. 8). Вероятно, каждый раз диспозиция определяется партией тенора, в которой звучит заимствованный григорианский напев. Таким образом, *soggetto ostinato* занимает в форме подчиненную роль, что соответствует остинатной форме второго рода [Сундукова 2022, 161]. Новые высотные положения осваиваются и в следующем далее

Agnus Dei II, композицией которого также руководит принцип репетиционности, хоть и со значительными вольностями. В басовой партии, куда мигрирует *soggetto*, первая фраза проходит от *e* и *a*, а завершается раздел изложением пятой фразы в *d*-дорийском. В совокупности во всех разделах мессы различные сегменты первоисточника звучат в его транспозициях от *c*, *d*, *e*, *f*, *g* и *a*, то есть от всех высот натурального гексахорда, как и в упомянутом сочинении Жоскена.

Ил. 8. Л. Зенфль, месса “Dominicalis I”, Agnus Dei I, тт. 1–20, супериус, тенор¹³

Fig. 8. Ludwig Senfl. *Missa Dominicalis I*, Agnus Dei I, meas. 1–20, superius, tenor

Superius

Tenor

8

10

S.

T.

qui

tol - lis pec - ca - ta mun - di

Цитирование литургических напевов в кантате “Missa dominicalis I” также в значительной степени точно. В большинстве случаев оригинальная фразовая структура сохраняется. Различного рода отступления от мелодической структуры с. рг. f. могут быть обусловлены как региональ-

¹³ На дополнительной строке (посередине системы) воссоздан гипотетический вариант верхнего голоса, в котором первая фраза шансон повторялась бы без изменений высотной позиции. Прямоугольниками обозначены образующиеся в таком случае диссонансы с партией тенора.

ными отличиями вариантов хоралов, к которым обращался композитор, так и необходимостью создания консонантной вертикали с тенором. Последнее, по-видимому, привело к тому, что в разделе *Patrem* Зенфля прибегает к транспозиции сегментов первоисточника. Помимо привычной квартовой, отдельные фразы звучат квинтой и терцией выше относительно модели. В действительности сложно понять, какими именно мотивами руководствовался композитор. В условиях неритмизованного григорианского первоисточника, а также отсутствия идеи сохранения ритмического параметра шансон, у Зенфля, думается, было достаточно инструментов, чтобы не прибегать к подобным «уловкам». И если сегментная транспозиция мелодии “*L’homme armé*” может быть понята как некий оммаж концепции Жоскена, то тот же прием в контексте литургической монодии очерченной формы не обретает.

Поликантусное письмо, берущее начало еще от мотетов *Ars nova*, — распространенная практика на всем протяжении эпохи Возрождения. Некоторые образцы поистине впечатляют, как, например две мессы “*Plurimorum carminum*” Я. Обрехта. Та, что считается ранней, заимствует мелодии двадцати двух (!) шансон. Каждый раз при обращении одновременно к нескольким первоисточникам композитор решает ряд важных проблем, которые явственно вырисовываются в связи с характерным для XV–XVI вв. стремлением к ладовой и тематической целостности циклических сочинений. Как было показано, стратегии могут быть очень разными, причем в значительной степени на выбор той или иной влияет сам тип композиции. Так, отказ от идеи ладового единства, взамен — формирование нескольких ладовых центров, характерен для месс первого типа. Для второго же основным путем становится подбор идентичных по ладовому наклонению первоисточников или же транспонирование одного или нескольких из них ради ладовой унификации.

Тематическая общность, которая с легкостью достигается в мессах второго и смешанного типов, в мессах первого типа отсутствует. Здесь своего рода единство формируется не на уровне цикла как такового, но внутри традиции в целом. Так, при сравнении нескольких “*Missa de beata Virgine*” с легкостью обнаруживается интонационное сходство сочинений разных композиторов. Никто из них, даже в XVI в., когда заметна тенденция кристаллизации тематизма, не вводит в свои циклы никаких общих *motto* или заглавных малых тем. Традиция, таким образом, доминирует над ведущими тенденциями композиционного процесса. Видимо, по той же причине модель первого типа, представляющаяся наименее жизнеспособной с точки зрения эволюции композиционного процесса, в исторической перспективе оказалась куда более долговечной. Образцы

“Missa de feria”, “Missa Dominicalis” встречаем в творчестве композиторов зрелого Ренессанса — О. Лассо, А. Габриели, В. Руффо, Т. Л. де Виктории, Дж. П. да Палестрины, Дж. Каваццони и других. Что же касается месс “De beata Virgine” и, в особенности, реквиемов — их образцы, хоть и постепенно теряющие связь с изначальной моделью, найдем далеко за рамками эпохи Возрождения.

Предпринятая настоящим исследованием попытка определить поликантусные мессы как отдельный класс видится лишь начальным этапом в разработке темы. Безусловно, необходимо детальное изучение композиций внутри каждого из типов с целью выявления общих и частных тенденций в работе с первоисточниками, ладовыми и фактурными параметрами.

Список источников

- [1] Сундукова 2022 — *Сундукова Л. И.* Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2022. 285 с.
- [2] Atlas 2006 — *Atlas A. W.* Music for The Mass // *European Music, 1520–1640* / ed. by James Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. P. 101–129.
- [3] Bloxam 1987 — *Bloxam M. J.* A survey of late medieval service books from the Low Countries: Implications for sacred polyphony, 1460–1526: doctoral dissertation. Yale University. Yale, 1987. 412 p.
- [4] Bloxam 2011 — *Bloxam M. J.* Text and Context: Obrecht’s Missa de Sancto Donatiano in its social and ritual landscape // *Journal of the Alamire Foundation*. 2011. Vol. 3. № 1. P. 11–36.
- [5] Hughes 1982 — *Hughes A.* Medieval manuscripts for mass and office: a guide to their organization and terminology. Toronto: University of Toronto Press, 1982. 470 p.
- [6] Josephson 1991 — *Josephson N. S.* Formal Symmetry in the High Renaissance // *Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1991. Vol. 41. № 2. P. 105–133. <https://doi.org/10.2307/938807>
- [7] Kreider 1990 — *Kreider J. E.* Introduction to Missa de Feria // *Pierre de La Rue Opera Omnia*. Vol. II. Neuhausen, Stuttgart: Hanssler-Verlag, 1990. P. XIV–II.
- [8] Landwehr-Melnicki 1955 — *Landwehr-Melnicki M.* Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1955. 151 p.
- [9] Marxer 1908 — *Marxer O.* Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens: Der Cod. 546 der St. Galler Stiftsbibliothek, Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie, III. St. Gallen: Druck der Buchdruckerei „Ostschweitz“, 1908. 248 p.
- [10] Planchart 2003 — *Planchart A. E.* The Origins and Early History of L’homme armé // *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20. № 3. P. 305–357.
- [11] Weaver 2004 — *Weaver A.* Aspects of musical borrowing in the polyphonic Missa de feria of the fifteenth and sixteenth centuries // *Early musical borrowing* / ed. by H. Meconi. New York: Routledge, 2004. P. 125–148.

References

- [1] Sundukova, Lyudmila I. (2022). *Metody raboty s pervoistochnikom v messakh P'era de La Ryu* [Methods of Working with the Primary Source in the Masses of Pierre de La Rue]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 285 p. (in Russian, unpublished).
- [2] Atlas, Allan W. (2006). "Music for The Mass". In *European Music, 1520–1640*, ed. by James Haar. Woodbridge: The Boydell Press, pp. 101–129.
- [3] Bloxam, Jennifer M. (1987) *A survey of late medieval service books from the Low Countries: Implications for sacred polyphony, 1460–1526*. Ph. D. diss., Yale University, 412 p.
- [4] Bloxam, Jennifer M. (2011). "Text and Context: Obrecht's Missa de Sancto Donatiano in its social and ritual landscape". In *Journal of the Alamire Foundation*, 2011, vol. 3, no. 1, pp. 11–36.
- [5] Hughes, Andrew (1991). *Medieval manuscripts for mass and office: a guide to their organization and terminology*. Toronto: University of Toronto Press, 1982, 470 p.
- [6] Josephson, Nors S. (1991). "Formal Symmetry in the High Renaissance". In *Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1991, 41, no. 2, pp. 105–133. <https://doi.org/10.2307/938807>
- [7] Kreider, John E. (1990). "Introduction to Missa de Feria" In *Pierre de La Rue Opera Omnia*, vol. II. Neuhausen, Stuttgart: Hanssler-Verlag, pp. XIV–IL.
- [8] Landwehr-Melnicki, Margaretha (1955). *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- [9] Marxer, Otto (1908). *Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens: Der Cod. 546 der St. Galler Stiftsbibliothek*, Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie, 3. St. Gallen: Druck der Buchdruckerei „Ostschweitz“, 248 p.
- [10] Planchart, Alejandro E. (2003). "The Origins and Early History of L'homme armé". In *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20, no. 3, pp. 305–357.
- [11] Weaver, Andrew (2004). "Aspects of musical borrowing in the polyphonic Missa de feria of the fifteenth and sixteenth centuries". In *Early musical borrowing*, ed. by Honey Meconi, New York: Routledge, pp. 125–148.

Статья поступила в редакцию: 02.09.2024; одобрена после рецензирования: 16.10.2024; принята к публикации: 14.01.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 02.09.2024; approved after reviewing: 16.10.2024; accepted for publication: 14.01.2025; published: 25.03.2025.



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

Научная статья

УДК 781.8

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.002

Сочинения для арфы Альберта Цабеля: о месте композиции в творчестве виртуоза-исполнителя

Марина Михайловна Подгузова

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

marina.podguzova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

Аннотация. В статье рассматривается композиторское творчество выдающегося арфиста, стоявшего у истоков становления отечественной традиции игры на инструменте, Альберта Цабеля (1834–1910). Концертирующий виртуоз, солист оркестра Мариинского театра, первый профессор по классу арфы в России, он создавал произведения для своего инструмента. До настоящего времени личности Цабеля были посвящены лишь небольшие очерки в работах панорамного характера. Наследие арфиста ранее вовсе не изучалось. В публикации впервые рассмотрены миниатюры, созданные виртуозом, сделан вывод об их связи с романтическим направлением. Проанализирован первый в России Концерт для арфы с оркестром *c-moll* op. 35, ставший заключительным «аккордом» в композиторском творчестве Цабеля. Исполнитель, не имевший себе равных на российской земле в техническом мастерстве, оставил сочинение, и в наши дни доступное лишь профессионалам. Концерт объединил в себе стилевые черты классицизма и романтизма и, кроме того, воплотил укоренившиеся в Европе XIX столетия каноны в создании сочинений для арфы. Виртуозность, фактурное разнообразие, тембровая выразительность и, вместе с тем, отсутствие содержательного художественного начала дают основания причислить произведение к музыке второго плана. Опус удостоился весьма неоднозначной рецензии Ц. А. Кюи, однако, созданный выдающимся исполнителем с великолепным знанием инструмента, Концерт и сегодня востребован арфистами во всем мире. В результате исследования делается вывод о том, что композиторское творчество Цабеля было подчинено более значительному исполнительскому таланту музыканта.

Ключевые слова: Альберт Цабель, композитор-арфист, концерт для арфы, арфа, виртуозный стиль

Для цитирования: Подгузова М. М. Сочинения для арфы Альберта Цабеля: о месте композиции в творчестве виртуоза-исполнителя // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 28–43.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.002>

© Подгузова М. М., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.002

Works for Harp by Albert Zabel: On the Place of Composition in the Work of a Virtuoso Performer

Marina M. Podguzova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia

marina.podguzova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

Abstract. The article examines the compositional work of the outstanding harpist, who stood at the origins of the formation of the national tradition of playing the instrument, Albert Zabel (1834–1910). The musician, who was a concert virtuoso, soloist of the Mariinsky Theatre orchestra, the first professor of harp in Russia, created works for his instrument. Until now, only small essays in panoramic works have been devoted to Zabel's personality. The harpist's heritage has not been studied at all before. The publication examines for the first time the miniatures created by the virtuoso and draws a conclusion about their romantic nature. The first Russian Concerto for harp and orchestra in C minor, Op. 35, became the final chord in Zabel's compositional work. The performer, who had no equal in technical skill on Russian land, left a composition that today is accessible only to professionals. The concert combined the features of classicism and romanticism and, in addition, became a product of the canons that had taken root in 19th-century Europe in the creation of works for the harp. Virtuosity, textural diversity, timbre expressiveness and, at the same time, the absence of a meaningful artistic principle classify the work as background music. The opus received a very mixed review from César A. Cui, but, written by an outstanding performer with excellent knowledge of the instrument, it is in demand by modern harpists around the world. As a result of the study, it was concluded that Zabel's composing work was subordinated to the more significant performing talent of the musician.

Keywords: *Albert Zabel, composer-harpist, harp concerto, harp, virtuoso style*

For citation: Podguzova, Marina M. Works for Harp by Albert Zabel: On the Place of Composition in the Work of a Virtuoso Performer. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 28–43. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.002>

© Marina M. Podguzova, 2025

Сочинения для арфы Альберта Цабеля: о месте композиции в творчестве виртуоза-исполнителя

Наследие Альберта Цабеля (1834–1910) — выдающегося арфиста, композитора и педагога романтической эпохи (*ил. 1*) — широко известно среди исполнителей на этом инструменте как в России, так и за рубежом. Цабель родился в Германии, учился у блистательного виртуоза, основателя современной берлинской школы игры на арфе Карла Людвиг Гримма¹. Свою артистическую карьеру начал на родине. В Россию приехал в 1855 году и, проведя в ней всю оставшуюся часть жизни, стал исполнителем высочайшего уровня, солистом Мариинского театра, первым профессором по классу арфы. Однако сегодня сведения о нем можно найти лишь в отдельных главах панорамных работ, освещающих историю арфового искусства², изданий, знакомящих с деятельностью немецких музыкантов в России³, или в статьях энциклопедических трудов⁴. Сочинения виртуоза до настоящего времени вовсе не становились предметом исследовательского внимания.

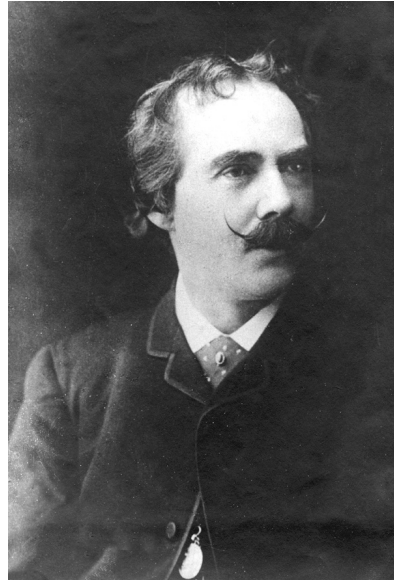
Композиция занимает значительное место в творчестве Цабеля. Арфист создавал произведения, стараясь обогатить репертуар для своего инструмента (прежде всего собственный), широко используя оригинальные опусы в концертной практике. Как и каждый исполнитель, в данной сфере он отталкивался от личного артистического опыта. По-видимому,

¹ Гримм, Карл Константин Людвиг (Grimm, Karl Konstantin Ludwig, 1820–1882) — выдающийся немецкий арфист. Солист Берлинской Королевской капеллы. Преподавал в Берлинской Высшей школе музыки. Воспитанниками К. Л. Гримма в разные годы были блистательные арфисты Франц Пёниц (Franz Pönitz, 1850–1913), Вильгельм Поссе (Wilhelm Posse, 1852–1925), Ида Эйхенвальд (1842–1917), Августа Теодора Ульрика Амалия Розалия Шпор (Auguste Theodora Ulrike Amalie Rosalie Spohr, 1829–1919) и др.

² См.: [Покровская 1994], [Турай 2007], Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. Москва: Советский композитор, 1975. 230 с.

³ Ломтев Д. Г. У истоков. Немецкие музыканты в России. Москва: Посольство ФРГ в Москве, 1999. 66 с.; Немцы России: энциклопедия: в 4-х т. Том 3: П–Я / редкол.: О. Кубицкая (пред. редкол.) и др. Москва: ЭРН, 2006. 893 с.

⁴ Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917 годы: Энциклопедический словарь-исследование: в 11 т. Том 11. Книга 2: М–Я. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 560 с.



Ил. 1. А. Цабель

Fig. 1. Albert Zabel

схожую черту пианиста-композитора отмечал и К. М. фон Вебер, противопоставлявший внутренний, интуитивный слуховой выбор виртуоза в процессе сочинения и устойчивые исполнительские формулы, закрепившиеся в его игре:

Эти руки, эти проклятые пальцы пианиста — приобретая в результате вечных упражнений известную самостоятельность и своевольный разум — являются бессознательными тиранами и деспотами творческой силы. Они не изобретают ничего нового, — ибо всё новое неудобно для них. Потихоньку и мошеннически, как это и подобает настоящим ремесленникам, склеивают они из старых, им давно уже привычных музыкальных частиц целые тела, целые произведения, и благодаря тому, что эти произведения выглядят почти как новые и звучат очень мило и закругленно, они одобрительно принимаются первой судебной инстанцией — подкупленным слухом [Вебер 1935, 6].

Каким же был слух Цабеля-композитора? В какой мере он был подчинен исполнительскому опыту арфиста?

С первых дней своих профессиональных занятий с Карлом Гриммом музыкант получил основательную школу, включающую виртуозное вла-

дение техникой и богатый звук; это позволило ему уже в четырнадцатилетнем возрасте стать солистом Берлинской Королевской капеллы.

Н. Н. Покровская писала:

Как исполнитель Цабель отличался большим и мягким звуком, блеском и доделанностью игаемого; ему в равной степени были доступны крупная техника (аккорды с большой растяжкой, двойные ноты и октавы в обеих руках в любом темпе), мелкая техника классического плана с предельной беглостью и певучее, легатное звукоизвлечение [Покровская 1994, 265].

Красочное, темброво разнообразное звучание инструмента в руках Цабеля, вокальный характер фразировки, филигранную технику отмечали и выдающиеся современники музыканта Александр Серов, Михаил Фоккин, Цезарь Кюи:

Тут я вновь узнал чудесный звук арфы, и чудесного первоклассного арфиста г. Цабеля, тут я восхищался красивыми эффектами, мастерским употреблением инструмента... [Кюи 1957, 98].

Певучее звучание арфы — тот идеал, которому стремился следовать Цабель, — одновременно являлось сильной стороной его исполнительского таланта и ограничивающей — в композиторском творчестве. В желании достичь «серебристого звука, полного души и поэзии» (выражение Цабеля) музыкант отвергал в своих сочинениях смелые модуляции, непредсказуемые гармонии и эксперименты с фактурой. К однажды найденному решению, касалось ли оно характерных арфовых пассажей, обрамляющих мелодию, гармонических оборотов или глубоких басов, поддерживаемых обертонами арфы, он возвращался многократно. Такую особенность композиторского дарования виртуоза можно было бы назвать как бездеятельностью и ограниченностью, так и приверженностью однажды созданному образцу. Подобная черта, вероятно, имеет педагогические корни. Это подтверждает широко известный факт, что арфист активно использовал свои опусы в образовательном процессе: Цабель «обучал учеников только на собственных сочинениях» [Покровская 1994, 266]. Высказывание, возможно, излишне категорично, однако в данном случае оно служит лишь подтверждением педагогических свойств композиторского потенциала музыканта.

Тематический материал опусов арфиста незатейлив, прост и вместе с тем лиричен. Мелодика романсовой природы в сочинениях Цабеля под-

вергается самой разнообразной фактурной разработке. В то же время усмотреть в ней глубокий и содержательный смысл достаточно сложно.

Техника, которой на пике увлечения беглостью блестяще владел арфист, наводнила и его сочинения. Став неотъемлемой частью музыкальной культуры того времени, виртуозность приносила огромный успех, пользуясь неизменной популярностью у публики. Приметы эпохи не могли не повлиять на творчество Цабеля. Его артистический опыт деспотично диктовал свои правила в композиции, где арфист стремился воссоздать найденную им в исполнении «идеальную модель», заключающуюся в синтезе богато темброво окрашенного звучания инструмента, безграничной беглости и бесхитростной, понятной мелодики. В этом плане суждение Кюи, характеризующее отличительные черты творений Цабеля: «вкус, тонкая отделка, изящество, счастливая и легкая мелодическая изобретательность» [Кюи 1957, 98], кажется безошибочным.

Цабель писал свои сочинения на протяжении полувека. Точные даты создания его произведений пока не установлены. Известно, однако, что дебютные опыты — Фантазия на темы вальсов И. Штрауса и романс «Вспоминания о Павловске» — были осуществлены исполнителем в первые годы пребывания в России, в середине 1850-х. Концерт для арфы — одно из последних сочинений виртуоза — написан на рубеже XIX–XX вв. Всего музыкантом создано около сорока произведений, большинство из которых — для арфы соло. Многие из них вошли в так называемый золотой фонд литературы для инструмента.

Композиторское творчество Цабеля отражает черты музыкальной культуры романтизма. Это был период его расцвета, характеризующийся, в том числе, стремлением артистов выйти за общепринятые рамки, что проявлялось в импровизационности, виртуозности, в поиске новых гармонических средств. Музыка, передающая «эмоциональную сущность мира непосредственно» [Соллертинский 1962, 45], в то время считалась высшим видом искусства. Одним из любимых жанров становится миниатюра, наиболее точно отражающая своеобразие романтического мироощущения. Небольшая лирическая пьеса, становление которой тесно связано с искусством импровизации, воплощала мгновенное эмоциональное переживание человека. Создававшаяся для солирующего инструмента миниатюра наиболее тесно приближалась к оригинальному монологическому высказыванию.

Вместе с тем в годы деятельности арфиста было ярко выражено и взаимодействие романтизма и классицизма. После 1860-х гг. классицизм фактически уже не существовал в первоначальном виде, но его тенденции все еще сохраняли свои позиции в музыке. Среди них можно назвать

функциональную гармонию, опору на сонатную форму, определенный тип фактуры, основанный на мелкой технике, четкие ритмические построения. Достаточно часто особенности обоих стилей присутствовали в творчестве одних и тех же композиторов.

Приверженность миниатюре, свойственная романтизму, является одной из отличительных черт наследия Цабеля. Ей он остается предан на протяжении всей творческой жизни. За исключением Концерта *c-moll* и фантазий на темы оперы Ш. Гуно «Фауст» и вальсов И. Штрауса виртуоз не создал ни одного крупного произведения.

Именно в миниатюрах Цабеля черты романтизма проявляются наиболее ярко. В них он достигает наибольшей концентрации содержательности, сочетая сжатость, лаконичность формы с эмоциональной выразительностью. Как настоящий поэт, он мыслит программными образами. Чего стоят только названия его пьес: «Легенда» ор. 9, «Желание» ор. 17, «Мечты любви» ор. 21, «У фонтана» ор. 24, «Печальная Маргарита за прялкой» ор. 26. Вместе с тем склонности к объединению миниатюр в циклы, характерной для композиторов-романтиков, творчество арфиста не обнаруживает.

Романтическая природа пьес Цабеля подчеркнута и итальянскими указаниями: *malinconioso narrante* (меланхолически рассказывая), *con fierezza impetuosamente* (гордо и порывисто), *dolce con espressione* (нежно, с выражением), *lamentoso* (жалобно), *con grazia* (грациозно), *morendo* (замирая), которые он дает, желая добиться наибольшей экспрессивности исполнения.

Однако к гармоническим средствам, характерным для позднеромантической эпохи, Цабель не обращался. Не найти в миниатюрах арфиста сложных альтерированных аккордов или диссонансов, выражающих накал чувств, генерирующих напряжение и ведущих к закономерному разрешению в ходе последующей функциональной динамики. Виртуоз не прибегал в своих сочинениях и к красочным ладовым возможностям. Отсутствие популярных в то время звукорядов т. н. «искусственных ладов», а также натуральных ладов, акцентирующих народные или архаичные черты в романтической музыке, подчеркивают приверженность Цабеля к классической гармонии, открывая в нем композитора, объединившего в своем творчестве черты двух музыкальных стилей.

Форма небольших пьес Цабеля чаще всего трехчастна. Образная сфера среднего раздела противопоставляется крайним. Мелодизированная фактура содержит широкий спектр самых разнообразных фигураций, в которых голосоведение поручено первому пальцу правой руки. В этом отношении она напоминает широко распространенные фактурные идеи

сочинений западноевропейских композиторов-арфистов — Э. Периш-Альварса⁵, К. Обертюра⁶. Средства изложения музыкального материала становятся в сочинениях виртуоза одним из способов воплощения задуманного им программного образа, экспонируя одну из черт романтического стиля в музыке.

Основными техническими трудностями миниатюр Цабеля предстают всевозможные пассажи. Однако несмотря на то, что арфист обладал пластичными руками и пальцами, имеющими хорошую растяжку, его произведения не содержат предельно широких расстояний между звуками в арпеджио или аккордах. Все они удобны для исполнения. Музыкант создавал опусы, ориентируясь не только на себя, но и на других арфистов, тем самым стремясь максимально расширить круг исполнителей авторских сочинений.

Творения Цабеля в начале их «музыкальной жизни» помимо самого автора исполняли не только его ученики, но и студенты класса арфы Московской консерватории под руководством И. И. Эйхенвальд⁷. Например, пьесу «У фонтана» на вечере, состоявшемся 2 октября 1902 г., играла студентка V курса Н. Д. Анисимова⁸. Данный факт говорит о том, что Эйхенвальд признавала значимость и ценность сочинений музыканта, считала их полезными для совершенствования мастерства своих студентов. После цабелевской эпохи прошло значительное количество времени, за которое в арфовом искусстве было многое достигнуто. Технический уровень исполнителей значительно возрос. Сегодня миниатюры используются как инструктивный материал и входят в педагогический репертуар юных арфистов.

Особой популярностью в эпоху романтизма пользовался концерт. Все более востребованной становилась виртуозная игра, а данный жанр как никакой другой позволял инструменталисту продемонстрировать свою беглость. Вместе с тем актуальность сохраняло и объединение компози-

⁵ Периш-Альварс, Элиас (Perish-Alvars, Elias, 1808–1849) — английский арфист-виртуоз. В 1834–1838 и с 1847 жил в Вене, был придворным арфистом. Путешествовал по странам Дальнего и Ближнего Востока, Балканскому полуострову, Турции, Европе. Автор множества сочинений для арфы.

⁶ Обертюр, Карл (Oberthür, Carl, 1819–1895) — немецкий арфист-виртуоз. Работал в театрах Цюриха, Висбадена и Мангейма. Солист Королевского итальянского оперного театра в Лондоне. Первый профессор класса арфы в Королевской академии музыки в Лондоне. Написал более 200 сочинений для своего инструмента.

⁷ Эйхенвальд, Ида Ивановна (1842–1917) — русская арфистка немецкого происхождения, педагог. В 1861 переехала в Россию. Солистка оркестров Мариинского и Большого театров. Первый профессор по классу арфы Московской консерватории.

⁸ Анисимова Нина Даниловна (годы жизни неизвестны) — арфистка. С 1902 являлась артисткой оркестра Большого театра.

тора и исполнителя в одном лице. Сочинения для солирующего инструмента писали музыканты, имеющие широкую артистическую практику. Они прекрасно знали его возможности и, расширяя круг выразительных средств, дополняли технический арсенал новыми, по преимуществу, виртуозными приемами.

Становление жанра арфового концерта следует вести еще с XVIII столетия — с сочинений Г. Ф. Генделя (Концерт для арфы с оркестром *B-dur* op. 4 № 6 (1738), И. Б. Кrumphольца (Концерты для арфы с оркестром: № 1 *Es-dur* op. 4/1 (1772), № 2 *B-dur* op. 4/2 (1772), № 3 *E-dur* op. 6/1 (1777), № 4 *D-dur* op. 6/2 (1777), № 5 *B-dur* op. 7 (1778), № 6 *F-dur* op. 9 (1785) и В. А. Моцарта (Концерт для флейты и арфы с оркестром *C-dur* (1778). Во второй половине XIX в. концерты писали блистательные зарубежные арфисты-композиторы: Обертюр, Дж. Томас⁹, А. Ренье¹⁰. К этому времени уже была создана и двухрядная арфа¹¹, позволяющая использовать весь круг тональностей и тем самым значительно расширить возможности исполнителя.

Первым появившемся в России произведением названного жанра стал Концерт для арфы с оркестром *c-moll* op. 35 Цабеля, посвященный любимому ученику композитора К. Фейту. Сочинение явилось главным произведением в творчестве его автора, резюмирующим исполнительскую и композиторскую деятельность. Как уже отмечалось выше, точную дату создания концерта пока не удалось установить. Однако можно предположить, что он появился в конце XIX или самом начале XX в., так как в 1904 г. концерт вышел в свет в издательстве Ю. Г. Циммермана¹².

Произведение имеет три части. Первая, *Allegro risoluto*, написана в сонатной форме контрастного типа с конфликтной драматургией и открывается оркестровой экспозицией, фактически изжившей себя в произведениях данного жанра к тому времени.

⁹ Томас, Джон (Thomas, John, 1826–1913) — английский арфист. Профессор Королевского музыкального колледжа, также преподавал в Гилдхоллской школе музыки. Автор многочисленных пьес для арфы, которые сегодня популярны среди исполнителей и входят в экзаменационные программы музыкальных учебных заведений. Также автор оперы, симфонии, увертюры, камерных сочинений и кантат. Придворный арфист королевы Виктории.

¹⁰ Ренье, Анриетта (Renié, Henriette, 1875–1956) — французская арфистка, композитор и педагог. Автор ряда сочинений и переложений для арфы, а также пособия «Школа игры на арфе» (*“Méthode complète”*).

¹¹ Двухрядная арфа — арфа с педалями двойного действия, позволяющими повышать каждую ноту дважды на полутон. Изобретена С. Эраром в 1801 г.

¹² Zabel A. Concerto pour harpe en do mineur. Leipzig, Berlin: Jul. Heinr. Zimmermann, 1904. 51 S.

Фактура сольной экспозиции концерта Цабеля достаточно насыщена. Композитор использует широкий спектр самых разнообразных виртуозных приемов, соотносящихся с драматизацией образа. Арфа вступает патетическим возгласом аккордов. Далее следуют октавные пассажи в обеих руках. Данный технический прием непросто для исполнения в темпе *Allegro*, указанном автором в первой части сочинения, и, скорее, принадлежит к сфере характерных пианистических средств выразительности. От арфиста он требует быстрых (а главное — четких) скачков во избежание призвуков.

Тема побочной партии, имеющая лирический романсовый характер, звучит у солирующего инструмента под размеренный прозрачный аккомпанемент левой руки и ставит перед исполнителем задачи совсем иного рода. Арфа по своей природе — щипковый инструмент, основным свойством которого является короткий, быстро затухающий звук. Здесь же арфисту необходимо добиться полноценного воспроизведения мелодики, не уступая в протяженности звучания, насколько это возможно, духовому инструменту (кларнету), исполняющему указанную тему в первой экспозиции. Цабель обладал уникальным профессиональным качеством — продолжительным, певучим звуком, исполнение кантилены не составляло для него труда. Современные отечественные арфисты имеют в арсенале прием кистевого движения, значительно пролонгирующий звучание инструмента. Однако он был разработан в рамках прогрессивного метода Пюссе — Слепушкина, появившегося позднее, Цабель его не применял. Очевидно, что извлечение протяженного, мягкого и, кроме того, ровного кантиленного звука требует от исполнителя на арфе значительного мастерства.

Вторая часть концерта (*Es-dur*), *Andante con espressione*, написана в трехчастной форме. Певучая, хоральная, своей трогательной задушевностью она, отсылая слушателя к музыке Мендельсона, контрастирует патетическому, эмоционально аффектированному образу первой, не обнаруживая с ней интонационных или тематических связей.

Тема основного раздела изложена арпеджированными аккордами, являющимися одной из «визитных карточек» арфы. В данном случае они охватывают значительную часть ее диапазона. Инструмент показан с одной из самых привлекательных с точки зрения демонстрации тембра сторон. Он звучит наполненным, плотным, богатым звуком. Далее тема получает развитие в пассажах, где мелодия доверена четвертому пальцу правой руки. Нужно отметить, что чаще всего в приемах подобного рода ведущий голос поручается первому пальцу. При указанных условиях мелодия звучит наиболее ровно, красивым, полным звуком. Безымянный

уступает большому по силе, кроме того, «выровнять» голосоведение, им воспроизводимое, тем более «внутри пассажа», существенно сложнее. Таким образом, упомянутый фрагмент требует владения техникой, обусловленной самостоятельностью каждого пальца.

В среднем разделе проведение темы поручено оркестру, аккомпанемент солирующего инструмента представлен виртуозными пассажами «по всей арфе», доступными музыканту, имеющему существенную виртуозную оснащенность, объединяющую предельную четкость исполнения приема и свободное ориентирование на инструменте.

Третья часть, *Allegro con brio*, написана в нетипичной для финала сонатной форме без разработки. Тематический материал главной партии имеет подвижный скерцозный характер. Аккомпанемент арфы в связующей части, построенной на его интонациях, представляет значительную техническую сложность, которая заключается в воспроизведении гамм *ff* в темпе *Allegro*.

Тема побочной партии вдохновенно поэтична. Простая, безыскусная мелодия впервые звучит, изложенная арпеджированными аккордами арфы *cantabile*. Ведущий голос заключительной партии оплетен нисходящими пассажами солирующего инструмента. Данный прием является одним из самых эффектных, выигрышно звучащих на арфе. Он весьма широко применялся Цабелем не только в оригинальных сочинениях, но и в редакторских версиях балетных каденций. Произведение завершается эффектной кодой на *f*, построенной на интонациях рефрена, в октавном изложении у солирующего инструмента.

Концерт написан Цабелем в русле романтической эстетики. Об этом свидетельствует выступающая на первый план виртуозность. В произведении она заменяет метод тематической разработки на контрастный принцип, сопоставляющий моторику и певучую мелодику, фактуру самого разнообразного спектра и тембральную выразительность. Обратим внимание также на отсутствие каденции, в классическом концерте предназначавшейся для демонстрации технического мастерства солиста. Кроме того, очевидны романтические корни цабелевской мелодики, напоминающие об эмоциональной выразительности жанра романса.

Вместе с тем массивность конструкции, значительность формы, почти вагнеровская монументальность оркестровки, отсутствие интонационных связей между частями, а также сохранение диалогического начала жанра, к которым в своем сочинении тяготел Цабель, выдают в нем композитора, стремившегося к значительному масштабу музыкальной мысли и симфонической мощи, что характерно для «классика», а вовсе не для камерного романтического поэта. Все вышесказанное позволяет

сделать вывод, что концерт объединил в себе стилевые черты классицизма и романтизма.

Отдельно следует отметить, что в сочинении наилучшим образом продемонстрированы выразительные возможности солирующего тембра. Среди них можно назвать аккорды, арпеджио, флажолеты, а также всевозможные пассажи. Оценивая степень сложности концерта с позиции настоящего времени, можно сделать вывод о высоком уровне технического мастерства создавшего его арфиста.

С момента своего возникновения произведение вошло в репертуар автора и с успехом исполнялось им на многочисленных площадках. Концерт полюбился и зарубежным исполнителям. Подтверждением тому служит тот факт, что уже в 1909 г. англичанин Ч. Коллиер¹³ исполнил сочинение на одном из выступлений в Манчестере. Однако выдающиеся отечественные современники дали произведению весьма неоднозначную оценку. К примеру, Кюи, услышав первую часть нового сочинения, указывал на ее недостатки:

Концерт г. Цабеля нельзя назвать удачным потому преимущественно, что он очень дурно и безвкусно инструментован. <...> Второй недостаток Концерта заключается в том, что как мне кажется, г. Цабель не воспользовался в нем всеми эффектами, на которые способна арфа или недостаточно их развил. <...> Что же касается самой музыки Концерта, то его начало самое казенное... [Кюи 1957, 96–97].

Несмотря на общее негативное впечатление, выдающийся музыкант выявил и достоинства I части произведения: «в середине есть гармоническая красивость, а вторая ее тема мила и по вымыслу, и по звуку». И заключил, что «это дельная попытка со стороны г. Цабеля, осуществленная в настоящем виде не без вкуса и музыкальности...» [Кюи 1957, 96–97].

Как и множество других исполнителей того времени, виртуоз не обладал профессиональными знаниями в сфере композиции и инструментовки. Сведений, свидетельствующих о совершенствовании Цабелем компетенций в данной области, пока обнаружить не удалось. Кроме того, свою отрицательную роль сыграло и отсутствие постоянной практики в создании симфонических произведений. Все это, вероятно, и стало причиной не совсем удачной оркестровки. Суждение Кюи, возможно, определяет

¹³ Коллиер, Чарльз (Collier, Charles, 1872–1958) — английский арфист. Солист Оркестра Халле.

действительную художественную ценность произведения, однако ни в коей мере не умаляет его значения для отечественного арфового искусства. Повторим, это был первый в России концерт для арфы с оркестром. Несмотря на то, что сочинение не оказало какого-либо существенного влияния на развитие жанра в отечественном музыкальном искусстве, не стало памятником классицизма или связующим звеном между западноевропейской и русской традициями, оно и поныне востребовано исполнителями, звучит на эстрадных площадках по всему миру и входит в программы студентов профессиональных учебных заведений.

Концерт стал своего рода поскриптумом цабелевского творчества, подытоживая и сохраняя основные принципы его композиторского наследия, продемонстрированные в миниатюрах: изящная мелодика, изобретательность фактурного изложения темы, отказ от рискованных гармоний и свободных форм. Работая над своим творением, арфист стремился создать образец виртуозного инструментализма. Однако избежать несовершенств, причисляющих его музыку к произведениям второго ряда, Цабелю все же не удалось.

Несмотря на популярность пьес виртуоза среди арфистов, музыканта нельзя причислить к мастерам миниатюры или выдающимся мыслителям в искусстве. Произведения Альберта Генриховича не отличаются сложными художественными образами или глубоким смыслом и близки блестящему стилю сочинений выдающихся зарубежных виртуозов — ранних современников арфиста: Периш-Альварса, Ф. Гodefруа¹⁴, Томаса, опусы которых характеризуются внешне эффектной подачей скромного музыкального материала. В том же русле творили и младшие коллеги Цабеля: В. Поссе¹⁵, Ф. Пёнитц¹⁶, И. Снур¹⁷, А. Цамара¹⁸. Трудно в этой

¹⁴ Гodefруа, Феликс (Godefroid, Félix, 1818–1897) — французский арфист и композитор бельгийского происхождения. Концертирующий арфист, автор множества сочинений для своего инструмента.

¹⁵ Поссе, Вильгельм (Posse, Wilhelm, 1852–1925) — немецкий арфист. Концертировал в Германии, России. Солист Берлинской Королевской капеллы. Преподавал в Высшей школе музыки в Берлине. Систематизировал и видоизменил методические принципы преподавания Гримма.

¹⁶ Пёнитц, Франц (Poenitz, Franz, 1850–1912) — немецкий арфист. Солист оркестров Бильзе, Берлинской оперы. Преподавал в Берлинской Высшей школе музыки. Автор оперы, квартетов, сочинений для арфы.

¹⁷ Снур, Иоганн (Snoer, Johannes, 1868–1936) — немецкий арфист. Солист Королевского оркестра «Консертгебау», Лейпцигского симфонического оркестра Гевандхауза, оркестра Байротского театра. Преподавал в Лейпцигской консерватории, концертировал. Автор многочисленных сочинений для арфы.

¹⁸ Цамара, Антонио (Zamara, Antonio, 1823–1901) — австрийский арфист и композитор итальянского происхождения. Преподавал в Венской консерватории, концертировал. Автор произведений для арфы.

связи не согласиться с мнением А. Д. Тугай: «композиторское дарование (Цабеля. — М. П.) оказалось менее значительным, чем исполнительское» [Тугай 2007, 81].

Необходимо отметить, что произведения для арфы соло в XIX столетии писали исключительно композиторы-виртуозы, творческий потенциал которых в сфере сочинения был значительно скромнее их исполнительского уровня. Во многом в связи с этим романтические тенденции поиска новых средств выразительности, виртуозности, блеска исполнения, а также стремления к проникновенному лиризму и экспрессии, господствовавшие в музыке эпохи, в концертной литературе для арфы постепенно трансформировались, искажались. Лиризм сменился излишней сентиментальностью, экспрессия — чрезмерной патетикой, виртуозность служила лишь средством демонстрации технических возможностей исполнителя, независимо от содержания произведения. Н. Н. Покровская отмечала:

Черты салонности, любования звуком при бедности содержания встречаются в произведениях Обертюра, братьев Годефруа¹⁹ и Хассельманса. Даже Периш-Альварс — звезда первой величины на арфовом небосклоне середины XIX века — как композитор выглядит более чем скромно [Покровская 1994, 134].

В указанный период художественная ценность арфового репертуара существенно снизилась, что сохранялось до конца столетия.

Как представитель западноевропейской традиции Цабель не только был воспитан на сочинениях названных арфистов; из них целиком состоял и его репертуар в ранний период исполнительства. Становится понятным следование в композиторском творчестве музыканта укоренившимся в Европе канонам в создании сочинений для арфы. Преобладание виртуозности над тематическим развитием, скромность мелодики объективно характеризуют стиль арфиста.

Вместе с тем опусы Цабеля созданы с прекрасным знанием инструмента и самых ярких его возможностей. Они удобны для исполнения, не содержат противоречащих природе арфы технических сложностей. Все это делает их востребованными и в наши дни, объективно демонстрируя вклад виртуоза в золотое наследие арфового искусства, по которому он и должен быть оценен.

¹⁹ Годефруа (Godefroid), Жюль Жозеф и Феликс. Жюль Жозеф (1811–1840) — французский арфист и композитор. Феликс — см. примечание 9.

Карьера Цабеля как композитора завершилась одновременно с его исполнительской деятельностью. Он писал, чтобы играть, а не утолять неизменную потребность выражения в нотах наполнявших его душу чувств и стремлений. Таким образом, становится очевидна и сама природа цабелевского дара сочинителя. Он прежде всего был Исполнителем, Артистом, и именно артистический талант порождал тягу к композиторскому творчеству, которое всегда было подчинено концертной стезе музыканта. Тяжелая болезнь, прервавшая сценическую карьеру виртуоза, поставила точку и в его композиторском творчестве.

Список источников

- [1] Вебер 1935 — Вебер К. М. Жизнь музыканта (главы из неоконченного романа) // Советская музыка. 1935. № 7 (25). С. 3–15.
- [2] Кюи 1957 — Кюи Ц. А. Избранные статьи об исполнителях / сост., ред., вступ. статья и примеч. И. Л. Гусина. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1957. 276 с.
- [3] Покровская 1994 — Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 1994. 352 с.
- [4] Соллертинский 1962 — Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Москва: Музгиз, 1962. 48 с.
- [5] Тугай 2007 — Тугай А. Д. Арфа в России. Санкт-Петербург: Сударыня, 2007. 152 с.

References

- [1] Weber, Carl Maria von (1935). "Zhizn' muzykanta (glavy iz neokonchennogo romana)" ["The life of a musician (chapters from an unfinished novel)"]. In *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1935, no. 7 (25), pp. 3–15 (in Russian).
- [2] Cui, César A. (1957). *Izbrannye stat'i ob ispolnitelyakh* [Selected articles about performers], compilation, editing, introductory article, article and notes by Israel L. Gusin, Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 276 p. (in Russian).
- [3] Pokrovskaya, Nadezhda N. (1994). *Istoriya ispolnitel'stva na arfe* [History of harp performance]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki, 352 p. (in Russian).
- [4] Sollertinsky, Ivan I. (1962). *Romantizm, ego obshchaya i muzykal'naya estetika* [Romanticism, its general and musical aesthetics]. Moscow: Muzgiz, 48 p. (in Russian).
- [5] Tugay, Ariadna D. (2007). *Arfa v Rossii* [Harp in Russia]. St. Petersburg: Sudarynya, 152 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 04.12.2024; одобрена после рецензирования: 24.12.2024;
принята к публикации: 14.01.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 04.12.2024; approved after reviewing: 24.12.2024; accepted for
publication: 14.01.2025; published: 25.03.2025.



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

Научная статья

УДК 781.5

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.003

Песня в сонатном цикле: медленные части Первой и Второй сонат для фортепиано Р. Шумана

Анастасия Сергеевна Седова

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

nastiasedova99@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1382-9107>

Аннотация. Фортепианные сонаты № 1 и № 2 Шумана принадлежат к числу лучших сочинений романтической эпохи. Характерное для последних субъективное начало не могло не отразиться на трактовке композиторами музыкальных форм, сложившихся ранее. В частности, это проявляется во взаимопроникновении двух противоположных принципов — крупной формы и миниатюры. Со всей полнотой свойства миниатюры проявляются в лирических частях сонат, разительно отличающихся от классических Andante. Aria из Сонаты № 1 является фактически фортепианным переложением юношеской песни «К Анне»; Andantino Сонаты № 2 — ранняя песня «Осенью», «доросшая» до формы малого рондо. Разносторонний анализ показывает, что и в фортепианной версии песни сохранили свою природу лирической миниатюры, особенно ощутимую рядом с чисто инструментальными прочими частями сонаты.

Ключевые слова: Роберт Шуман, романтизм, соната, крупная форма, миниатюра, песня

Для цитирования: Седова А. С. Песня в сонатном цикле: медленные части Первой и Второй сонат для фортепиано Р. Шумана // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 44–63. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.003>

© Седова А. С., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.003

Song in the Sonata Cycle: Slow Movements of R. Schumann's Piano Sonatas No. 1 and No. 2

Anastasiya S. Semova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
nastiasemova99@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1382-9107>

Abstract. Schumann's Piano Sonatas No. 1 and No. 2 are among the best works of the Romantic era. The subjective principal characteristic of them could not but be reflected in the interpretation by composers of musical forms that had developed earlier. In particular, this is manifested in the interpenetration of two opposing principles — large form and miniature. The properties of miniatures are fully manifested in their lyrical parts, strikingly different from the classical Andante. Aria from Sonata No. 1 is actually a piano arrangement of an early Schumann song *To Anna*, Andantino from Sonata No. 2 is also an early song *In Autumn* that has “grown up” to the form of a small rondo. A comprehensive analysis shows that — even in the piano version — the songs have retained their original nature of the lyrical miniature, which was especially noticeable next to the purely instrumental other parts of the Sonata.

Keywords: *Robert Schumann, sonata, romanticism, large-scale form, miniature, song*

For citation: Semova, Anastasiya S. Song in the Sonata Cycle: Slow Movements of R. Schumann's Piano Sonatas No. 1 and No. 2. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 44–63. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.003>

© Anastasiya S. Semova, 2025

Песня в сонатном цикле: медленные части Первой и Второй сонат для фортепиано Р. Шумана

В искусстве эпохи романтизма, как известно, с особой силой расцвело субъективное начало. В отличие от лирических миниатюр, расположенных к разговору «с глазу на глаз», крупные инструментальные жанры, унаследованные от классиков и настроенные на мыслительно-напряженный диалог с человечеством о главном, не готовы были легко распахнуться на зов одинокой души. Не только симфония, но даже соната для романтического томления была слишком серьезна и многословна, казалось поначалу. Между тем *романтические* сонаты, как подтвердило время, существуют, в том числе принадлежащие самым неистовым романтикам. Среди таковых, несомненно, фортепианные сонаты Роберта Шумана.

В феномене романтической сонаты отразилось то, как классицизм, по выражению Л. В. Кириллиной, продолжил «жить внутри Романтизма» [Кириллина 1996, 71]. Композиторы еще придерживались иерархии инструментальных жанров, заданной предшествующей эпохой, на вершине которой по праву стояла симфония — с ее бетховенской концепцией прекрасного как «великого, сложного и крупного» [Кириллина 2009, 72]. Вместе с тем композиторы-романтики ощутили ценность видения через призму личного и свойственного ему *малого*, которое тоже способно по-своему охватить, как выяснилось, чуть ли не весь мир. Естественным выражением такой оптики стал во многом переосмысленный (в сравнении с прежним значением простой «безделушки» — багатели) жанр *миниатюры*.

И симфония, и миниатюра были осознаны в музыкознании не просто как жанры, но как *особые способы мыслить*, стоящие на противоположных (теоретически) полюсах.

По словам Ю. Н. Холопова, размышляющего об идеях Б. В. Асафьева, для симфонизма характерно

непрерываемое музыкальное становление, напряженный музыкальный динамизм, <...> идеей симфонизма является развитие (даже связываемое с диалектической логикой) [Холопов 1986, 189].

Самым ярким выразителем таких отношений является сонатная форма, содержащая внутри себя «пронизанность» переходами, развитием, становлением» [Холопов 1986, 189 (в оригинале разрядка автора. — А. С.)].

Миниатюра, как показывает исследование К. В. Зенкина, имеет совершенно иные характеристики:

Именно непосредственное, сиюминутное выражение эмоционального состояния лежит в основе художественного мира миниатюры в противоположность крупным формам, моделирующим процессы взаимодействия множества явлений. Вместо потока времени сюжетно-фабульного типа с направленностью развития из прошлого в будущее в миниатюре действует субъективное время лирического переживания, психологически длящегося в настоящем [Зенкин 1995, 7].

Таким образом,

для «чистой» миниатюры наиболее типичным стало количество одного-двух настроений-«моментов», так как при их увеличении возникает ощущение пестроты, множественности, противоречащей самому существу лирического жанра [Зенкин 1995, 7].

И еще важное дополнение:

Вся внутренняя организация миниатюры направлена на кристаллизацию единого состояния, «одномоментной» мысли, но при этом вовсе не вуалирует, а чаще наоборот, стремится как можно яснее выявить ее внутреннее движение <...>, противоречивое единство состояния и становления, диалектика которых лежит в основе всего художественного мышления романтиков [Зенкин 1995, 14].

Взаимопроникновение свойств симфонического мышления и миниатюры так или иначе сказывается на состоянии романтической сонаты — на самих темах (особенно в быстрых крайних частях цикла), на их структурном и смысловом соотношении, на степени завершенности. В творчестве Шумана это взаимодействие раскрывается наиболее впечатляющим образом. Ведь композитор, помимо общепризнанных шедевров в области вокальной и инструментальной миниатюры, всю жизнь создавал сочинения и в крупных инструментальных жанрах классической традиции — симфонии, концерты и, наконец, сонаты.

Фортепианная соната по своей сути неразрывно связана с организующими принципами крупной формы. Вместе с тем романтическое видение сквозь призму «малого» непосредственно присутствует в шумановских сочинениях в данном жанре. В их лирических частях и скерцо сближение с миниатюрами наиболее ощутимо, хотя и в неодинаковой степени. Общим для них, вне зависимости от конкретного строения, является заметно меньшая протяженность в сравнении с крайними частями. Находясь между насыщенными событиями сонатными аллегро и объемными динамичными финалами, они имеют словно интермедиальный характер.

С особой силой субъективное начало, свойственное самой природе лирической фортепианной миниатюры, расцветает во «внутрисонатных» андантино, имеющих дополнительные личные призвуки из жизни Шумана. Все они воскрешают нечто из прошлого и так или иначе связаны с дорогими ему людьми [Daverio 1997, 131–181]. В первых двух сонатах вновь пропеты — без слов — прелестные вокальные миниатюры, сочиненные восемнадцатилетним Робертом, когда его будущая жена Клара была еще, по его словам, «маленькой, своенравной девочкой, с упрямой головкой и парой прекрасных глаз». «И больше всего на свете ты любила вишни», — напишет Шуман ей позже [Шуман 1970, 334].

А. М. Меркулов, исследуя шумановскую музыкальную символику (большей частью связанную с Кларой), находит немало подтверждений приведенным им словам С. Фейнберга:

Некоторые выразительные обороты музыкальной фразы повторяются в разных произведениях Шумана. Это — «мелодии-слова». Шуман переносит их из одного произведения в другое как эмбрионы лирического движения, в которых слиты воедино мысль, образ и чувство [цит. по: Меркулов 1985, 91].

Главные из них почерпнуты из сочинений Клары, как знаменитый «голос издалика» (*Stimme aus der Ferne*) в Новеллете op. 21 №8 или «мотто» в «Танцах давидсбюндлеров» op. 6. Выразительно маркированный в них мотив нисходящей секунды стал «говорящей» интонацией, не раз всплывающей в сочинениях Шумана и понятной посвященным. Но вот что поразительно: словно предчувствуя их будущую с Кларой судьбу [Лосева 2000, 23–39], Шуман уловил этот «звукосимвол» уже в юношеских песнях, которые обрели своего истинного адресата годы спустя в фортепианных сонатах, полных счастья и муки любви в разлуке их автора с «далекой возлюбленной» [Меркулов 1985, 92].

Наиболее ярко выраженная песенность содержится в первых двух фортепианных Сонатах ор. 11 и ор. 22. Ария из Первой сонаты является авторским переложением для фортепиано юношеской песни Шумана «К Анне» (1828). Andantino из Сонаты № 2 — продленная песня Шумана «Осенью», написанная в том же году.

Соната № 1: Aria

В качестве предварительных вопросов зададимся теми, что вытекают из высказываний самого Шумана.

Первый вопрос касается *тональности*, которая была изменена в транскрипции: *A-dur* в сонатной версии вместо *F-dur* вокального оригинала. Вот как Шуман характеризует тональное решение при сочинении:

Процесс, заставляющий композитора выбрать ту или иную тональность для выражения его ощущений, необъясним, как и само творчество гения, которое вместе с мыслью одновременно создает и форму, т. е. сосуд, вмещающий мысль. Композитор поэтому находит необходимую ему форму непосредственно, *как живописец свои краски*, не размышляя особенно долго (курсив мой. — А. С.) [Шуман 1975, 158]¹.

Из сказанного следует, что тональность внутренне соответствует творению и ее смена может пошатнуть эту гармонию, на что указывает и сам Шуман:

Давно установлено, что, перенося произведение из первоначальной тональности в какую-нибудь иную, мы достигаем другого впечатления и что в этом как раз и проявляется различие в характере тональностей [Шуман 1975, 158].

Вместе с тем композитор не склонен принять мысль о раз и навсегда закреплённом соответствии тональности некоему состоянию:

¹ Продолжение цитаты тоже примечательно, хоть и не очень «доказательно»: «Попробуйте сыграть, например, „Sehnsuchtswalzer“ [Вальс *As-dur* ор. 9 № 2 Шуберта] в *A-dur* и *Jungfernchor* в *H-dur* [Хор девушек *C-dur* из III действия „Вольного стрелка“ Вебера]! В новой тональности обнаружится нечто противное чувству, ибо естественное настроение, породившее эти вещи, должно будет сохраниться как бы в чуждой ему сфере» [Шуман 1975, 158].

Истина, как всегда, лежит посередине. Так же, как нельзя утверждать, что то или иное ощущение для своего правильного выражения в музыке требует определенной тональности <...> точно так же нельзя согласиться и с Цельтером², полагающим, что все можно выразить в любой тональности [Шуман 1975, 158].

Относительно смены тональности в Арии легко допустить, что решающим оказался главенствующий тонально-эмоциональный контекст — заданный главным тоном Сонаты *fis-moll: F-dur* после него для молодого Шумана немыслим, а «традиционный» *A-dur* (как параллельный мажор для *fis*) достаточно приемлем и не губителен для песни.

Второй вопрос о том, насколько взаимозаменяемы звучания человеческого голоса и фортепиано. Об этом Шуман тоже размышлял и высказался на редкость категорично (в 1835 г., когда и сочинялись сонаты):

убогая фортепианная мелодия может еще кое-как прозвучать, если ее хорошо спеть, но богатая вокальная мелодия будет на фортепиано звучать в два раза хуже, чем в пении [Шуман 1975, 175].

Фортепиано, согласно тогдашней позиции Шумана, это

инструмент, к которому — если хочешь, чтобы все здесь звучало и пело — надо применить совсем иные средства, нежели к человеческому голосу, и который вообще воздействует по-иному [Шуман 1975, 175]³.

Третий вопрос — об обращении с текстом песни, прежде всего в ней самой, но опосредованно — и в ее «инструментализации». Здесь все «просто»:

...стихотворение должно покоиться в объятиях певца, как невесота — свободно, счастливо, целиком [Шуман 1975, 354].

Немного позже (в 1840 г.) Шуман назовет еще одну «обязанность» песни перед текстом:

² Карл Фридрих Цельтер (1758–1832) — немецкий композитор, педагог и дирижер.

³ К сущностным фортепианным свойствам Шуман относит обилие голосов и смену гармоний, эффекты от применения педали («как у Фильда») и беглость [Шуман 1975, 175].

Вновь воспроизвести стихотворение в мельчайших его деталях, но из более тонкой, музыкальной материи — высшее, к чему <...> должны были бы стремиться все [Шуман 1978, 275].

Думается, однако, что это можно отнести и к фортепианной транскрипции, где, даже став «немым», слово не исчезнет из музыки, но полностью перевоплотится в нее.

Наконец, показав, сколь трудно песне «отдаться» фортепианной сонате, какие подводные камни ее ждут там, Шуман обмолвился в рецензии на одну из новых сонат без всякого неодобрения: «Andante я назову просто-напросто *песней*» [Шуман 1975, 176]. Будто и не было упомянутых сомнений, будто песня здесь допустима и даже обычна — в том же 1835 г., когда сочинялись фортепианные сонаты.

Обратимся теперь к самой песне «К Анне», которая вошла в Первую сонату. Начнем с ее стихотворного текста. Его автор — немецкий поэт Юстинус (Андреас Христиан) Кернер (Justinus Andreas Christian Kerner, 1786–1862). В нем чувствуется романтический настрой. Душевные первые строки с образами «милой родины» и «серебристого источника» сменяются картиной поля боя, где пали лирический герой и его товарищи. Однако в этом нет безысходности: «бледный вестник» вскоре уведет всех павших на родину, где их ждут «душистые чаши». Образ стихотворения зыбок, как мираж.

В поэтическом оригинале текста три строфы, но последнюю композитор исключил. Вместо нее он повторил первую строфу с ее «смысло-образующим» завершением: «Я думаю о тебе...» Согласно тексту им сочиняется музыкальная реприза, а в итоге дается почти точное воспроизведение всей начальной текст-музыкальной строфы. В ней лишь превышена прежняя мелодическая вершина и добавлен один заключительный такт.

Регулярные по строению строфы «склоняют» к регулярности и музыки, но с какого-то момента она изобретательно нарушается композитором. Изначально поэтическая строка в песне соответствует двухтактовой фразе. Однако третья строка уже расширена до четырех тактов, а четвертая — даже до шести. В расширении третьей строки «повинно» фортепиано, которое перебивает мелодию голоса, предвосхищая ее фразы. Что касается четвертой строки, то причина расширения заключена в тексте. Волею композитора были внесены словесные повторы, вызвавшие музыкальное разрастание. В итоге четырехстрочная строфа, которая при обычном распевании дала бы восьмитакт, достигла 14 тактов

(не считая дополнительного вступительного). Вместо ровных двутактов (2, 2, 2, 2) образуются разновеликие построения (2, 2, 4, 6) (ил. 1).

Ил. 1. Р. Шуман. Песня «К Анне». Фрагмент первой строфы⁴

Fig. 1. Robert Schumann. The song *To Anna*. Fragment of the first stanza

Andante

p

Nciht im Tha - le der süs - sen Hei - math beim Ge -

p

mur - mel der Sil - ber que - lle bleich ge - tra - gen

dolce

aus dem Schlacht - feld, denk' ich dein, denk' ich

⁴ Нотный пример приведен по изданию Robert Schumanns Werke, Serie XIV: Supplement. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893.

На *ил. 2* моделируется регулярный прообраз (строки 1, 2, 3, 4), возможный при регулярной четырехстрочной строфе (в строках 3, 4 сняты повторы). В строке 4а приведена для сравнения расширенная в песне четвертая строка.

Ил. 2. Р. Шуман. Песня «К Анне» — реконструкция «квадратности»

Fig. 2. Robert Schumann. The song *To Anna* — a reconstruction of “squareness”

1 Nicht im Ta - le der süs - sen Hei - mat, 3 Bleich ge - tra - gen aus dem Schlacht - feld

2 Beim Ge - mur - mel der Sil - ber quel - le 4 Denk' ich dein, du süs - ses Le - ben

4a Denk' ich dein, denk' ich dein du süs - sen Le - ben, denk' ich dein du süs - sen Le - ben, denk' ich dein!

Привносятся довольно замысловатые повторы слов (попадающие на разные мотивы в мелодии), композитор сместил смысловые акценты: в результате троекратного повторения ключевой теперь становится фраза «я думаю о тебе», которой и завершается (в отличие от оригинала) строфа.

Вторая строфа тоже получает расширение, но проще (предкадансовое повторение в области 5–6 метрических тактов). Музыкально-тематически строфы подобны, однако вторая структурно «спокойнее», как в метрическом, так и гармоническом отношениях. Фактически, это период с расширением в тональности большой субмедианты (*Des-dur*). В остальном вторая строфа сходна с первой — тот же тип изложения, подобное мелодическое развитие, гармоническая и структурная устойчивость. Примечательно, что юный автор не стал напрямую сопоставлять мажорно-минорные гармонии *F-Des* (что легко допускал Шуберт, да и Бетховен). В обоих случаях, при уходе и возвращении, Шуман делает небольшие связки. С одной стороны, они тонально соединяют три текстомызыкальные строфы, а с другой — подчеркивают их разнотональную позицию. В целом общая картина оказывается подобной малому рондо

(по А. Б. Марксу)⁵, хотя в тематическом и фактурном отношениях строфы воспринимаются как достаточно близкие варианты одного состояния (ил. 3):

Ил. 3. Схема формы в песне Р. Шумана «К Анне»

Fig. 3. The diagram of form of Robert Schumann's song *To Anna*

П	↪	Ш	↪	П
15	1	10	2	15
F-dur		Des-dur		F-dur

Условные обозначения в схемах:

П	главная тема
Ш	побочная тема
↪	предложение
↪	уводящий ход
→	неустойчивое изложение
↪	предыкт
→	заключение

Как же композитор превратил *вокальную* миниатюру в *инструментальную*, да еще и в расчете на сонатный цикл? О смене тональности, *A-dur* вместо *F-dur*, речь уже шла. Общая протяженность почти та же (45 тактов вместо 43), но конструктивные изменения касаются немало-важных деталей. Основное, пожалуй, в том, что Шуман отказался от обо-их переходов и теперь уже решился на прямые медиантовые сопоставле-ния⁶. *F-dur*, звучащий в средней строфе, воспринимается словно мелан-холичная антитеза по отношению к крайним [Bischoff 2005, 60]. В конце же ввел 4-тактовое дополнение с затихающими мотивными переключе-ми, очень поэтичными.

⁵ Шуман со вниманием относился к начавшему выпускаться в 1837 г. «Учению о му-зыкальной композиции» Маркса и даже предлагал в 1839-м одному из авторов *Neue Zeitschrift für Musik* откликнуться в печати на выход первых томов [Шуман 1970, 438]. Однако в его собственных текстах следов знакомства с этим учением не обнаружива-ется (что не мешало Шуману, как и другим музыкантам, прекрасно овладеть классиче-скими формами путем их практического изучения).

⁶ Или почти прямые: на месте уводящего минихода оказалась оминоренная тоника *ля*, которая и помогла переступить в *F-dur*.

В Сонате уже познавший многие инструментальные секреты композитор нашел для песни роскошное фортепианное воплощение — с резонансно-богатой гармонией, с регистровой переокраской мелодии (от *dolcissimo* октавных дублировок с нежной подсветкой из третьей октавы до благородного виолончельного *espressivo* с мягко перекатывающимся арпеджио поверх), — воплощение столь органичное для фортепиано, что песня зацвела новыми, объемными красками, не потеряв при этом сокровенности подлинной миниатюры (ил. 4).

Ил. 4. Р. Шуман. Ария из Сонаты № 1. Главная тема и начало побочной⁷

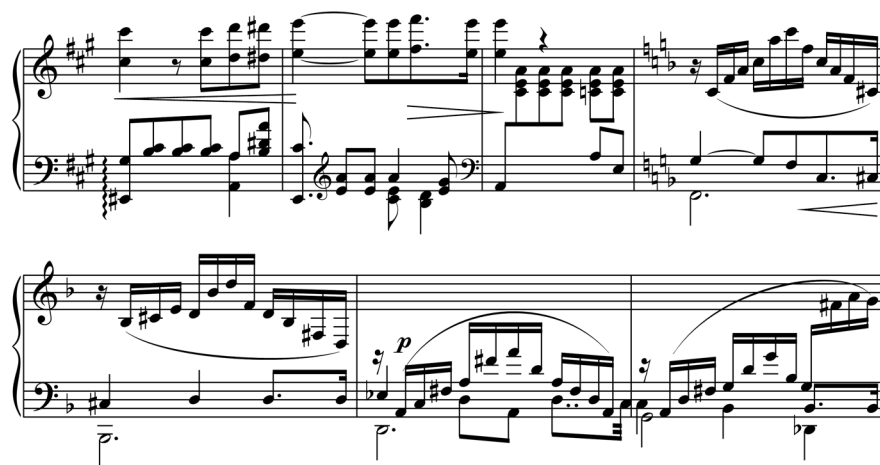
Fig. 4. Robert Schumann. Aria from Sonata No. 1.
The main theme and the beginning of a secondary theme



(Окончание см. на след. стр.)

⁷ Хотный пример приведен по изданию Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Piano-forte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887

(Окончание)



Соната № 2: Andantino

Другая вокальная «жемчужина» из того же 1828 г. заняла лирическую нишу в следующей Сонате, законченной парой месяцев позже. Совсем крошечная, она была бы недостаточна в контексте сонатного цикла, поэтому нуждалась в продлении. Однако и здесь прежде задумаемся о тональности, куда автор перенес песню. Ведь ее природный *Es-dur*, казалось бы, легко вписывался в *соль-минорный* сонатный цикл, от которого *C-dur*, где она оказалась по воле автора, гораздо дальше.

А вот продление вокального первоисточника в Сонате объективно необходимо. В стихах того же Кернера всего две четырехстрочные строфы (экспрессивные восклицания лирического героя о его желании быть для возлюбленной всем: дарить тепло вместо солнца, цвести вместо увядающих цветов и петь вместо птиц). В песне два таких же небольших куплета, которых, однако, для сонаты слишком мало.

В фортепианном Andantino (которое У. Ньюман отнес к числу лучших медленных частей романтических сонат [Newman 1970, 159]), Шуман сохранил оба куплета в качестве главной темы, добавив далее ход на родственном материале, репризу темы и небольшую коду. Таким образом, ничего не потеряв (кроме слов, естественно), песня оказалась развита до малого рондо (ил. 5)⁸.

⁸ Д. В. Житомирский, видимо, не имея в 1960-е гг. доступа к песне Шумана, представлял ее себе как многострофную и усматривал нечто подобное в шумановском Andan-

Ил. 5 Схема формы Andantino из Сонаты № 2 Р. Шумана

Fig. 5. The diagram of form of Andantino from the Robert Schumann's *Sonata No. 2*

П	↗	П	↖
:~: 1,10 C-dur T	→ ↗ 4 4 8 g B D→N	↖ 1,10 T	↖ 7 7 T

Изложение темы в песне и в медленной части Сонаты максимально похоже: в обоих случаях ткань постепенно разрастается от скромной малой терции до пятизвучия.

Рондо также явно испытывает прямое влияние песенной строфики. Тема изложена в форме повторенного большого предложения (с расширением), что соотносится с двумя тексто-музыкальными строфами песенного оригинала. При повторении темы пульсация в сопровождении ускоряется, а в его гармонической фигурации естественно прорастают имитационные ответвления (о чем упоминал и сам Шуман⁹). Во все более энергичной фигурационной фактуре хода мелодического начала также сохраняется; ход даже открывается начальным оборотом темы, будто обещая еще одно ее проведение (в миноре).

Однако при почти точном сохранении мелодии и гармонии в теме композитор... изменил размер! Вместо $\frac{2}{4}$ песни в фортепианном Andantino — $\frac{6}{8}$. Впрочем, последнее не отменяет внутренней двухдольности, лишь облегчив запись «триольной» пульсации восьмыми (взамен шестнадцатых в оригинале). Произведенная Шуманом в Andantino расстановка тактовых черт — иная, чем в песне — сделала зримым истинный метрический такт (который в записи песни не совпадает с графическим, хотя слышится, как и в Andantino), а заодно прояснила форму куплета¹⁰. Сравним ил. 6а и 6б:

tino из сонаты. По его версии, первоначальное изложение песни и последующие четыре куплета-вариации «сгруппированы по принципу трехчастности: первые два — тема и ее варьированное повторение, третий куплет — разработка, четвертый — реприза, пятый — кода» [Житомирский 1964, 315–316]. Однако песенный оригинал с подобной версией не согласуется.

⁹ «В моей музыке мне все сейчас кажется столь удивительно переплетенным — при всей ее простоте, при том, что она идет от сердца...», — пишет он Кларе 14.04.1838 [Шуман 1970, 355].

¹⁰ Это большое предложение с расширением, вызванным повторением слов (метрические функции тактов: 1 2 3 4 5 6 7 8 7 а 8 а).

Ил. 6 а. Р. Шуман. Первый куплет песни «Осенью»¹¹

Fig. 6 a. Robert Schumann. The first verse of the song *In Autumn*¹²

Langsam und ausdrucksvoll.

Zieh' nur, du Son - ne, zieh' ei - lend von hier, von hier!

Auf dass Ihr Wär - me komm' ein - zig von mir, von mir,

ein - zig von mir. Welkt nur, ihr Blu - men, welkt!

¹¹ Нотный пример приведен по изданию Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Piano-forte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

¹² Нотный пример приведен по изданию: Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Piano-forte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.

Ил. 6б. Р. Шуман. Главная тема из Второй сонаты

Fig. 6b. Robert Schumann. The Main Theme from the *Sonata No 2*

Andantino ♩ = 104
getragen

В свою очередь, начало хода представляет «правильный» восьмитакт (4 + 4), воспроизводя всё ту же строфу, но уже без расширения. Сохраняется здесь и фактура. Даже в условиях бурных фигураций, окутывающих собой мелодию и, несомненно, усиливающих фортепианное качество звучания, кантиленный характер линии остается тем же. Песенная строфа темы, лишенная слов, породила новый вариант, сохранивший исходное песенное качество даже в условиях неустойчивого изложения (ил. 7).

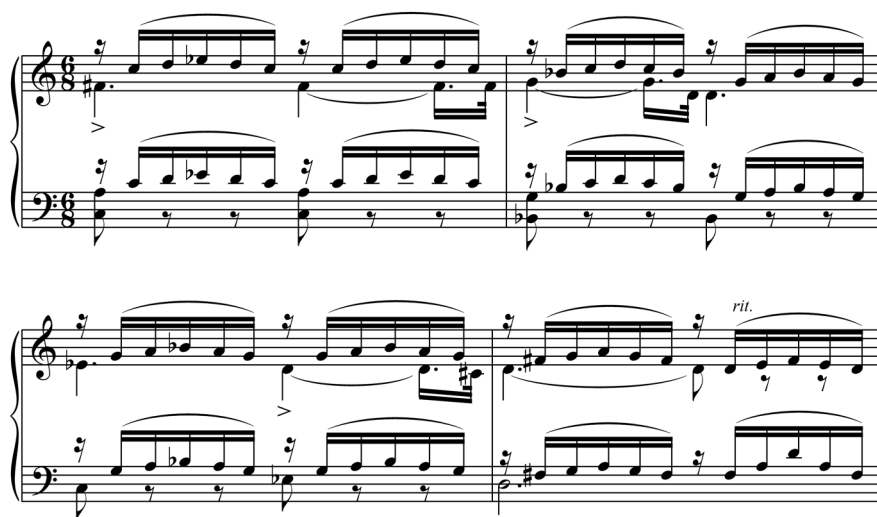
Дальнейшее дробление с чередой однотоков и даже полутактов захватывает и доминантовый предыкт. Но куда? — В *Des-dur*! Однако с подменной одного лишь звука (*e* вместо *es*) мы вдруг оказываемся в «домашнем» до мажоре, а вместе с ним — и в прежней теме. Лишь смутный отголосок

доминанты к неаполитанской гармонии появляется в начале коды, словно воспоминание о несбывшемся.

В итоге реприза и кода возвращают к изначальному «увяданию» (как в стихах Кернера), а композиция в целом — при временной активизации на внутренних поворотах — не выходит из состояния «одномоментного» времени *миниатюры*.

Ил. 7. Начало хода из Andantino Второй сонаты Р. Шумана¹³

Fig. 7. Beginning of transition from Andantino of Robert Schumann's Sonata No. 2



* * *

Н. С. Николаева, отмечая, что вместе с песенной частью «в жанр сонаты вошел поэтический мир лирической шумановской миниатюры» [Николаева 1990, 185], досказала то, что чувствовал сам Шуман. В одной из рецензий он писал:

В Andante <...> мы раз и навсегда никогда не сможем сравняться с нашими самыми знаменитыми предками — Моцартом и дру-

¹³ Тотный пример приведен по изданию Werke für Pianoforte solo, Band V. Leipzig: C. F. Peters, n. d.

гими, это, видимо, уже завершённый вид музыки и пора уже подумать о создании нового типа средней части, совершенно иного характера [Шуман 1975, 263].

Действительно, шумановские песенные миниатюры на месте классических *Adagio* — иные.

Все быстрые части Первой и Второй фортепианных сонат, несомненно, инструментальные по складу. Медленные части — вокальные, и по складу, и по происхождению. Расположенные внутри цикла, среди иного по духу окружения, они позволяют погрузиться в совершенно особый мир, уединенный и словно отстраненный от всего вокруг. Ария и *Andantino* по своей сути так и остались песнями — фактически, в той же степени, как и их источники, которые, говоря словами самого Шумана, столь же легки, как хорошее стихотворение [Шуман 1978, 275].

Список источников

- [1] Житомирский 1964 — *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. Москва: Музыка, 1964. 880 с.
- [2] Зенкин 1995 — *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра Шопена. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 150 с.
- [3] Кириллина 1996 — *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва: Московская государственная консерватория, 1996. 192 с.
- [4] Кириллина 2009 — *Кириллина Л. В.* Бетховен: жизнь и творчество: [в 3 т.]. Москва: Московская консерватория, 2009. Т. 2. 595 с.
- [5] Лосева 2000 — Воспоминания о Роберте Шумане / сост., коммент., предисловие О. В. Лосевой; переводы А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. Москва: Композитор, 2000. 556 с.
- [6] Меркулов 1985 — *Меркулов А. М.* Из наблюдений над звуковой символикой // Советская музыка. 1985. № 8 (561). С. 91–96. URL: <https://mus.academy/articles/iz-nablyudenii-nad-zvukovoi-simvoliko> (дата обращения: 11.01.2025).
- [7] Николаева 1990 — *Николаева Н. С.* Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика и стиль. Фортепианная музыка. Камерные инструментальные ансамбли. Симфонии и увертюры // Музыка Австрии и Германии: [в 2 т.]. Москва: Музыка, 1990. Т. 2. С. 107–304.
- [8] Холопов 1986 — *Холопов Ю. Н.* О понятии «симфонизм» // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура / общ. ред. Ю. В. Келдыша. Москва: Советский композитор, 1986. С. 189–204.
- [9] Шуман 1970 — *Шуман Р.* Письма: [в 2 т.] / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. Москва: Музыка, 1970. Т. 1. 719 с.

- [10] Шуман 1975 — Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: [в 2 т.] / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Том 1. Москва: Музыка, 1975. 406 с.
- [11] Шуман 1978 — Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: [в 2 т.] / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Том 2-А. Москва: Музыка, 1978. 326 с.
- [12] Bischoff 2005 — *Bischoff B. Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11 // Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke / hrsg. von H. Loos. Laaber: Laaber Verlag, 2005. Bd. 1. S. 57–64.*
- [13] Daverio 1997 — *Daverio J. Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. New York, 1997. 607 p.*
- [14] Newman 1970 — *Newman W. The history of the sonata idea. V. 3: The sonata since Beethoven. Univ. N. Carolina P., 1970. 854 p.*

References

- [1] Zhitomirsky, Daniel V. (1964). *Robert Schumann: ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: an essay on life and work]*. Moscow: Muzyka, 880 p. (in Russian).
- [2] Zenkin, Konstantin V. (1995). *Fortepiannaya miniatyura Chopina [Piano miniature by Chopin]*. Moscow: Moscow State Conservatory, 150 p. (in Russian).
- [3] Kirillina, Larissa V. (1996). *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov. Samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries. Self-awareness of the era and musical practice]*. Moscow: Moscow State Conservatory, 192 p. (in Russian).
- [4] Kirillina, Larissa V. (2009). *Beethoven: zhizn i tvorchestvo [Beethoven: life and work]: [in 3 vol.]*. Moscow: Moscow State Conservatory. Vol. 2, 595 p. (in Russian).
- [5] Loseva, Olga V. (2000). *Vospominaniya o Roberte Schumannne [Memoirs of Robert Schumann]*, compilation, commentary, foreword by Olga V. Loseva. Translations by Aleksander V. Mikhailov and Olga V. Loseva]. Moscow: Kompozitor, 556 p. (in Russian).
- [6] Merkulov, Alexandr M. (1985). “Iz nablyudeniya nad zvukovoy simvolikoy” [“From observations of sound symbolism”]. In *Sovetskaya muzyka*. 1985. No. 8 (561), pp. 91–96 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/iz-nablyudeniya-nad-zvukovoi-simvolikoi> (accessed: 11.01.2025).
- [7] Nikolaeva, Nadezhda S. “R. Schumann. Tvorcheskii oblik kompozitora. Estetika i stil'. Fortepiannaya muzyka. Kamernye instrumentalnye ansambli. Simfonii i uvertury” [“R. Schumann. The creative image of the composer. Aesthetics and style. Piano music. Chamber instrumental ensembles. Symphonies and overtures”]. In *Muzyka Avstrii i Germanii [Music of Austria and Germany]: [in 2 vol.]*. Vol. 2. Moscow: Muzyka, pp. 107–304 (in Russian).
- [8] Kholopov, Yuri N. “O ponyatii ‘simfonizm’ ” [“About the concept of ‘symphonism’ ”]. In *B. V. Asafyev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura [Boris Asafyev and Soviet musical culture]*, general edition by Yuri V. Keldysh. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, pp. 189–204 (in Russian).

- [9] Schumann, Robert (1970). *Pisma [Letters]*: [in 2 vol.], translated from German, compilation, textological edition, introductory article, commentary, index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky]. Moscow: Muzyka. Vol. 1. 719 p. (in Russian).
- [10] Schumann, Robert (1975). *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey [About music and musicians: Collection of articles]*: in 2 vol., compilation, textological edition, introductory article, commentary and index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky, translation from German by Alexander G. Gabrichevsky and Lyudmila S. Tovaleva. Vol. 1. Moscow: Muzyka, 406 p. (in Russian).
- [11] Schumann, Robert (1978). *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statey [About music and musicians: Collection of articles]*: in 2 vol., compilation, textological edition, introductory article, commentary and index by Doctor of Art History Daniel V. Zhitomirsky, translation from German by Alexander G. Gabrichevsky and Lyudmila S. Tovaleva. Vol. 2-A. Moscow: Muzyka, 326 p. (in Russian).
- [12] Bischoff, Bodo (2005). "Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11". In *Robert Schumann, Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos. Laaber: Laaber Verlag, Bd. 1. S. 57–64.
- [13] Daverio, John (1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. New York, 607 p.
- [14] Newman, William (1970). *The history of the sonata idea*. Vol. 3: *The sonata since Beethoven*. University North Carolina Press, 854 p.

Статья поступила в редакцию: 22.05.2024; одобрена после рецензирования: 22.06.2024; принята к публикации: 14.01.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 22.05.2024; approved after reviewing: 22.06.2024; accepted for publication: 14.01.2025; published: 25.03.2025.



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

Научная статья

УДК 782.6; 82-2

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.004

**В диалоге с Достоевским: о смысловых параллелях
оперы Д. Д. Шостаковича «Нос» и романа Ф. М. Достоевского
«Братья Карамазовы»**

Светлана Геннадьевна Войткевич

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского,
Красноярск, Россия
art-vice-rector@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4437-0439>

Аннотация. Статья посвящена Песне Ивана из оперы Д. Д. Шостаковича «Нос», в основу которой положены строки из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». В статье приводятся факты биографий либреттистов, свидетельствующие об их глубоком знании прозы Достоевского; делается вывод, что идея обратиться к строкам из последнего романа русского классика могла принадлежать троим из четырех соавторов либретто. Приводятся высказывания современников, свидетельствующие о родстве мировосприятия композитора и писателя, интерес к творчеству которого проходит через все наследие Шостаковича. Уделяется внимание композиционным особенностям оперы, где Песня Ивана становится своеобразной осью симметрии антилирической линии, реализуемой как на музыкальном, так и на текстовом уровне. Указываются портретные, поведенческие и характеристические аналогии между Иваном и Смердяковым, Смердяковым и Ковалевым. Анализируются интонационные, жанровые и оркестровые особенности сцены.

Ключевые слова: *Д. Д. Шостакович, опера «Нос», Ф. М. Достоевский, «Братья Карамазовы», романс Смердякова, либретто*

Благодарности: Автор выражает свою благодарность доктору филологических наук, Президенту Российского общества Достоевского, заместителю директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге Борису Николаевичу Тихомирову и преподавателю кафедры народных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского Антону Евгеньевичу Закрасовских.

Для цитирования: *Войткевич С. Г. В диалоге с Достоевским: о смысловых параллелях оперы Д. Д. Шостаковича «Нос» и романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 64–77. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.004>*

© Войткевич С. Г., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.004

In Dialogue with Dostoevsky: On the Semantic Parallels of the Opera *The Nose* by D. Shostakovich and the Novel *The Brothers Karamazov* by F. Dostoevsky

Svetlana G. Voitkevich

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia
art-vice-rector@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4437-0439>

Abstract. The article is devoted to Ivan's Song from the opera *The Nose* by Dmitri D. Shostakovich, which is based on lines from the novel *The Brothers Karamazov* by Fyodor M. Dostoevsky. The paper provides the facts of the librettists' biographies, testifying to their profound knowledge of Dostoevsky's prose; it is concluded that the idea to refer to the last novel by the Russian classic may have belonged to three of the four co-authors of the libretto. Contemporaries' statements are quoted, attesting to the similarity between the composer's and the writer's world perception, considering that Shostakovich's interest in Dostoevsky's work runs like a golden thread through the composer's entire heritage. Particular attention is paid to the compositional features of the opera, where Ivan's Song becomes a kind of "symmetry axis" of the anti-lyric line implemented at both the musical and textual levels. The portrait, behavioural and characteristic resemblances between Ivan and Smerdyakov, Smerdyakov and Kovalev are indicated. The intonation, genre and orchestral peculiarities of the scene are analysed.

Keywords: *Dmitri Shostakovich, the opera The Nose, Fyodor Dostoevsky, The Brothers Karamazov, Smerdyakov's romance, libretto*

Acknowledgments: The author expresses his gratitude to Boris N. Tikhomirov, D.Sc. of Philology, President of the Russian Dostoevsky Society, Deputy Director for Research at the F. M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum in St. Petersburg, and Anton E. Zakrasovskikh, Lecturer at the Department of Folk Instruments of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.

For citation: Voitkevich, Svetlana G. In Dialogue with Dostoevsky: On the Semantic Parallels of the Opera "The Nose" by D. Shostakovich and the Novel "The Brothers Karamazov" by F. Dostoevsky. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 64–77. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.004>

© Svetlana G. Voitkevich, 2025

**В диалоге с Достоевским:
о смысловых параллелях
оперы Д. Д. Шостаковича «Нос»
и романа Ф. М. Достоевского
«Братья Карамазовы»**

Одним из литературных первоисточников, послуживших основой либретто оперы Д. Д. Шостаковича «Нос», является роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Данный факт отмечался практически всеми исследователями творчества композитора, предлагавшими различные объяснения включения текста куплетов Смердякова в первую оперу Шостаковича. Причины обращения к слову Достоевского со временем словно бы «эволюционировали» из жанровой сферы в интертекстуальную. Так, А. В. Богданова считает, что смысл всех цитат, вводимых в текст либретто оперы «Нос», заключается в стремлении «воссоздать гоголевскую сатиру в ином жанровом воплощении, „прокомментировав“ ее некоторыми деталями из других сочинений» [Богданова 1979, 63], что служит расширению бытового фона оперы. Как видим, замечания исследователя касаются всех текстовых дополнений основного первоисточника.

Чуть больше внимания цитате из «Братьев Карамазовых» уделяется в статье Г. Федорова:

Текст из Достоевского выбран не для того, чтобы сориентировать образ слуги Ивана на Смердякова — текст фольклорный, что раскрыто Достоевским, — а из-за его алогичной структуры: «Царская корона — была б моя милая здорова» [Федоров 1976, 47].

На мнение Г. Федорова ссылается А. Л. Бретаницкая [Бретаницкая 1983, 60].

Обобщая различные мнения ученых, К. А. Жабинский выделяет три тенденции в оценках интересующего нас эпизода: «жанрово-интермедийную, социально-обличительную, пародийно-абсурдистскую» [Жабинский 2007, 81–82] и предлагает более глубокое осмысление диалога композитора и писателя в историко-биографическом ракурсе, отмечая либреттологические «нюансы». Диалогические истоки появления слова

Достоевского в либретто оперы «Нос» поддерживает Н. С. Серегина, которая считает это

вполне органичным в сближении образов лакея Ивана и одного из братьев Карамазовых Смердякова, называемого в романе лакеем [Серегина 2018, 62].

Предпринимая детальный анализ текстов, автор приходит к выводу:

Куплеты Смердякова, введенные в текст гоголевского сюжета, на наш взгляд, расширяют стилистическую палитру его трактовок, создавая основу для углубленного восприятия концептуальной перспективы оперы молодого Шостаковича в свете идей эпического «сверхромана» Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» [Серегина 2018, 63].

Известно, что авторы либретто работали над текстом оперы с увлеченностью, тщательностью и скрупулезностью¹. Изучение партитуры не оставляет сомнений в том, что каждое слово, дополнение и цитата из иного, кроме повести «Нос», произведения не просто прекрасно komponуются с основным текстом, но и становятся неотъемлемой частью концепции сочинения. Поэтому представляется интересным более пристально взглянуть на небольшую цитату из романа Достоевского, чтобы понять скрытый смысл обращения к тексту автора «Преступления и наказания». В рамках данной статьи попытаемся, во-первых, ответить на вопрос, кому из создателей оперы могла принадлежать идея включения песенки Смердякова в оперный текст, а во-вторых, обнаружить аналогии, которые возникают между персонажами последнего сочинения Достоевского и первой оперы Шостаковича.

Появление в сочинении на гоголевский сюжет строк из романа Достоевского представляется довольно закономерным. С того момента, как В. Г. Белинский назвал создателя «Бедных людей» «новым Гоголем», по сути, началось обсуждение и развитие темы о влиянии стиля Гоголя на поэтику Достоевского. Однако в данном случае гораздо более актуален вопрос о включении цитаты Достоевского именно в сочинение Д. Д. Шостаковича.

¹ Подробно об этом: [Шостакович 1981]; Богданова О. В. Д. Д. Шостакович в контексте «носологии» Н. В. Гоголя // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Том 18. Выпуск 4. С. 267–281.

Как отмечает И. Д. Гликман, «Шостакович очень хорошо знал Достоевского, тонко понимал его» [Шостакович 1993, 266]. В 1975 г., незадолго до смерти, композитор написал о Достоевском следующие строки:

Я люблю его и восхищаюсь им как великим художником. Я восхищаюсь его любовью к людям, к униженным и несчастным [цит. по: Уилсон 2006, 521].

Не менее красноречиво свидетельство Г. Федорова, которому Шостакович в личной беседе говорил о замыслах музыкальных трагедий на сюжеты «Бесов» и «Преступления и наказания» [Федоров 1976, 50]. Показательно, что обращение композитора к прозе Достоевского было постоянным, оно буквально пронизывало его творчество: от первой оперы до последнего опуса — вокального цикла «Четыре стихотворения капитана Лебядкина», написанного на тексты из романа «Бесы». Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что идея ввести в текст оперы цитату из «Братьев Карамазовых» вполне могла исходить от композитора.

Между тем, блестящим знатоком и тонким ценителем творчества великого русского романиста был не только Шостакович. Один из соавторов либретто Г. Д. Ионин, воспитанник школы им. Достоевского (ШКИД), также мог предложить включить слова песенки Смердякова в либретто оперы «Нос». Как пишет А. И. Пантелеев, Ионин

был человек необыкновенной, исключительной одаренности. Еще в шкидские времена, то есть в возрасте 14–15 лет, Японец² свободно читал на четырех иностранных языках, хорошо знал историю, философию, мировую литературу, искусство [Пантелеев 1984, 82].

Следовательно, идея включить текст из «Братьев Карамазовых» вполне могла принадлежать и ему, как, впрочем, и еще одному либреттисту — Е. И. Замятину, чья роль в создании оперного текста, по словам самого композитора, «свелась к литературным консультациям языка и стиля» [Пантелеев 1984, 196]. Однако не следует забывать, что в тот момент, когда Шостакович произносил эти слова, Замятин подвергался настоящей травле. В 1929 г. против него была организована кампания, а в 1931-м Замятин обратился с письмом лично к Сталину с просьбой разрешить ему выехать за границу и вскоре эмигрировал из страны. Поэтому скромная

² Таково было прозвище Ионина за небольшой рост и немного раскосые глаза.

оценка его роли в создании либретто вполне могла быть вызвана политическими соображениями.

Известно, что в период работы над либретто оперы «Нос» Замятин был близок семье Шостаковичей и уже почитался как дарование огромного масштаба. По воспоминаниям писателя, детство он провел «почти без товарищей: товарищи — книги. Гоголя с четырех лет уже читал» [Даг 2020]. Еще любил, лежа под роялем, слушать произведения Шопена в исполнении матери — «она была хорошая музыкантша» [Даг 2020]. Литературный дебют Замятина состоялся в 1908 г.; в 1920 появилось в печати самое значительное сочинение, принесшее ему известность, а потом и — увы! — обрекшее его на расставание с родиной: роман «Мы». Это произведение стало первой советской антиутопией. Уже современники усмотрели идейно-философскую параллель произведения с традицией Достоевского, теми предостережениями о страшных последствиях реализации идеи «всеобщего блага», которыми русский классик делился с читателями на страницах романов «Бесы» и «Братья Карамазовы»³. В то же время не менее очевидными были аналогии с поэтикой «Петербургских повестей» Гоголя, в которых описан обывательский мещанский быт. Ирония и гротеск «Шинели», абсурдность ситуации, когда нос становится государственным чиновником и самостоятельно разгуливает по городу, переключаются с логикой антиутопии, доводящей до абсурда противоречия, заложенные в утопии. Это позволяет говорить о преемственности Замятинских традиций классиков русской литературы — как на уровне художественных приемов, так и в нравственном и семантическом планах.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что идея обратиться к роману Достоевского могла принадлежать как минимум трем из четырех авторов оперы «Нос». Тем более что практически все они были знатоками творчества и Гоголя, и Достоевского. Поскольку известно, что работа шла довольно быстро, дружно и весело, то вполне можно предположить, что предложенная кем-то мысль об обращении к тексту «Братьев Карамазовых» была подхвачена остальными творцами и вскоре стала общей. Но если относительно «авторства» идеи могут возникать лишь предположения, то целесообразность и осмысленность включения в либретто «Носа» цитаты из сочинения Достоевского не вызывает сомнения. Наблюдения над оперой показывают, что куплеты Смердякова, которые легли в основу песни слуги майора Ковалева, органично вошли не только в литературный текст, но и в драматургическое пространство произведения.

³ Изображенное в романе Единое Государство вызывает аналогии с «человеческим муравейником»; Великий Инквизитор, ведущий человеческое стадо к счастью, лишив его свободы и права выбора, получает продолжение в образе замятинского Благотетеля.

По мнению А. Л. Бретаницкой, сольный эпизод Ивана «временно отстраняет сюжетное развитие линии Ковалева» и «дает еще одну краску в богатом ироническом спектре оперы» [Бретаницкая 1983, 60]. Действительно, песенка Ивана предшествует большой сцене главного героя, в которой композитор показывает страдающего безутешного Ковалева, размышляющего на тему, что есть человек без носа. Залихватские, ухарские фразы вокальной партии Песни, развертывающиеся в свободном метре, широкие скачки на септиму и длительный распев на предпоследнем слоге, которым завершается припев, звучат ярким контрастом началу следующего эпизода, буквально сотканного из малосекундовых интонаций. Интересно сопоставление в словесном тексте: в конце песни Ивана — «Господи, помилуй ее и меня!», в начале ариозо Ковалева — «Боже мой! Боже мой! За что такое несчастье?». Укажем также на замечание А. И. Демченко и Ю. Г. Филипповой, которое касается парадоксального контраста «ученой» грандиозной, «заведомо нелепой в контексте комедийного действия» фуги в антракте к Шестой картине и следующей затем «частушки Ивана» [Демченко, Филиппова 2013].

В то же время песенка Ивана органично включается в общую антилирическую линию произведения, которая проводится от первой до последней картины.

Вспомним, что опера открывается сценой в доме Ивана Яковлевича — пародией на семейную идиллию, в которой муж не может попросить кофе и хлеб одновременно, ибо жена считает это «прихоть». Мотивы поведения Ивана Яковлевича становятся понятными, когда жена «швыряет» мужу хлеб и, нелестно отзываясь об умственных способностях супруга, радуется возможности сэкономить на нем «кофею лишнюю порцию». Увидев нос, Прасковья Осиповна награждает цирюльника отнюдь не лестными эпитетами⁴. С этой сценой перекликается анекдот из Десятой картины, рассказанный Ковалевым матери и дочери Подточиным. Обретший нос, а вместе с ним бодрость духа и абсолютное достоинство, майор развлекает знакомых дам рассказом о том, как вернувшийся домой муж не признал своего ребенка, подумал, что жена изменила ему, и, наградив ее «комплиментом» «Ах, ты, рожа!», «отломал-таки сильно бока» [Шостакович 1981, 284].

Похожим образом перекликаются Четвертая и Седьмая картины. Ковалев, встретивший свой нос в Казанском соборе, не способен удержаться от заигрываний с Тоненькой дамой, вошедшей в храм. Действи-

⁴ Цд. 37–38: «зверь», «мошенник», «потаскушка», «пьяница», «разбойник», «сухарь поджаристый», «пачкун», «глупое бревно». Упоминается также, что он «долга своего скоро совсем не в состоянии будет исполнить!» [Шостакович 1981, 12–13].

тельно, в его ситуации вряд ли стоит бояться, что дама оставит тебя «с носом»! И потому его не смущает ни молитвенная и аскетичная обстановка церкви, ни его собственный внешний вид. Еще более цинично ведут себя полицейские, завлекающие Продавщицу бубликов в Седьмой картине «Окраина Петербурга». Фразы блюстителей порядка (ц. 341) не оставляют сомнения в их намерении: «Какая славная бабешка!», «Очень лакомый кусочек!» [Шостакович 1981, 144]. Под конец сцены, как свидетельствует авторская ремарка, «полицейские высказывают из засады. Окружают торговку, щупают ее, уводят за сцену», а напоследок звучит недвусмысленная фраза: «Вот бы ее нам того...» [Шостакович 1981, 147].

Любовные «переживания» главного героя оперы находят воплощения в Пятой и Восьмой картинах, где сначала упоминается, а потом и персонально появляется «предмет чувств» Ковалева — дочка Пелагеи Григорьевны Подточиной. Обратим внимание, что жалоба майора и квартет в сцене письма объединяет триольный ритм сопровождения, размеры $\frac{12}{8}$ в картине «Газетная экспедиция» и $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ в ансамблевой части Восьмой картины. В последней, благодаря оркестровому сопровождению и пропущенным в мелодии сильным долям, ощущается опора на жанр вальса.

Таким образом, песенка Ивана оказывается буквально в «эпицентре» развития антилирической линии оперы. В то же время она воспринимается как пародия на любовные излияния младшей Подточиной⁵ и подражание сентиментальному романсу, получившему распространение в мещанской среде в XVIII–XIX вв.

Нередко цитируется письмо Достоевского к Н. А. Любимову от 10 мая 1879 г., в котором автор романа сообщает:

Песня мною не сочинена, а записана в Москве. Слышал ее еще 40 лет назад. Сочинилась она у купеческих приказчиков 3-го разряда и *перешла к лакеям*, никем никогда из собирателей не записана, и у меня в первый раз является [Достоевский 1988, 64] (курсив мой. — С. В.).

Именно на эту цитату указывает Федоров, называя текст песни «фольклорным источником», однако в отношении данного фрагмента необходимо дать объяснения. Прежде всего обращает на себя внимание фактологическое несоответствие. В конце 30-х гг. Достоевский жил в Петербурге, где обучался вместе с братом Михаилом в Главном инженерном училище. В Москву писатель впервые приехал в 1859 г., пережив годы

⁵ Это позволяет говорить о приеме двойной пародии.

омской каторги и службы в Семипалатинске. Г. М. Фридлендер предполагал, что песня «имеет литературный источник и представляет собой его позднейшую мещанскую переработку» [Достоевский 1981, 659]. Позднее В. А. Михнюкевич писал, что «романс» Смердякова является мастерской стилизацией и «писатель сам сочинял в стилевом ключе мещанского романа разные варианты строчек» [Михнюкевич 2007, 173]. Интересной представляется гипотеза И. Л. Волгина, высказанная впервые в 1990 г. и опубликованная в «Хронике рода Достоевских» [Хроники 2012]. Исследователь основывается на воспоминаниях Андрея Михайловича Достоевского, который пишет о дяде со стороны матери, Михаиле Федоровиче, прекрасном исполнителе на гитаре, который бывал в доме Достоевских «по воскресеньям» и «играл на гитаре артистически». Михаил Федорович служил «главным приказчиком в одном богатом суконном магазине» [Достоевский 1999, 34–35]. Основываясь на этих наблюдениях, Волгин высказывает предположение, что

сцены с романсами Смердякова («Царская корона, была бы моя милая здорова») — это беллетризованные детские воспоминания Ф. М. Достоевского о домашних концертах [Волгин 2012, 189].

«Франтоватая небрежность» [Бретаницкая 1983, 60], с которой слуга исполняет свой любовный «опус», и претензия на «высокий штиль», выраженная в словах «Непобедимой силой привержен я к милой», призваны придать образу некую напыщенность, оттенок откровенного самолюбования. Об этом красноречиво говорит первая фраза песни, произносимая с некоторым пафосом и в духе мелодекламации, а также попытка исполнить фиоритуру на слове «корона» с характерными для вокальной мелизматике форшлагом и репетицией на одном звуке. Однако отнюдь не «фиоритурная», а скорее фольклорная по своей природе квинта, начинающая и заканчивающая «распев», тритоновый скачок *cis–g* служат снижению образа и обнаружению неловкой и неумелой попытки подражания жанру любовной лирики.

Точно так же в романе Достоевского повар Карамазовых Смердяков стремится выказать свою ученость, постоянно подчеркивая факт обучения ремеслу в Москве, произнося слова с неизменным окончанием «с» и аккомпанируя себе на гитаре — «барском» инструменте. Но это не может скрыть его внутренней сути. Как замечает Алеша, слушающий пение Смердякова, «лакейский тенор и выверт песни лакейский» [Достоевский 1976, 204].

Ил. 1. Д. Д. Шостакович. Опера «Нос», картина 6. Песня Ивана (начало)

Fig. 1. Dmitri Shostakovich. Opera *The Nose*, scene 6. Ivan's Song (the beginning)

В передней на диване лежит Иван, играет на балалайке, плюет в потолок и поет.

261 Allegretto (♩=132)

Балалайка

p

262 Иван

8 Не - по - бе - ди - мой си - лой при - вер - жен я к ми - лой.

Подчеркивая пародийный смысл песни Ивана, Шостакович не только вводит в оркестр две балалайки и флексатон, но, к примеру, своеобразно оформляет в интонационно-ритмическом плане слово «здоровá». Благодаря повышению мелодии и увеличению длительностей ударение переносится на заключительный слог, в результате чего фраза обретает иной смысл: «Была б моя милая здоровá». Интересно также, что во втором куплете слово «милая» ритмизовано тремя шестнадцатыми, пропеваемых практически скороговоркой, в то время как в заключительном слове «меня» первый слог распевается на 5 тактов. Подобное самолюбование, несколько пренебрежительное отношение к женщинам свойственно и майору Ковалеву — хозяину Ивана. Следовательно, слуга выступает в роли своеобразного двойника героя.

Именно такую функцию выполняет Смердяков в романе «Братья Карамазовы» по отношению к среднему из братьев — Ивану. Причем это не просто двойник, а «пародирующий двойник» (термин М. М. Бахтина), существующий для того, чтобы воплотить в жизнь страшную философию Ивана Карамазова: «Бога нет, а значит все дозволено!» Безусловно, слуга Ковалева далек от того, чтобы «развенчивать» образ жизни своего хозяина. Его стремление подражать господам до некоторой степени невинно,

но, вместе с тем, оно служит в опере главной цели: усилить пародийную линию, раскрыть с помощью едкой иронии бездуховность чиновничьего существования, пустоту и примитивность «ковалевых». И все же аналогия между парами Карамазов — Смердяков и Ковалев — Иван очевидна. Словно бы намекая на возможность подобных параллелей, Шостакович поручает исполнение партии Ивана высокому тенору. В романе Достоевского читаем: «Один мужской голос вдруг запел сладенькою фистулою куплет» [Достоевский 1976, 203]. Правда, аккомпанирует слуга Ковалева себе на балалайке, а не на гитаре, но подобное изменение связано с общей пародийной направленностью оперы.

Сходства с романом Достоевского на этом не заканчиваются. Не только Иван, но и его хозяин обнаруживает общность с образом Смердякова. Это проявляется, прежде всего, на внешнем уровне. Сравним характеристики, которые дают героям своих произведений писатели. «Майор Ковалев имел обыкновение каждый день прохаживаться по Невскому проспекту. Воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист и накрахмален», бакенбарды шли

по самой середине щеки прямехонько до носа. Майор Ковалев носил множество перчаток сердоликовых, и с гербами, и таких, на которых было вырезано: среда, четверг, понедельник и проч. [Гоголь 1984, 52].

Проснувшись, он первым делом желает посмотреть на прыщик, вскочивший на его носу накануне вечером, ибо этот прыщик может нанести непоправимый урон его внешности. А вот портрет Смердякова: он «прибыл из Москвы в хорошем платье, в чистом сюртуке и белье, очень тщательно вычищал сам щеткой свое платье неизменно по два раза в день, а сапоги свои опойковые, щегольские, ужасно любил чистить особенною английской ваксой так, чтобы они сверкали как зеркало». Все свое жалование Смердяков «употреблял чуть ли не в целости на платье, на помаду, на духи и проч.» [Достоевский 1976, 116].

Смердяков и Ковалев обнаруживают некоторое сходство в отношении к прекрасному полу. Вспомним, что слуга Карамазовых женский пол «презирал, как и мужской, держал себя с ними степенно, почти недоступно» [Достоевский 1976, 116]. Однако в главе «Смердяков с гитарой», откуда заимствован текст песни, персонаж поет о любви, заигрывая с Марьей Кондратьевной, демонстрирует свое интеллектуальное превосходство и, как ему кажется, собственный взгляд на мир, теща при этом свое самолюбие восхищением дочери хозяйки домика, где живет Дмит-

рий. Не таков ли майор Ковалев? Ничуть не любя дочь Подточиной, он крайне озабочен тем, что потеря носа лишит его возможности посещать именно штаб-офицершу и ее «очень хорошенькую дочку». В то же время пошлейший анекдот, которым Ковалев потчует благородных дам при встрече на Невском (Десятая картина), и показанный им вослед кукиш, сопровождаемый фразой «вот, мол, вам бабье, куриный род» не оставляет сомнений в иронично-презрительном отношении майора к младшей Подточиной. Ведь она ему нужна «так просто *rag amouir*», в данном контексте это означает «поиграть в любовь», насладиться женским вниманием. С той же целью ранее Ковалев заигрывает с Тоненькой дамой в Казанском соборе, а в той же картине зазывает к себе Торговку манишками.

Отмеченные параллели между романом «Братья Карамазовы» и литературным текстом повести и оперы «Нос» дают достаточно оснований полагать, что авторы музыкального сочинения отнюдь не случайно ввели в либретто цитату из последнего произведения Достоевского. В контексте названной оперы она приобретает особое звучание и позволяет приблизиться к постижению замысла оперного шедевра Шостаковича.

Список источников

- [1] Богданова 1979 — *Богданова А. В.* Оперы и балеты Шостаковича. Москва: Советский композитор, 1979. 208 с.
- [2] Бретаницкая 1983 — *Бретаницкая А. Л.* «Нос» Д. Д. Шостаковича: Путеводитель. Москва: Музыка, 1983. 95 с.
- [3] Волгин 2012 — Хроника рода Достоевских. Родные и близкие: историко-биографические очерки / под ред. И. Л. Волгина (рук. проекта). Москва: Фонд Достоевского, 2013. 1232 с.
- [4] Гоголь 1984 — *Гоголь Н. В.* Петербургские повести. Москва: Советская Россия, 1984. 208 с.
- [5] Демченко, Филиппова 2013 — *Демченко А. И., Филиппова Ю. Г.* «Нос» Гоголя и Шостаковича: два «авангарда» // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 5. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=10297> (дата обращения: 14.01.2025).
- [6] Достоевский 1999 — *Достоевский А. М.* Воспоминания. Москва: Аграф, 1999. 432 с.
- [7] Достоевский 1976 — *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом / текст подгот. В. Е. Ветловская, Е. И. Кийко. Кн. 1–10 // *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1975. Т. 14. 511 с.
- [8] Достоевский 1988 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Ленинград: Наука, 1988. Том 30. Кн. 1. 458 с.
- [9] Жабинский 2007 — *Жабинский К. А.* Слово Достоевского в опере «Нос» Шостаковича // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте художественного про-

- странства: Сборник статей по материалам Международной научной конференции / гл. ред. Л. В. Саввина; ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2007. С. 81–91.
- [10] Даг 2020 — Даг О. Замятин Евгений Иванович (1884–1937) // George Orwell, 1999–2025 / О. Даг. URL: http://www.orwell.ru/people/zamyatin/zei_ru (дата публикации: 2020-01-07; дата обращения 14.01.2025).
- [11] Михнюкевич 2007 — Михнюкевич В. А. Литературные и фольклорные источники «романса» Смердякова // Достоевский: Материалы и исследования. 2007. № 18. С. 170–179.
- [12] Пантелеев 1984 — Пантелеев А. И. Собрание сочинений: в 4 т. Ленинград: Детская литература, 1984. Том 3. 237 с.
- [13] Серегина 2018 — Серегина Н. С. Куплеты Смердякова из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» в опере Д. Д. Шостаковича «Нос» // Вестник музыкальной науки. 2018. № 4 (22) С. 62–66.
- [14] Уилсон 2006 — Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 552 с.
- [15] Федоров 1976 — Федоров Г. Вокруг и после «Носа» // Советская музыка. 1976. № 9 (454). С. 41–50. URL: <https://mus.academy/articles/issledovaniya-zametki> (дата обращения: 14.01.2025).
- [16] Шостакович 1981 — Шостакович Д. Д. Нос. Опера. Клавир // Шостакович Д. Д. Полное собрание сочинений в 42 томах. Том 19. Москва: Музыка, 1981. 304 с.
- [17] Шостакович 1993 — Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману / сост. и комментарии И. Д. Гликмана. Москва: DCSH; Санкт-Петербург: Композитор, 1993. 363 с.

References

- [1] Bogdanova, Alla V. (1979). *Opery i balety Shostakovicha* [Operas and Ballets by Shostakovich]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 208 p. (in Russian).
- [2] Bretanitskaya, Alla L. (1983). “Nos” D. D. Shostakovicha: Putevoditel’ [“The Nose” by D. D. Shostakovich: A Guidebook]. Moscow: Muzyka, 95 p. (in Russian).
- [3] Volgin, Igor L. (2012). *Khronika roda Dostoevskikh. Rodnye i blizkie: istoriko-biograficheskie ocherki* [Chronicle of the Dostoevsky Family. Family and Friends: Historical and Biographical Sketches], edited by Igor L. Volgin (Head of the Project). Moscow: Fond Dostoevskogo, 2012. 1232 p. (in Russian).
- [4] Gogol, Nikolai V. (1984). *Peterburgskie povesti* [Petersburg Tales]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 208 p. (in Russian).
- [5] Demchenko, Aleksandr I. & Filippova, Yuliya G. (2013). “Nos’ Gogolya i Shostakovicha: dva ‘avangarda’” [“The Nose’ by Gogol and Shostakovich: Two ‘Avant-Gardes’”]. In *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Issues of Science and Education]. 2013. No. 5. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=10297> (accessed: 14.01.2025). (in Russian).
- [7] Dostoevsky, Andrey M. (1999). *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Agraf, 432 p. (in Russian).
- [8] Dostoevsky, Fyodor M. (1975). “Brat’ya Karamazovy” [“The Brothers Karamazov”]. In Fyodor M. Dostoevsky, *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete collection of

- Works and Letters*]: in 30 vols. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otделение, 1975. Vol. 14, 511 p. (in Russian).
- [9] Zhabinsky, Konstantin A. (2007). "Slovo Dostoyevskogo v opere 'Nos' Shostakovicha" ["Dostoevsky's word in Shostakovich's Opera 'The Nose'"]. In *Tvorchestvo D. D. Shostakovicha v kontekste khudozhestvennogo prostranstva* [The work of D. D. Shostakovich in the context of artistic space]: Collection of articles based on the materials of the International Scientific Conference, editor-in-chief Lyudmila V. Savvina; compiling editor Vladislav O. Petrov. Astrakhan: Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, pp. 81–91 (in Russian).
- [10] Dag, O. (2020). Zamyatin Evgeny Ivanovich (1884–1937). In *George Orwell, 1999–2025*. Available at: http://www.orwell.ru/people/zamyatin/zei_ru (publication date: 2020-01-07; accessed: 14.01.2025) (in Russian).
- [11] Mikhnyukevich, Vyacheslav A. (2007). "Literaturnye i fol'klornye istochniki 'romansa' Smerdyakova" ["Literary and Folklore Sources of Smerdyakov's 'romance'"]. In *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Documents and Studies]. 2007. No. 18, pp. 170–179 (in Russian).
- [12] Panteleev, Aleksandr I. (1984). *Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 4 vols. Vol. 3. Leningrad: Detskaya literatura, 237 p. (in Russian).
- [13] Seregina, Natalia S. (2018). "Kuplety Smerdyakova iz romana F. M. Dostoyevskogo 'Bratya Karamazovy' v opere D. D. Shostakovicha 'Nos'" ["Smerdyakov's couplets from the novel by F. M. Dostoevsky's 'The Brothers Karamazov' in the opera by D. D. Shostakovich 'The Nose'"]. In *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Music Science]. 2018. No. 4 (22), pp. 62–66 (in Russian).
- [14] Wilson, Elizabeth (2006). *Zhizn' Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami* [Shostakovich: A Life Remembered]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Petersburg, 552 p. (in Russian).
- [15] Fedorov, Georgiy A. (1976). "Vokrug i posle 'Nosa'" ["Around and After 'The Nose'"]. In *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1976. No. 9 (454), pp. 41–50 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/issledovaniya-zametki> (accessed: 14.01.2025).
- [16] Shostakovich, Dmitri D. (1981). "'Nos'. Opera. Klavir" ["'The Nose'. Opera. Clavier"]. In Dmitri D. Shostakovich, *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]: in 42 volumes. Vol. 19. Moscow: Muzyka, 304 p. (in Russian).
- [17] Shostakovich, Dmitri D. (1993). *Pis'ma k drugu: Dmitri Shostakovich — Isaaku Glikmanu* [Letters to a Friend: D. D. Shostakovich's Letters to I. D. Glickman], compilation and comments by Isaak D. Glikman. Moscow: DCSH; St. Petersburg: Kompozitor, 336 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 02.09.2024; одобрена после рецензирования: 16.10.2024; принята к публикации: 14.01.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 02.09.2024; approved after reviewing: 16.10.2024; accepted for publication: 14.01.2025; published: 25.03.2025.



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

Научная статья

УДК 78.072.2; 78.071.4; 398.8

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.005

К биографии Натальи Ивановны Жемчужиной

Елена Викторовна Битерякова

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

elena-biteryakova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8799-1318>

Аннотация. Задача статьи — дополнение сведений о жизни и деятельности Натальи Ивановны Жемчужиной (1904 — не ранее 1963), музыковеда-фольклориста, выпускницы Ленинградской консерватории, представительницы научной школы Б. В. Асафьева — Е. В. Гиппиуса. Недавние публикации В. В. Виноградова и Е. В. Долматовой, посвященные фигуре Н. И. Жемчужиной, подробные и основательно документированные архивными материалами из Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского института истории искусств, вместе с тем не претендуют на исчерпывающее освещение темы. Привлечение малоизвестных документов из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в настоящей статье позволяет раскрыть один из эпизодов профессиональной деятельности Н. И. Жемчужиной — ее участие в сибирской экспедиции 1944 г., организованной Всесоюзным Домом народного творчества имени Н. К. Крупской по специальному заданию Комитета по делам искусств при Совете министров СССР. Введение в научный оборот новых звуковых и рукописных материалов освещает показательный для соответствующего этапа развития отечественной науки «фольклорный проект» к юбилею И. В. Сталина. Документы из архива Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена уточняют некоторые обстоятельства позднего периода биографии Н. И. Жемчужиной.

Ключевые слова: *Наталья Ивановна Жемчужина, ВДНТ имени Н. К. Крупской, сибирская экспедиция 1944 года, Московская консерватория, НЦНМ имени К. В. Квитки*

Благодарности: Автор выражает благодарность ректору РГПУ имени А. И. Герцена Сергею Валентиновичу Тарасову и заведующей архивом РГПУ Ольге Александровне Иовой за предоставление копий документов Н. И. Жемчужиной.

Для цитирования: *Битерякова Е. В.* К биографии Натальи Ивановны Жемчужиной // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 78–95.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.005>

© Битерякова Е. В., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.005

To the Biography of Natalia Ivanovna Zhemchuzhina

Elena V. Biteriakova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia

elena-biteriyakova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8799-1318>

Abstract. The purpose of this article is to supplement information about the life and work of Natalia Ivanovna Zhemchuzhina (1904 — no earlier than 1963), a musicologist and folklorist, graduate of the Leningrad Conservatory, representative of the scientific school of Boris V. Asafiev — Eugene W. Hippus. Recent publications by Valentin V. Vinogradov and Ekaterina V. Dolmatova devoted to Natalia Zhemchuzhina, detailed and thoroughly documented by archival materials from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Russian Institute of Art History, however, do not pretend to be exhaustive coverage of the topic. Some previously unknown documents from the funds of the Kliment Kvitka Folk Music Research Centre of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory in this article reveal one of the episodes of Natalia Zhemchuzhina's professional activity, namely her participation in the Siberian expedition in 1944, organised by the All-Union House of Folk Art named after N. K. Krupskaya on a special assignment from the Committee for Arts under the Council of Ministers of the Soviet Union. The introduction of new audio recordings and manuscripts into scientific circulation highlights the “folklore project” for the anniversary of Joseph V. Stalin, an indicative event in the development of Russian science at that time. Documents from the archive of the Herzen University lead to clarifying some circumstances of the late period in the biography of Natalia Zhemchuzhina.

Keywords: *Natalia Ivanovna Zhemchuzhina, All-Union House of Folk Art named after Nadezhda K. Krupskaya, Siberian expedition in 1944, Moscow Conservatory, Kliment Kvitka Folk Music Research Centre*

Acknowledgments: The author is grateful to Sergey V. Tarasov, Rector of the Herzen University, and Olga A. Iovova, head of the Herzen University's Archive, for providing copies of documents by Natalia I. Zhemchuzhina.

For citation: Biteriakova, Elena V. To the Biography of Natalia Ivanovna Zhemchuzhina. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 78–95. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.005>

© Битерякова Е. В., 2025

К биографии Натальи Ивановны Жемчужиной

В истории отечественной музыкальной науки имя Натальи Ивановны Жемчужиной (*ил. 1*) занимает на первый взгляд довольно скромное место и связано с несколькими статьями, посвященными жанру частушки и новому «советскому фольклору». Вместе с тем ее вклад в российское этномузыкознание XX столетия с полным основанием можно считать существенным¹, хотя и недостаточно изученным до недавнего времени, когда ее собирательская, исследовательская, организаторская и педагогическая деятельность 1940–1950-х гг. в стенах Ленинградской консерватории и Научно-исследовательского института театра и музыки была, наконец, освещена в публикациях В. В. Виноградова [Виноградов 2011, 2011 а] и Е. В. Долматовой [Долматова 2013; Попова, Долматова 2013]. В них фигура Н. И. Жемчужиной, выпускницы Ленинградской государственной консерватории, ученицы Р. И. Грубера и аспирантки Е. В. Гиппиуса, позже заведующей Кабинетом народного творчества Государственного Научно-исследовательского института театра и музыки, извлечена из тени незаслуженного забвения и представлена «преемницей научных традиций Б. В. Асафьева, Р. И. Грубера, Е. В. Гиппиуса» [Попова, Долматова 2013, 89], «опытным собирателем фольклора» [Попова, Долматова 2013, 92], серьезным исследователем, активным и успешным организатором. На основе документов, сохранившихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российском институте истории искусств², усилиями авторов указанных статей обретают ясные очертания масштабы обширной экспедиционной работы³ и научного наследия Н. И. Жемчужиной, с учетом как печатных, так и неизданных ее трудов.

¹ Об этом пишет Е. В. Долматова [Долматова 2013, 15].

² Дополним круг архивных источников указанием на документы Российского государственного архива литературы и искусства (г. Москва): в фонде Комитета по делам и искусств при Совете министров СССР хранится личное дело Н. И. Жемчужиной, старшего научного сотрудника НИИ театра и музыки (29.11.1950–07.05.1951) [РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 28. Ед. хр. 1641]; в фонде журнала «Советская музыка» — два варианта совместной с Н. П. Колпаковой статьи «Песни о Сталине» [РГАЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 424].

³ По сведениям из статей В. В. Виноградова и Е. В. Долматовой, экспедиционная работа Н. И. Жемчужиной продолжалась около десятилетия (1941–1951) и включала

Ил. 1. Н. И. Жемчужина.
Фонд иконографии НМБ СПбГК
[Редькова 2012]

Fig. 1. Natalia I. Zhemchuzhina.
Iconography Fund of the Scientific Music
Library of the Saint Petersburg Rimsky-
Korsakov State Conservatory
[Redkova 2012]



Задача настоящей статьи — дополнение «полевой» биографии Жемчужиной с привлечением малоизвестных рукописных и звуковых документов из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки (НЦНМ) Московской консерватории.

Известно, что летом 1944 г. Н. И. Жемчужина, находившаяся в эвакуации в Кемеровской области, была вызвана Комитетом по делам искусств в Москву для участия в фольклорной экспедиции, направлявшейся в Сибирь. Е. В. Долматова с сожалением отмечала, что «данных об этой экспедиции обнаружить не удалось» [Долматова 2013, 12]. Между тем в одном из печатных источников имеется соответствующая информация. В книге «Кабинет народной музыки», подготовленной к 100-летию Московской консерватории [Свиридова 1966], имя Н. И. Жемчужиной встречается неоднократно — в связи с упоминанием о «двух экспедициях целевого назначения в район рек Лены и Енисея, направленных ВДНТ» [Свиридова 1966, 37]⁴, в перечне аудиозаписей, выполненных в селе Курейка Туру-

территории Карелии (1941), Ленинградской области (с декабря 1944 по 1948), Поволжья (Костромская, Ярославская, Саратовская, Сталинградская области, с 1949), Урала (Свердловская область, 1951).

⁴ Год экспедиции здесь указан ошибочно как 1947, верно — 1944.

ханского района Красноярского края [Свиридова 1966, 76]⁵, а также в селах Нарым и Парабель Нарымского района Томской области в 1944 г.⁶.

Изучение обстоятельств сибирской поездки 1944 г. проливает свет на интересный эпизод в истории отечественной фольклористики и этнографии, к которому, помимо Н. И. Жемчужиной, в разной степени оказались причастны К. В. Квитка, П. Г. Богатырев, Е. В. Гиппиус, Б. О. Долгих, В. М. Сидельников и другие. Речь об экспедициях «по местам сибирских ссылок товарища Сталина»⁷, приуроченных к ожидавшемуся в декабре 1944-го 65-летию вождя. По имеющимся в нашем распоряжении документам⁸ экспедиций было две: туруханская — в село Курейка Туруханского района Красноярского края, проходившая в марте – апреле 1944 г., и нарымская, работавшая в августе – сентябре в селах Нарым и Парабель⁹, с проведением также повторных сеансов в Курейке¹⁰. Директивы об организации работы исходили непосредственно из ЦК КПСС, там же принимались отчеты руководителей экспедиций в устной и письменной формах. Ответственность за планирование, подбор специалистов и реализацию «юбилейного проекта» была возложена на Комитет по делам искусств при Совете министров СССР. Комплектованием рабочих групп, их снаряжением и отправкой занимался Всесоюзный Дом народного творчества имени Н. К. Крупской. Специалистов — этнографов, фольклористов, литературоведов, писателей, художников, музыковедов, композиторов — привлекали из различных учреждений через соответствующие творческие объединения (Союзы художников СССР, писателей, композиторов и т. п.).

⁵ Записи ошибочно отнесены к 1945 году; читай «1944». Те же материалы далее атрибутированы верно [Свиридова 1966, 91].

⁶ В книге ошибочно записи названы стационарными, а село Нарым — городом [Свиридова 1966, 82].

⁷ В Сибири И. В. Сталин отбывал ссылку дважды. Летом 1912 он был сослан в село Нарым Томской губернии, откуда бежал через месяц с небольшим. Ссылка в Туруханский край Енисейской губернии продолжалась с 1913 по 1917, с осени 1914 до декабря 1916 ссыльный жил в с. Курейка.

⁸ Сибирские народные песни, собранные фольклорной экспедицией в Новосибирской области и Красноярском [крае] / под редакцией профессора Е. В. Гиппиуса. Москва: ВДНТ имени Н. К. Крупской, 1944. 42 л. НЦНМ. РФ. Папка «Слуховые записи 1930–1940-х гг.»; Нарымская экспедиция, август – сентябрь 1944 г. Н. И. Жемчужина, А. М. Новикова. Список записей. НЦНМ. РФ. Папка № 51. Томская область. Инв0965. 7 л.; Стенограмма совещания в ВДНТ имени Н. К. Крупской 24 мая 1944 года по вопросу Туруханской экспедиции. НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 108–125.

⁹ Нарымский край входил в состав Новосибирской области, с 13 августа 1944 Нарымский район относится к Томской области.

¹⁰ Сроки экспедиций установлены по стенограмме и рукописному сборнику 1944 (см. сноску 8).

В рукописном фонде НЦНМ имени К. В. Квитки хранится «Стенограмма совещания в ВДНТ имени Н. К. Крупской 24 мая 1944 г. по вопросу Туруханской экспедиции»¹¹. На совещании обсуждались результаты экспедиции, работавшей на протяжении двух с половиной месяцев под руководством фольклориста и литературоведа В. М. Сидельникова, уже представившего свой отчет в ЦК партии. Согласно стенограмме, предполагалась оперативная публикация полученных материалов, в частности, готовился к печати альбом иллюстраций на основе полевых зарисовок «Сталин в Курейской ссылке» [Стенограмма, 119]. Участниками совещания¹² обсуждалась необходимость издания рассказов, воспоминаний, преданий и песен о товарище Сталине с целью «возбудить у Иосифа Виссарионовича воспоминания об этом крае»¹³.

Впрочем, И. В. Сталин о Нарыме не забывал. По данным Нарымского музея политической ссылки, в 1930-е гг. осужденные спецпереселенцы регулярно направлялись в Нарымский край со всех концов страны: из различных регионов России, а также с Алтая, из Бессарабии, Прибалтики, Западной Украины, Поволжья, Белоруссии.

По всей видимости, результаты первой, туруханской экспедиции не удовлетворили членов ЦК ни по своему содержанию, ни по количеству. По крайней мере, основным вопросом совещания в ВДНТ была целесообразность повторной поездки в село Курейка Туруханского района¹⁴. Примечательно, что помимо «целевых» записей, связанных с заданием партии, Е. В. Гиппиус настойчиво рекомендовал фиксировать все произведения фольклора от местных исполнителей:

...следует более подробно записать на фонограф весь репертуар певцов, независимо, ценен он или не ценен, просто, чтобы весь он был зафиксирован¹⁵.

В. М. Сидельников сообщил, что Нарым остался «совершенно неисследованным», и что, по его данным, «там можно собрать интересный материал»¹⁶. Предложение о снаряжении «специальной экспедиции в На-

¹¹ НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 108–125.

¹² В их числе, помимо отчитывавшегося В. М. Сидельникова, были: профессора П. Г. Богатырев и Е. В. Гиппиус, специалист по этнографии Сибири Б. О. Долгих, представители ВДНТ имени Н. К. Крупской — Ф. А. Гоцук, В. М. Иконникова и председательствовавшая А. К. Мореева.

¹³ НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Стенограмма совещания в ВДНТ имени Н. К. Крупской 24 мая 1944 года по вопросу Туруханской экспедиции. Л. 119.

¹⁴ НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 119.

¹⁵ НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 119.

¹⁶ НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 116.

рым» было признано интересным и перспективным¹⁷, и Е. В. Гиппиус сразу же выдвинул кандидатуру для работы:

Я думал о кандидате для экспедиции и могу назвать кандидата. Это человек с опытом, моя аспирантка — [Н. И.] Жемчужина. Она живет сейчас в Сибири. Человек настойчивый и доводящий до конца все, что ей поручается. Она проделала сложную экспедицию в присоединенных к нам районах Карело-финской республики. Там обстановка была сложная, и задание сложное, и тем не менее [оно] было выполнено толково¹⁸.

Так в августе–сентябре 1944 г. Н. И. Жемчужина оказалась в составе нарымской экспедиции, вместе с композитором Иваном Платоновичем Пономарьковым¹⁹ и фольклористами-филологами — Анной Михайловной Новиковой²⁰ и Юлией Николаевной Сидоровой²¹. В подготовке поездки и инструктировании ее участников были задействованы профессора Московской консерватории К. В. Квитка и Е. В. Гиппиус. Подтверждение этому находим в архивных документах. В сохранившемся черновом варианте характеристики, составленной А. В. Рудневой в 1948 г., отмечалось, что

Е. В. Гиппиус летом 1944 года руководил подготовкой и отправкой двух экспедиций в Сибирь, посылаемых по заданию Комитета по делам искусств, для записи народных песен²².

К. В. Квитка в письме В. И. Харькову от 30 мая 1945 г. сообщал о «прошлогодных экспедициях в Сибирь» и уточнял:

Они были проинструктированы при моем участии, и привезенные фонограммы я прослушивал [цит. по: Битерякова 2022, 212].

¹⁷ НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 123.

¹⁸ НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 120.

¹⁹ И. П. Пономарьков (1883–1967), выпускник Санкт-Петербургской консерватории (1909–1915), с 1922 жил в Москве, работал директором Государственного хора СССР, с 1937 по 1957 преподавал в Московской консерватории.

²⁰ А. М. Новикова (1902–1992), фольклорист, литературовед, педагог; доктор филологических наук (1955).

²¹ Ю. Н. Сидорова известна как одна из авторов коллективного учебника «Русское народное творчество» (Высшая школа, 1966; К. В. Чистов, И. С. Правдина и др.).

²² НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 425.

Сверка опубликованных данных [Свиридова 1966, 76, 82] с книгами фонограмм НЦНМ имени К. В. Квитки и с оцифрованными звуковыми материалами позволяет установить объем сохранившихся до наших дней результатов работы нарымской экспедиции.

В Рабочей книге фонограмм № 1 зарегистрированы записи пяти песен в сольном исполнении, произведенные Н. И. Жемчужиной и И. П. Пономарьковым (Ф 1417/И 0680) в Нарымском районе Томской области в 1944 г.:

1. Ой, да плыли, плыли, ой, да селезневь крылья
2. Ой, заиграло синее море
3. Ой, да в фонарике свечка
4. Как у наших у ворот
5. За горою каменную

Паспортизация отсутствует. Предположительно, сеанс звукозаписи состоялся в селе Нарым [см.: Свиридова 1966, 82]. Фонограммы утрачены, но четыре из них были нотированы в 1944 г. сотрудниками Фольклорного кабинета²³ Московской консерватории А. В. Рудневой и Н. М. Бачинской²⁴.

Фонозаписи пяти других песен (Ф 1418/И 0681) далее внесены в ту же книгу фонограмм как выполненные Н. И. Жемчужиной в селе Парабель (в наст. вр. Парабельского района Томской области) от И. М. Алгазиной:

1. Брат сестру любит
2. Распротак твою так
3. Мой муж-рыболов
4. Как во поле было, поле
5. У нас павочка по сеначкам летала

Эти фонограммы сохранились. Скопированные в начале 1980-х гг. сотрудниками Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) в рамках договора с Московской консерваторией с валиков на магнитную ленту и оцифрованные в 2000-е гг. Н. В. Меньших в НЦНМ имени К. В. Квитки, они отличаются достойными техническими характеристиками и теперь доступны исследователям²⁵.

²³ «Кабинет музыкального фольклора», «Фольклорный кабинет» — таким было в 1944–1949 название подразделения, учрежденного в Московской консерватории в конце 1937 г. в качестве Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР. См. об этом: [Битерякова 2024, 108, 109]. Это же название (Фольклорный кабинет) указано на обороте титула сборника: Сибирские народные песни, собранные фольклорной экспедицией в Новосибирской области и Красноярском [крае] / под редакцией профессора Е. В. Гиппиуса. Москва: ВДНТ имени Н. К. Крупской, 1944. Л. 1об.

²⁴ См.: НЦНМ. РФ. Р0861, Р0863, Р0865, Р0866.

²⁵ Нотации трех фонозаписей см. в Приложении к статье.

На этом перечень звучащих свидетельств нарымской экспедиции завершается. Реестр сопровождается удручающим комментарием в графе «примечания»:

В экспедиции было записано 178 песен согласно списку, оставлено 5 песен, остальные счищены из-за плохой записи²⁶.

Список фонозаписей, выполненных Н. И. Жемчужиной и А. М. Новиковой, находится в рукописном фонде НЦНМ, в папке «Томская область» [Список фонозаписей]²⁷. В документе на семи листах описано содержимое 44 фонографических валиков — полевые записи преимущественно песенных образцов разных жанров и этнической принадлежности. Среди них, например, валик 4 представляет литовские песни, валик 7 — белорусские обрядовые, валик 41 — остяцкие, валик 44 — шуточные плясовые; встречаются единичные записи импровизаций и песен о Сталине. Список не содержит ни имен исполнителей, ни адресов; его завершает тот же вердикт, крупно выведенный на последнем листе красным карандашом рукой А. В. Рудневой: «Счищены из-за плохой записи»²⁸.

Любопытно, что К. В. Квитка в письме В. И. Харькову от 30.05.1945 г., рассуждая о ценности этих записей, ни словом не упоминает их якобы провальное качество звучания:

Замечательно, что <...> одна из прошлых экспедиций в Сибирь <...> привезла поразительно интересные напевы свадебных песен Воронежской области. Привезены также фонограммы белорусских обрядовых песен Полоцкого района (в Сибири нашлись и оттуда переселенцы) (цит. по: [Битерякова 2022, 212]).

Причины избавления от столь значительного числа фонографических записей сегодня, видимо, установить невозможно. Заметим, что счистка валиков практиковалась сотрудниками Кабинета, комментарии на этот счет встречаются в документации 1930–1950-х гг. Но столь масштабное, по сути, тотальное уничтожение материалов одной экспедиции — в истории НЦНМ имени К. В. Квитки случай исключительный.

²⁶ НЦНМ. РФ. Рабочая книга фонограмм № 1. 1934–1952 гг. Л. 158.

²⁷ Вероятно, рабочая группа И. П. Пономарьков — Ю. Н. Сидорова вела самостоятельную документацию, не сданную по итогам экспедиции в фонды Кабинета музыкального фольклора Московской консерватории.

²⁸ Список записей. НЦНМ. РФ. Папка № 51. Томская область. Инв0965. Л. 7.

И все-таки, прежде чем нарымские валики счистили, некоторая часть записей была нотирована сотрудниками Кабинета музыкального фольклора. В фонде НЦНМ хранятся 25 нотаций А. В. Рудневой и Н. М. Бачинской (ил. 2); 18 из них включены в песенный сборник под редакцией Е. В. Гиппиуса «Сибирские народные песни, собранные фольклорной экспедицией в Новосибирской области и Красноярском крае»²⁹, подготовленный в 1944 г. совместно с ВДНТ имени Н. К. Крупской. На обороте титульного листа рукописи указано:

Песни записаны участниками Сибирской экспедиции: Н. И. Жемчужиной, И. П. Пономарьковым, Ю. Н. Сидоровой, А. М. Новиковой. Расшифровали фонографические записи: А. [В.] Руднева и Н. [М.] Бачинская (Фольклорный кабинет Московской государственной консерватории). Редактура текстов А. [К.] Мореевой и В. Иконниковой (Фольклорный отдел ВДНТ)³⁰.

Таким образом, в настоящее время в фондах НЦНМ имени К. В. Квитки имеется 30 песен, записанных в нарымской экспедиции 1944 г. при участии Н. И. Жемчужиной: 5 фонограмм и 25 нотаций.

* * *

О позднем периоде в биографии Н. И. Жемчужиной информации крайне мало. В статье Е. В. Долматовой отмечается:

К сожалению, каких-либо сведений о последних годах Жемчужиной нам обнаружить не удалось, неизвестной остается и дата ее ухода из жизни [Долматова 2013, 11].

Ответ на запрос в РГПУ имени А. И. Герцена, где Н. И. Жемчужина с 1957 по 1961 гг. возглавляла кафедру эстетического воспитания, позволил кое-что уточнить. Так, согласно выписке из приказа № 89 от 04.02.1963 г., старший преподаватель кафедры, Жемчужина Наталья Ивановна, была освобождена от работы с 01 февраля 1963 г. по собственному

²⁹ Сибирские народные песни, собранные фольклорной экспедицией в Новосибирской области и Красноярском [крае] / под редакцией профессора Е. В. Гиппиуса. Москва: ВДНТ имени Н. К. Крупской, 1944. 42 л. НЦНМ. РФ. Папка «Слуховые записи 1930–1940-х гг.».

³⁰ Сибирские народные песни, собранные фольклорной экспедицией в Новосибирской области и Красноярском [крае]. Л. 106.

Фонограмма № 1044а Ветер вее́т **ОРИГИНАЛ** 869

ве-тер ве-ет ой да спо-ве-ва — ити
 са-г зи-ле — ни-ни — кой шу-лит
 сад зе-ле-не-лькой шу-ли я див-
 си-те н-ка ой да мо-мо-день-ка
 я ни — зна-ю как ише дити
 я ни эту как ише дити — па-сто — би-на
 ой да я мамыши-ка ко-го-ри-ва зде-ся нет

расш. Н. Бачинская

Фонограмма № 1043а Кудрявчик **ОРИГИНАЛ** 870

ку дряв-чик куд-ряв-чик ии, кудре-ва-той доброй мо-мо-дез
 ой ле-ой ле ле ле ле ле ле
 кудре-ва-той доброй мо-мо-дез то и-ван и-ванович,

и Бачинская
 Расшифровка: [подпись]

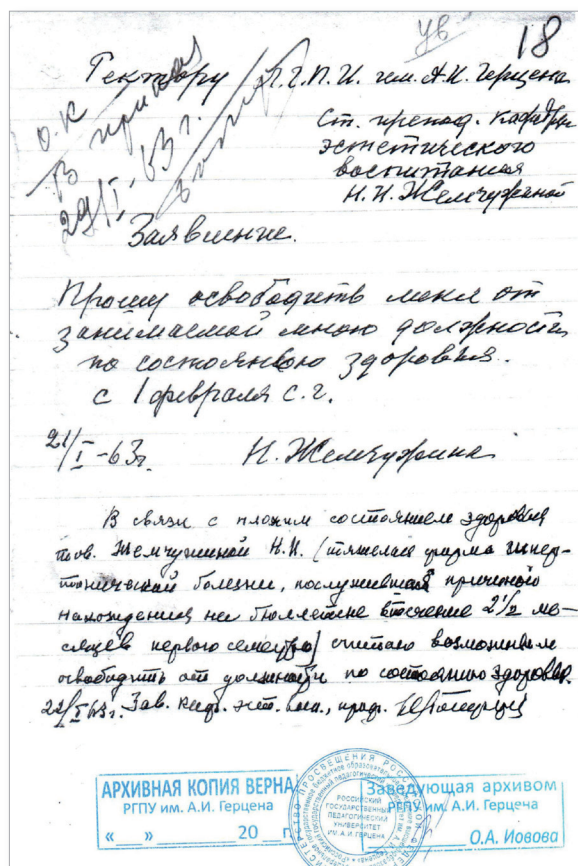
Нарымская обл.

Ил. 2. Нотации Н. М. Бачинской фонографических записей нарымской экспедиции 1944 года. НЦНМ. РФ. Папка «Слуховые записи». № 869, 870.

Fig. 2. Nina M. Bachinskaya's notations of phonographic recordings of the Narym Expedition (1944). Kliment Kvitka Folk Music Research Centre. The manuscript fund. "Auditory recordings" folder. No. 869, 870.

желанию. На копии заявления Н. И. Жемчужиной, также предоставленной архивом РГПУ (ил. 3), читаем комментарий заведующего кафедрой И. Я. Полферова, уточняющий причины ее ухода с работы:

В связи с плохим состоянием здоровья тов[арища] Жемчужин Н. И. (тяжелая форма гипертонической болезни, послужившая причиной нахождения на бюллетене в течение 2½ месяцев первого семестра), считаю возможным освободить от должности.



Ил. 3. Копия заявления Н. И. Жемчужиной от 21.01.1963.
Архив РГПУ имени А. И. Герцена

Fig. 3. A copy of Natalia I. Zhemchuzhina's statement dated 21.01.1963.
Archive of the Herzen University

Думается, описанный сибирский эпизод и информация о работе в РГПУ имени А. И. Герцена — не последние воссозданные фрагменты биографии Н. И. Жемчужиной. И хотя предположение об утрате ее личного архива не лишено оснований [Долматова 2013, 13], не следует исключать вероятность неожиданных находок, могущих способствовать постепенному заполнению всех лакун в жизнеописании ученого и закреплению за наследием и именем Натальи Ивановны Жемчужиной заслуженного достойного места в истории отечественного этномузыкального знания середины прошлого столетия.

Приложение

Из фонографических записей Н. И. Жемчужиной и А. М. Новиковой в селе Парабель Парабельского района Томской области, 1944 г.

Исп. И. М. Алгазина. НЦНМ. Ф 1418 И 0681.

Нотации автора статьи.

Ил. 4. «Брат сестру любит», 1944 г., Парабель.

НЦНМ. Ф 1418-01 / И 0681-01

Fig. 4. “A brother loves his sister”, 1944, Parabel.

Kliment Kvitka Folk Music Research Centre. F1418-01 / I0681-01

♩ = 84-90

Брат се - стру лю - бит, па го - ре - нке во - дит.

Па го - ре - нке во - дит, па га - ло - вки гла - дит:

Вы - ра - сти, се - стри - ца, вы - ра - сти, ра - ди - ма,

Ат - да - дим ти - е в за - муж в го - рад, ни в де - ре - вню.

Брат сестру любит,	— Здорова, сестрица,
По горенке водит,	Здорова, родима!
По горенке водит,	— Не шибко здорова,
По головке гладит:	Не шибко весёла.
«Вырасти, сестрица,	Дубовыя двери
Вырасти, родима,	Всю ночь проскрипели,
Отдадим тие в замуж	Шелковая плёточка
В город, не в деревню.	Всю ночь просвистела,
В город, не в деревню,	Моё тело бело
Во согласну семью».	Всю ночь прогорело,
Куды я поеду,	Ко белому светичку
Всё к сестре заеду:	Тело почернело.

Ил. 5. «Мой муж — рыболов», 1944 г., Парабель.
НЦНМ. Ф 1418-03 / И0681-03

Fig. 5. “My husband is a fisher”, 1944, Parabel.
Kliment Kvitka Folk Music Research Centre. F 1418-03 / I0681-03

$\text{♩} = 108$

Мой му - ж - ры - ба - лов, а я ка - ра - ле - в - на.

О - н бра - л ми - ня, зна - л — я е - му ни ро - в - ня.

О - н хо - ди - т па га - ре, а я па да - ли - ни.

О - н спи - т на ка - стле, а я на пи - ри - ни.

Мой муж — рыболов, а я королевна,
Он брал меня, знал — я ему не ровня.
Он ходит по горе, а я по долине,
Он спит на костре [?], а я на перине.

Одеваются зипуном, а я — одеялом,
Он сидит за пильгуном, я — за самоваром,
Он пьёт из ковша, а я из стакану.

Ил. 6. «У нас павочка по сенечкам ходит», 1944 г, Парабель.
НЦНМ. Ф 1418-05/И0681-05

Fig. 6. “Peahen walks in the anteroom”, 1944, Parabel.
Kliment Kvitka Folk Music Research Centre. F 1418-05/10681-05

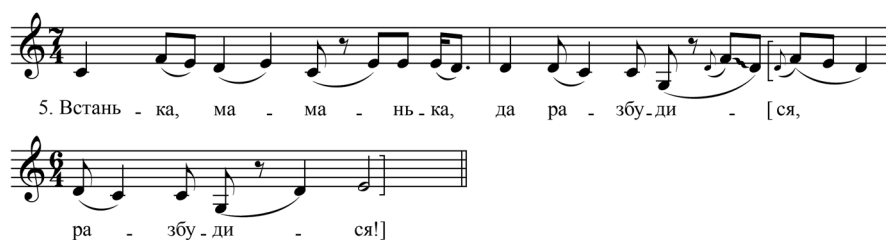
$\text{♩} = 78$

1. У на - с па - ва - чка па се - на - чкам ле - та - ла,
да ле - та - ла.

2. У нас Нью - ра - чка па го - ри - н - ке гу - ля - ла,
да гу - ля - ла.

3. Ка ти - со - ва - ю кра - ва - ти па - дха - ди - ла,
па - дха - ди - ла.

4. Кра - дно - й ма - ма - нь - ке да на грудь па - ла,
на грудь па - ла.



У нас павочка по сеначкам летала,
Да летала.

У нас Нюрочка по горенке гуляла,
Да гуляла.

Ко тисоваю кровати подходила,
Подходила.

К родной мамоньке на грудь пала,
На грудь пала.

Встань-ка, мамонька, да разбудися,
[Разбудися].

Аббревиатуры

ВДНТ — Всесоюзный Дом народного творчества имени Н. К. Крупской (Москва)
[в наст. вр. Государственный Российский Дом народного творчества имени
В. Д. Поленова]

ИРЛИ — Институт русской литературы Российской академии наук (Санкт-Петербург)

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

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РГПУ — Российский государственный педагогический университет имени А. И. Гер-
цена (Санкт-Петербург)

РФ — рукописный фонд

СССР — Союз Советских социалистических республик (Советский Союз)

ЦК КПСС — Центральный комитет Коммунистической партии Советского Союза

Список рукописных источников

Сибирские народные песни, собранные фольклорной экспедицией в Новосибирской
области и Красноярском [крае] / под редакцией профессора Е. В. Гиппиуса.
Москва: ВДНТ имени Н. К. Крупской, 1944. 42 л. НЦНМ. РФ. Папка «Слухо-
вые записи 1930–1940-х гг.».

Нарымская экспедиция, август – сентябрь 1944 года. Н. И. Жемчужина, А. М. Новикова. Список записей. НЦНМ. РФ. Папка № 51. Томская область. Инв0965. 7 л. Стенограмма совещания в ВДНТ имени Н. К. Крупской 24 мая 1944 года по вопросу Туруханской экспедиции. НЦНМ. РФ. Папка № 61. Протоколы. Л. 108–125.

Список источников

- [1] Битерякова 2022 — *Битерякова Е. В.* Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой // *Opera musicologica*. 2022. Т. 14. № 1. С. 184–218. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.012>
- [2] Битерякова 2024 — *Битерякова Е. В.* Евгений Владимирович Гиппиус, профессор Московской консерватории (1944–1949) // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 2. С. 102–123. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.006>
- [3] Виноградов 2011 — *Виноградов В. В.* Кабинет народного творчества при Государственном научно-исследовательском институте театра и музыки (1940–1950-е гг.) // *Русский фольклор: материалы и исследования* / редактор А. А. Горелов и др. Санкт-Петербург: Наука, 2011. Том 34. С. 345–355.
- [4] Виноградов 2011a — *Виноградов В. В.* Неизданный сборник фольклора Ленинградской области // *Русский фольклор: материалы и исследования* / редактор А. А. Горелов и др. Санкт-Петербург: Наука, 2011. Том 34. С. 446–456.
- [5] Долматова 2013 — *Долматова Е. В.* Наталья Ивановна Жемчужина — музыковед-фольклорист // *Musicus*. 2013. № 3 (35). С. 9–15.
- [6] Кабинет народной музыки / подготовлено И. К. Свиридовой. Москва: Музыка, 1966. 104 с.
- [7] Попова, Долматова 2013 — *Попова И. С., Долматова Е. В.* Н. И. Жемчужина — собиратель и исследователь музыкального фольклора // *Временник Зубовского института*. 2013. № 11: Фольклористика в Зубовском институте. С. 86–94.
- [8] Редькова 2012 — *Редькова Е. С.* Жемчужина, Наталья Ивановна // Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2025. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/zhemchuzhina-natalya-ivanovna-1904-ne-ranee-1963> (дата публикации: 2012; дата обращения: 14.01.2025).

References

- [1] Biteriakova, Elena V. (2022). “Vladimir Khar’kov: stranitsy perepiski s Klimentom Kvitkoi [“Vladimir Khar’kov: Correspondence with Kliment Kvitka”]. In *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1, pp. 184–218 (in Russian). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.012>
- [2] Biteriakova, Elena V. (2024). “Evgeniy Vladimirovitch Hippus, professor Moskovskoy konservatorii (1944–1949)” [“Eugene W. Hippus as a Professor of the Moscow Conservatory (1944–1949)”]. In *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 2, pp. 102–123 (in Russian). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.006>
- [3] Vinogradov, Valentin V. (2011). “Kabinet narodnogo tvorchestva pri Gosudarstvennom nauchno-issledovatel’skom institute teatra i muzyki (1940–1950-e rr.)” [“The Cabinet

- of Folk Art at the State Research Institute of Theater and Music (1940–1950-e rr.)”]. In *Russkiy folklor: materialy i issledovaniya* [Russian folklore: Materials and researches], editor A. A. Gorelov. Saint Petersburg: Nauka. Vol. 34, pp. 345–355 (in Russian).
- [4] Vinogradov, Valentin V. (2011). “Neizdannyi sbornik folklor Leningradskoy oblasti” [“An unpublished collection of the folklore of Leningrad region”]. In *Russkiy folklor: materialy i issledovaniya* [Russian folklore: Materials and researches], editor A. A. Gorelov. Saint Petersburg: Nauka, vol. 34, pp. 446–456 (in Russian).
- [5] Dolmatova, Ekaterina V. (2013). “Natalia Ivanovna Zhemchuzhina — muzykoved-folklorist [“Natalia Ivanovna Zhemchuzhina as an ethnomusicologist”]. In *Musicus*. 2013. No. 3 (35), pp. 9–15 (in Russian).
- [6] Sviridova, Irina K. (1966). *Kabinet narodnoy muzyki* [The Folk Music Cabinet], prep. by Irina K. Sviridova. Moscow: Muzyka, 104 p. (in Russian).
- [7] Popova, Irina S. & Dolmatova, Ekaterina V. (2013). “N. I. Zhemchuzhina — sobiratel’ i issledovatel’ muzykal’nogo folklor” [“N. I. Zhemchuzhina as a collector and researcher of musical folklore”]. In *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute]. 2013. No. 11: *Folkloristika v Zubovskom institute* [Folklore studies at the Zubov Institute], pp. 86–94 (in Russian).
- [8] Redkova, Evgenia S. (2012). “Zhemchuzhina, Natalia Ivanovna”. In *The St. Petersburg State Conservatory, 1997–2025*. Available at: <https://www.conservatory.ru/esweb/zhemchuzhina-natalya-ivanovna-1904-ne-ranee-1963> (publication date: 2012; accessed: 14.01.2025) (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 23.09.2024; одобрена после рецензирования: 25.10.2024; принята к публикации: 14.01.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 23.09.2024; approved after reviewing: 25.10.2024; accepted for publication: 14.01.2025; published: 25.03.2025.



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

Научная статья

УДК 782.1 + 792.8

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.006

«Гусли Глинки»: из истории изучения музейного предмета

Владимир Васильевич Кошелев

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург, Россия

vv-koshelev@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0003-3795-5062>

Аннотация. Псалтиревидные гусли «Шереметевского дворца — Музея музыки» снабжены текстом от 3 февраля 1907 г. о том, что они адресованы М. И. Глинке. М. Ф. Леонова и М. Г. Кондратьев без непосредственного обращения к этим гуслим пришли к следующим выводам: а) изначально инструмент был чувашским «кёсле» работы П. Е. Волкова; б) в 1902 г. мастер экспонировал его на «Всероссийской выставке <...>» в Санкт-Петербурге; в) тогда же Н. Ф. Финдейзен приобрел кёсле для музея Санкт-Петербургской консерватории; г) было решено: богато инкрустировав кёсле, «превратить» его в русские гусли и 3 февраля 1907 г. почтить ими 50-летие со дня смерти М. И. Глинки; д) гусли музея есть инкрустированный кёсле работы П. Е. Волкова. Если бы исследователи осуществили сравнительное изучение музейных гуслей и сохранившегося кёсле работы П. Е. Волкова, то убедились бы, что инструменты не имели никакого отношения друг к другу. Автор статьи доказывает обратное: кёсле 1902 г. и музейные гусли существовали и продолжают существовать параллельно.

Ключевые слова: Михаил Иванович Глинка, музей, гусли псалтиревидные, кёсле, П. Е. Волков, И. М. Норман, Н. Ф. Финдейзен

Благодарности: Автор благодарит заведующую КР РИИИ Галину Викторовну Копытову, научного консультанта Центра европейских исследований МАЭ РАН им. Петра Великого (Кунсткамера РАН) Людмилу Сергеевну Лаврентьеву, вед. н. сотрудника Центра европейских исследований МАЭ РАН им. Петра Великого (Кунсткамера РАН) Антона Кирилловича Салмина, млад. н. сотрудника Музея Зеленограда Марию Иосифовну Фролову за помощь в работе с источниками.

Для цитирования: Кошелев В. В. «Гусли Глинки»: из истории изучения музейного предмета // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 96–128.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.006>

© Кошелев В. В., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.006

“Glinka’s Gusli”: From the History of the Study of a Museum Object

Vladimir V. Koshelev

St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art, Russia
vv-koshelev@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0003-3795-5062>

Abstract. The psalter-shaped Gusli of the Sheremetev Palace — Museum of Music are addressed February 3, 1907 to Mikhail I. Glinka. Marina F. Leonova and Mikhail G. Kondratiev came to the conclusions by absentee appeal to these Gusli: a) initially the instrument was a Chuvash “Kěsle” made by Pavel E. Volkov; b) in 1902, the maker exhibited it at the “All-Russian Handicraft Industry Exhibition” in St. Petersburg; c) at the same time, Nikolai F. Findeisen acquired a Kěsle for the Museum of the St. Petersburg Conservatory; d) it was decided, having richly inlaid the Kěsle, to “turn” it into Russian Gusli and on February 3, 1907, to honor with them the 50th anniversary of the death of M. I. Glinka; e) The Gusli of the Museum has an inlaid P. E. Volkov’s Kěsle. If Marina Leonova and Mikhail Kondratiev had resorted to face-to-face acquaintance with Museum’s Gusli, searching for other preserved copies of Pavel Volkov’s work, they would have been convinced that the instruments had no relation to each other. The author of this article proves that the Kěsle of 1902 and the Museum’s Gusli existed and continue to exist in parallel.

Keywords: *Mikhail I. Glinka, museum, psalter-shaped gusli, kěsle, Pavel E. Volkov, Ivan (Johann) M. Norman, Nikolay F. Findeyzen*

Acknowledgments: The author of the article would like to express gratitude to the head of the Cabinet of manuscripts of the Russian Institute of Art History Galina V. Kopytova, to scientific consultant of the Center for European Studies of the MAE RAS named after Peter the Great (Kunstkamera of the Russian Academy of Sciences) Lyudmila S. Lavrentieva, to the leading researcher at the Center for European Studies of the MAE RAS Center for European Studies named after Peter the Great (Kunstkamera of the Russian Academy of Sciences) Anton K. Salmin, to the junior researcher of the “Zelenograd Museum” Maria I. Frolova for their help in working with sources.

For citation: Koshelev, Vladimir V. “Glinka’s Gusli”: From the History of the Study of a Museum Object. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 96–128. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.006>

© Vladimir V. Koshelev, 2025

«Гусли Глинки»: из истории изучения музейного предмета

В Шереметевском дворце — Музее музыки хранятся псалтиревидные гусли под девизом «Гусли Глинки» (инв. № 16516 / 1323 X-487; *ил. 1–2*).

Инструмент снабжен надписью, выгравированной на серебряной табличке (*ил. 3*): ВЕЛИКОМУ БАЯНУ ЗЕМЛИ РУССКОЙ / МИХАИЛУ ИВАНОВИЧУ ГЛИНКЪ / С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ / 3^{го} ФЕВРАЛЯ 1907 ГОДА.

Коль скоро Михаил Иванович Глинка здесь назван «Великим Баяном Земли Русской» (читай: основоположником отечественной композиторской школы) и упоминается в контексте вместе с Санкт-Петербургской консерваторией, то ясно, что надпись свидетельствует о событии, произошедшем 3 февраля 1907 г., — о 50-летию со дня смерти композитора. Эта дата отмечалась общественностью. Ясно также, что организаторы чествования М. И. Глинки отказались от традиционного поздравительского официоза и, решив отождествить композитора с легендарным Баяном, почтили его память посвящением на гуслях.

Несмотря на такой почет, оказанный инструменту, в его атрибуции и истории бытования много забытого и запутанного. Попытаемся разобраться в этом, обратившись к литературе, архивным документам, самим «Гуслям Глинки» и однотипному с ними чувашскому инструменту «кёсле» («кёсле»). Впервые публикуется подробное органологическое описание названных инструментов (см. Приложение).

Историографический обзор

Самые ранние из известных нам упоминаний о «Гуслях Глинки» опубликованы в 1964 и 1972 гг. Г. И. Благодатовым в двух изданиях «Путеводителя» по «Постоянной выставке музыкальных инструментов»:

Среди экспонатов <...> превосходной работы инструмент неизвестного мастера, сделанный к открытию памятника М. И. Глинки в Петербурге в 1907 г. [Благодатов 1964, 9; Благодатов 1972 а, 9].

Ил. 1. «Гусли Глинки».
Вид со стороны деки

Fig. 1. "Glinka's Gusli".
View from the side
of the soundboard



Ил. 2. «Гусли Глинки».
Вид со стороны дна

Fig. 2. "Glinka's Gusli".
View from the side
of the bottom



Ил. 3. «Гусли Глинки».
Табличка с надписью

Fig. 3. "Glinka's Gusli".
A label with
the inscription



В 1972 же году он выправил информацию об инструменте:

Гусли шлемовидные, инкрустированы перламутром и черепахой, изготовлены к 50-летию со дня смерти Глинки. Надпись: «Великому баяну земли русской Михаилу Ивановичу Глинке С.-Петербургская консерватория, 3 февраля 1907 г.»; дл. 95 см. — № 1513» [Благодатов 1972б, 12–13].

В 2001 г. кандидат искусствоведения М. Ф. Леонова (1913–?) высказала мнение о том, что в 1902 г. «Гусли Глинки» изготовил чувашский мастер П. Е. Волков (1869–1913), а их инкрустатором стал петербургский технолог П. А. Федоров [Леонова 2001, 37].

В 2014 г. на внутренней стороне деки инструмента нами было обнаружено клеймо Санкт-Петербургского гусельного мастера И. М. Нормана. В результате этой находки мы атрибутировали инструмент как его работу [Кошелев 2014, 247].

В 2023 г. доктор искусствоведения М. Г. Кондратьев опубликовал две статьи, в которых разделяет выводы, сделанные М. Ф. Леоновой в отношении авторства П. Е. Волкова, сочтя при этом «Гусли Глинки» чувашским «кёсле» («кёсле»), а И. М. Нормана — ювелиром, инкрустировавшим инструмент П. Е. Волкова [Кондратьев 2023 а, 24; Кондратьев 2023 б, 101].

Этими работами перечень известных нам публикаций о «Гуслях Глинки» исчерпывается.

Переписка М. Ф. Леоновой и В. В. Кошелева

В 1988 г. М. Ф. Леонова обратилась в Музей музыки¹ с письмом.

7 апреля 1988 г. Москва

Уважаемые товарищи! В каталоге экспозиции музыкальных инструментов Вашего фонда находятся шлемовидные щипковые гусли, о которых сказано, что они «изготовлены неизвестным мастером к открытию памятника Глинке в 1907 году». На обратной стороне гусель², якобы, имеется текст: «Великому баяну земли русской Михаилу Ивановичу Глинке от Петербургской консерватории. 5 (sic!) февраля 1907 г.».

¹ В то время коллекция музыкальных инструментов Шереметевского дворца — Музея музыки находилась на Исаакиевской пл., в д. № 5.

² Орфография автора. По нормам русского языка должно быть «гуслей». — В. К.

Прошу сообщить все уточнения в эти сведения. Известно, что памятник Глинке был открыт 3 февраля 1906 г. Кстати, где он находится в Ленинграде? Откуда у консерватории оказались гусли и кому они были вручены 5 (sic!) февраля 1907 г.? (См. ил. 3. — В. К.).

Вообще, хотелось бы получить подробные, а главное точные данные об этих гусях и от кого и когда они были получены Вашим музеем.

С искренней признательностью, кандидат искусствоведения, Леонова Марина Федоровна. <...> ³.

19 июня 1988 г. нами был послан ответ:

Уважаемая Марина Федоровна!

1. Книги под названием «Каталог экспозиции» не существует. Поэтому и две цитаты из нее о гусях не точны.

Но существуют:

- а) Каталог собрания музыкальных инструментов / автор-сост. Г. И. Благодатов. Л., 1972.
- б) Постоянная выставка музыкальных инструментов. Путеводитель. Л., 1972.

Эти книги Вы можете легко найти в Москве, напр., в Музее им. М. И. Глинки, что по соседству с Вами (ул. Фадеева, 4).

2. Памятник М. И. Глинке находится на Театральной пл., рядом с консерваторией.

3. Музей получил гусли по акту от 10 октября 1930 г. из Ленинградской консерватории (в то время наш музей назывался «Музыкально-историческим музеем Лен. Филармонии»). Как и когда гусли попали в консерваторию — мне неизвестно.

Со дня получения Вашего письма (сер. апреля) я пытался отыскать о гусях какие-либо дополнительные данные и все время надеялся на успех, но тщетно.

В какой связи Вы интересуетесь историей инструмента? Может быть Вам стало известно о ней больше? Пожалуйста, сообщите мне, ибо это может помочь теперь уже в совместном поиске.

С уважением,

Зав. ПВМИ Кошелев Владимир Васильевич.

19 июня 1988 г. ⁴

³ Леонова М. Ф. Письмо В. В. Кошелеву от 7 апреля 1988 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 1. Л. 1.

⁴ Кошелев В. В. Письмо М. Ф. Леоновой от 19 июня 1988 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 2. Л. 1.

Упомянутые нами неточности состоят в том, что М. Ф. Леонова, во-первых, цитирует устаревшую, а не исправленную информацию о причине изготовления и поднесения «Гуслей Глинки»; во-вторых, пишет, что гусли датированы «5 февраля 1907 г.», в то время как на табличке совершенно отчетливо выгравировано: «3го ФЕВРАЛЯ 1907 ГОДА»; в-третьих, интересуясь, «кому они были вручены?», вновь ссылается именно на «5 февраля 1907 г.» (позже она сделает попытку разъяснить появление этой даты).

Затем М. Ф. Леонова запросила у нас информацию о творчестве чувашского гусельного мастера Павла Егоровича Волкова, поскольку склонилась к тому, что «Гусли Глинки» изготовил именно он.

11 сентября 1990 г. на ее запрос было послано:

Уважаемая Марина Федоровна, рад сообщить Вам кое-что о П. Волкове (далее адресант цитирует источники. — В. К.). «В 1896 г. на выставку „Образцовые изделия кустарных мастеров и мастериц Казанской губернии“ представили свои работы Волков Павел Егорович — гусли, барабаны <...> В 1902 г. на Всероссийской выставке кустарной промышленности в Петербурге Павел Волков был удостоен медали лауреата».

В 1970-х годах я видел одни гусли, которые принес для продажи в музей один мужчина. На деке была приклеена этикетка с фамилией П. Волкова: возможно, артель Волкова или мастер Волков, точно не помню. Вот этот инструмент, к сожалению, тоже не был куплен (см.: Образцовые изделия кустарных мастеров и мастериц Казанской губернии. Каталог. 1896; Чернов В. С. О чувашских народных инструментах // Проблемы развития художественных промыслов и народного искусства. Чебоксары, 1988. С. 79, 83)⁵.

Приводим письмо М. Ф. Леоновой от 29 мая 1997 г.:

Уважаемый Владимир Васильевич! Наконец мне удалось завершить свое хлопотливое исследование «ПАМЯТНЫЕ ГУСЛИ» об инструменте, подаренном Пб. Консерваторией Музею Глинки. Компьютерный набор брошюры находится в Петербурге у ШАЛИМОВА Бориса Петровича. <...> Для издания этого небольшого труда необходим хороший снимок этих гуслей, хранящихся у Вас, а также портреты В. Стасова и фото Римского-Корсакова

⁵ Кошелев В. В. Письмо М. Ф. Леоновой от 11 сентября 1990 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 3. Л. 1.

(в кепи) под руку с Ястребцевым (в котелке). Шалимов сможет сделать оттиски с этих фотографий.

Дорогой Владимир Васильевич, сделайте все, что в Ваших силах. Надеюсь и коллектив объединенного Музея не останется в стороне. Ведь это история Петербурга. Сообщите мне о получении письма и о делах Музея.

Примите пожелания успехов и благополучия. М. Леонова. <...>

От нас последовало:

5 июня 1997 г., С.-Петербург.

Здравствуйте, уважаемая Марина Федоровна!

Очень рад Вашему письму и тому, что Вы-таки «завершили хлопотливое исследование» о гуслях. Поздравляю Вас и радуюсь вместе с Вами!

По поводу фото есть вопросы.

1. Какие и сколько снимков инструмента Вам требуется?
2. Где может находиться фото Римского-Корсакова в «кепи...»?
3. Какие портреты Стасова Вам требуются и где они могут находиться?
4. Могу ли я познакомиться с рукописью, находящейся у Б. Шалимова?

Моя помощь Вам будет эффективнее, если Вы ответите на эти вопросы.

Желаю Вам всего доброго, — с уважением В. В. Кошелев (подпись)⁶.

Хотя ответного письма от М. Ф. Леоновой и не последовало, мы все же отправили ей несколько снимков гуслей. Что стало с рукописью «хлопотливого исследования „Памятные гусли“», переданной Б. П. Шалимову, выяснить не удалось.

На этом наше общение больше не возобновлялось.

Комментарий к результатам изучения М. Ф. Леоновой «Гуслей Глинки»

К 2001 г. М. Ф. Леонова, так и не посетив музей и не увидев «Гусли Глинки», прекратила поиски и опубликовала собранные материалы в статье «Знаменитые гусли» [Леонова 2001, 35–37]. Фактология этой статьи,

⁶ Кошелев В. В. Письмо М. Ф. Леоновой от 5 мая 1997 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 5. Л. 1.

хотя и лишенной ссылок на источники и скорее всего, жестко сокращенной редакцией журнала «Музыкальная жизнь», все же заслуживает рассмотрения.

Оказывается, автор с детства была «знакомой» с «Гуслями Глинки» благодаря своей бабушке. Бабушка рассказывала ей много историй из жизни ремесленников. В одной из них велась речь о гусях. Этот сюжет передан в статье колоритной строкой:

в Питере рабочий человек в картузе вручил господину в «котелке» гусли, в память о Глинке [Леонова 2001, 35].

Бабушкина история отчасти подтвердилась в 1938 г., когда М. Ф. Леонова была еще студенткой Московской консерватории: о физическом существовании «Гуслей Глинки» ей сообщила жительница Ленинграда Т. Визель⁷, снабдив описанием инструмента и его фотографией.

Полученные в 1938 г. сведения дали возможность М. Ф. Леоновой предположить:

Дата (на выгравированной надписи. — В. К.), видимо, подновлялась и, возможно, вместо 3-го стояло 5 февраля [Леонова 2001, 35].

Предположение выглядит беспочвенным, поскольку на табличке нет ни малейшего следа изменения цифры «3» на «5» (см. ил. 3). (почему М. Ф. Леонова упоминает о «подновлении» даты, скажем позже).

Через 50 лет (см. выше наше письмо от 19 июня 1988 г.) расширенная информация о «Гусях Глинки» поступила М. Ф. Леоновой, как она пишет,

от хранителя экспозиции Музея музыкальных инструментов в С.-Петербурге Владимира Васильевича Кошелева [Леонова 2001, 35].

Узнав от него же и о том, что гусли попали в Музей в 1930 г., а также получив отправные сведения о гусельном мастере П. Е. Волкове, М. Ф. Леонова заключила:

Так как поиски ленинградцев не увенчались успехом, то пришлось обратиться к московским архивам и библиотекам [Леонова 2001, 35].

⁷ Татьяна Эмильевна Визель (1904–1976) — петербургский-ленинградский театраль-
ный художник, график, мастер экслибриса.

Результат такого обращения позволил М. Ф. Леоновой изложить историю увековечения памяти о М. И. Глинке, сосредоточившись на событиях, связанных с открытием памятника композитору в Санкт-Петербурге в 1906 г. и 50-летием со дня его смерти в 1907 г., а также с устройением Всероссийских промышленно-кустарных выставок 1896, 1902, 1909 гг. При этом более пристальное внимание ею было уделено выставке 1902 г.

Выставка открылась в Санкт-Петербурге 5 марта 1902 г. Одним из экспонентов был тот самый П. Е. Волков, которым М. Ф. Леонова интересовалась у нас специально (см. выше). Здесь она пишет:

Среди гусельников оказалась единственная премия — бронзовая медаль «За дешевые гусли большой звучности». Ее получил Павел Егорович Волков. И тут же, через две строки — экскурс: Этого мастера немного знал Финдейзен <...> Вероятно, именно ему (Н. Ф. Финдейзену, посетившему выставку. — В. К.) и пришла мысль приобрести изделие Волкова [Леонова 2001, 36–37].

Далее в тексте следует резкий переход:

Все же видно было, что дата 3 февраля 1907 года (50 лет со дня смерти) пройдет кое-как: шли выборы во Вторую Государственную Думу; и братья Стасовы, которых раздражал казенный стиль тогдашних юбилеев, вероятно, и предложили другой вариант, а именно: символом народного признания заслуг М. И. Глинки должны были стать <...> гусли, связанные с именем Бояна [Леонова 2001, 37].

Итак, одно предположение о том, что чувашского гусельного мастера П. Е. Волкова, «немного знал Финдейзен», было уже сделано. Согласно этому предположению, дешевые гусли большой звучности в 1902 г. должны были быть «вероятно» куплены Н. Ф. Финдейзенем.

Теперь М. Ф. Леоновой нужно было продолжать, потому что инструмент работы П. Е. Волкова предстояло не только инкрустировать перламутром и черепахой, но снабдить дарственной надписью на серебре, установить серебряные же детали на деке, покрыть шеллачной политурой и т. д. В результате появляется еще одно предположение:

Найти опытного инкрустатора не представляло труда. Главным специалистом тогда признавался технолог Петр Акимович Федоров, публиковавший руководства из серии «Библиотека ремесел и производств». Композитор Глазунов, принадлежавший

к семье книгоиздателей в С.-Петербурге, конечно, знал этого очень плодовитого автора. Наверное, к нему (к П. А. Федорову. — В. К.) и попали премированные гусли Павла Волкова [Леонова 2001, 37].

Если следовать логике этих предположений, то получается, что Н. Ф. Финдейзен, «вероятно», купил гусли в 1902 г. у П. Е. Волкова; должен был хранить их до 1907 г.; затем предложить братьям Стасовым, чтобы те (опять же «вероятно») утвердили их в качестве памятного символа к чествованию 50-летия со дня кончины М. И. Глинки 3 февраля 1907 г.⁸ Оставалось установить на инструменте серебряные детали, инкрустировать и подписать инструмент соответствующим образом. Здесь появляется «технолог», он же — «плодовитый автор» серии руководств по ремеслам П. А. Федоров, которого, «конечно, знал» (а между строк спрашивается: «и мог рекомендовать?») композитор А. К. Глазунов. И вот ему — П. А. Федорову — и было поручено, «наверное», инкрустировать гусли П. Е. Волкова.

Далее слова «вероятно» и «наверное» исчезают и, без ссылок на источники, происходит уточнение деталей по инкрустированию «Гуслей Глинки» как о событии безусловно состоявшемся. Так, «рисунок» на инструменте оказался взятым из известной статьи В. В. Стасова «Славянский и восточный орнамент»; «Инкрустатор лишь приблизил свой рисунок к тому виду», которым располагал В. В. Стасов — а тот располагал рисунком художника С. В. Малютина с изображением Жар-птиц [Леонова 2001, 37].

Наступило 3 февраля 1907 г. Императорские театры эту дату пропустили, но музыкальные организации <...> напомнили любителям русского искусства о Глинке. Однако их усилия были отравлены политическими страстями <...> И в этой суматохе памятные гусли прошли свой путь незаметно. Они предназначались для экспозиции, приютившейся в здании Петербургской консерватории (в музее М. И. Глинки. — В. К.) [Леонова 2001, 37].

Здесь следует ремарка, которой М. Ф. Леонова как раз и «обосновывает» свою уверенность относительно приводившихся выше ссылок на 5 февраля 1907 г.:

⁸ Об участии В. В. Стасова в предложении этого варианта чествования должно было бы говорить предположительно: он ушел из жизни 10 октября 1906 г.

Вот только сдается мне, что гусли были вручены («господину в котелке», согласно бабушкиному рассказу? — В. К.) не 3 февраля, когда утром были две панихиды, днем генеральная репетиция «Китежа», вечером шли оперы Глинки в консерватории и Народном Доме, и не 4-го, когда тоже было несколько концертов, а в спокойный день 5 февраля, в понедельник [Леонова 2001, 37]⁹.

В заключение автор статьи пишет:

Но важно другое — гусли сохранились в Памяти Народной! Ведь моя бабушка в Питере никогда не бывала, а о «глинкинских» гуслях знала и помнила [Леонова 2001, 37].

О гусельном мастере Иване Мартиновиче Нормане

В 2014 г. на верхней части внутренней поверхности деки «Гуслей Глинки» мы обнаружили надпись, нанесенную от руки карандашом:

Работа J. М. Норманъ / 31-го янв. 1907 г.

Это позволило нам констатировать, что инструмент изготовлен петербургским мастером Иваном Мартиновичем (Мартыновичем) Норманом [Кошелев 2014, 247].

Известно, что он был эстонцем, проживал в Санкт-Петербурге¹⁰ и специализировался на изготовлении звончатых гуслей. Так, В. В. Андреев, вспоминая о начальной работе над созданием ансамбля из звончатых гуслей, которая осуществлялась в течение первого 10-летия XX в., замечает:

Н. И. Привалов заказал инструментальному мастеру Норману <...> построить более правильное размерами семейство гуслей. <...> Организованный Смоленским хор гусляров с новыми

⁹ Действительно, чествование памяти М. И. Глинки прошло странно как по датам, так и по содержанию. Н. Ф. Финдейзен, почитатель его творчества, помнил в своем дневнике: «Среда 7 февраля (1907 г. — В. К.). День 50-летия смерти дорогого Михаила Ивановича прошел отвратительно <...> Вечером на черносотенном спектакле „Жизнь за царя“ — после увертюры — по требованию публики — 3 раза гимн. Спектакль прошел плохо <...> Печать до подлости промазала годовщину. Многие газеты даже словом не обмолвились о ней. Культурные люди!» [Финдейзен 2010, 178].

¹⁰ Каталог коллекции Н. И. Привалова. 1912 г. Архив ММ. Л. 10.

гуслями работы Норманна пользовался выдающимся успехом [Писняк 2008, 226].

Относительно 14-струнных гуслей звончатых (инв. 16516/1446 X-551), которые поступили в наш музей в 1933 г., Н. И. Привалов пишет:

№ 22. Звончатые гусли работы мастера-кустаря в СПб. по установившемуся уже типу со времени восстановления Н. И. Приваловым звончатых гуслей в обращении (с 1902 г.) <...> Первым мастером <...> звончатых гуслей такого окултуренного типа надо считать И. М. Нормана¹¹.

С 1933 же года в музее хранится 16-струнный каннель (инв. 16516/1444 X-549):

№ 26. <...> Старый экземпляр. Доставлен И. М. Норманом¹².

В описываемое время И. М. Норман уже имел мастерскую на Большой Подъяческой в доме № 4 [Благодатов 1972 б, 12]. Одним словом, к 1907 г. И. М. Норман был мастером зрелым и хорошо известным в музыкантских кругах. Он владел всем необходимым для изготовления любых гуслей, в том числе и «Гуслей Глинки» (мы еще вернемся к его творчеству, но после того, как рассмотрим упомянутые выше работы М. Г. Кондратьева).

Комментарий к результатам изучения «Гуслей Глинки» М. Г. Кондратьевым

В 2023 г. М. Г. Кондратьев в статье «Мастер Павел Волков в истории псалтиревидных гуслей» ставил себе задачу

осветить один из фактов истории псалтиревидных (шлемовидных) гуслей (именно «Гуслей Глинки». — В. К.) в конце XIX — начале XX в. [Кондратьев 2023 а, 17].

Освещая этот «один из фактов» истории бытования «Гуслей Глинки», Кондратьев сосредоточивается на утверждении мнения о мастере инструмента. Кто им был — для него ясно, хотя и с чужих слов:

¹¹ Каталог коллекции Н. И. Привалова. 1912 г. Архив ММ. Л. 9.

¹² Каталог коллекции Н. И. Привалова. 1912 г. Архив ММ. Л. 11.

По данным <...> М. Леоновой изготовил этот инструмент Павел Егорович Волков [Кондратьев 2023 а, 19].

Уверенность в этом он подкрепляет констатацией того, что Леонова

проследила обстоятельства появления гуслей в Шереметьевском ¹³ дворце, назвала имя мастера (то есть П. Е. Волкова. — В. К.), изготовившего их, указала манипуляции (инкрустация и перемещения в различных коллекциях) с инструментом, привезенным в Санкт-Петербург еще в 1902 г. [Кондратьев 2023 а, 18].

Однако, как было показано нами, М. Ф. Леонова историю бытования «Гуслей Глинки» не прослеживала, а лишь воспользовалась нашими краткими справками. Что касается П. Е. Волкова как мастера «Гуслей Глинки», а также их «инкрустатора» П. А. Федорова, то столь серьезно относиться к ее мнению, как это сделал М. Г. Кондратьев, не корректно.

Для самого же М. Г. Кондратьева главным аргументом в пользу авторства П. Е. Волкова послужил следующий факт:

Он (Н. Ф. Финдейзен. — В. К.) записал в дневнике: «В пятницу 15-го (15 марта 1902 г. — В. К.) был на Кустарной выставке. Купил гусли для музея (за 4 р.)» [Кондратьев 2023 а, 23].

Коль скоро иного гусельного мастера, кроме П. Е. Волкова, среди экспонентов выставки не было, то это означало, что Н. Ф. Финдейзен купил их именно у него ¹⁴. При этом ремарка «для музея» понима-

¹³ Орфография автора. По нормам произношения и написания графской фамилии должно быть «Шереметевском».

¹⁴ Здесь следует сделать комментарий. Гусли экспонировала также и «Песенная Комиссия Императорского Русского Географического Общества»: на фото в Указателе в составе ее экспозиций запечатлено не менее 4 псалтиревидных гуслей. Приводится также и описание всех выставленных Комиссией инструментов: «а) коллекция В. В. Андреева включает в себе различные типы русских балалаек, из которых к числу наиболее интересных следует отнести „домру“, восстановленную В. В. Андреевым и изготовленную в его мастерской (Тверской губ. Вышневолоцкого у. в с. Марьине Андреевском) крестьянином Семеном Налимовым; гусли (наиболее интересные гусли, найденные в Пермской губ. и сохранившиеся в большом распространении среди зырян и других инородцев), бандурки, рожки, свирели, жалейки, накр, ударный инструмент, заимствованный с Востока, и известный на Руси с XVI столетия. б) коллекция Н. И. Привалова состоит из жалеек, гуслей (работы кр[естьянина] Морозова, Ямбургского у. Петербургской губ., кр. Федота Артамонова Псковской губ. и уезда, Докатовской волости, кр[естьянина] Кудрявцева Новгородской губ.), балалаек, литовских дудок, малороссийских „сопилок“, рожков, зурен, бандурок, танбурницы (инструмент, происходящий

ется Кондратьевым как для музея М. И. Глинки в Санкт-Петербургской консерватории.

Однако, исходя из информации, заключенной в том же самом дневнике, инструмент был приобретен для другого музея — музея частного, открытого в 1901 г. Н. Ф. Финдейзенем в собственной квартире и названного им «музеем Русской музыкальной газеты».

Тому есть свидетельства:

6 января (1902 г. — В. К.). Воскресенье. Сегодня Ф. Гольденблюм выбрала клавесин XVIII в. для вечера стар[инной] музыки (обрадовалась моему «музею») [Финдейзен 2010, 93, 243].

10 апр. (1902 г. — В. К.) <...> Вечером сделал для музея 3 рамки [Финдейзен 2010, 100].

«Воскресенье 7 сент. (1902 г. — В. К.) В квартире поубрались, стало будто приличнее. Приемная совсем недурна — целых 3 инструмента, на стенах — музей [Финдейзен 2010, 123].

13 марта (1903 г. — В. К.). Вторник <...> Вечером Привалов, кроме рожка, прислал 3 кантеле — гусли, очень старые — за 10 р. Музей сразу обогатился и т. д. [Финдейзен 2010, 180].

В письме от 9 июня 2024 г. к профессору М. Л. Космовской, выпустившей в свет «Дневники» Н. Ф. Финдейзена, мы задали вопрос:

В СПб. на Кустарной выставке 1902 г. Н. Ф. Финдейзен купил гусли либо для консерваторского музея Глинки, либо для собственного музея (РМГ)? Как Вы полагаете?¹⁵

В письме от 9 же июня 2024 г. М. Л. Космовская ответила:

Скорее всего для музея РМГ¹⁶.

от древне-египетского тонбура) и некоторых корельских и литовских музыкальных инструментов. в) коллекция И. С. Семенова состоит из малороссийской лиры, торбана, кавказской домры, балалайки, гуслей, г) коллекция А. Е. Пальчиковой включает в себе варган, жалейку и гусли» [Указатель 1902, 414–415].

¹⁵ Кошелев В. В. Письмо М. Л. Космовской от 9 июня 2024 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 1. Л. 1.

¹⁶ Космовская М. Л. Письмо В. В. Кошелеву от 9 июня 2024 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 1. Л. 1.

О «Гуслях Глинки» в Музее М. И. Глинки Санкт-Петербургской консерватории

Уверенность М. Г. Кондратьева в том, что кёсле были куплены Н. Ф. Финдейзенем в 1902 г. для Музея М. И. Глинки Санкт-Петербургской консерватории¹⁷, заставила нас обратиться в КР РИИИ, где хранится ряд документов по истории упомянутого музея.

Удалось обнаружить два документа обескураживающего свойства. Один из них озаглавлен так:

1906 г. 3 февраля. День открытия памятника М. И. Глинке. В перечне многочисленных даров, поднесенных в день открытия памятника значится: «№ 318. Гусли — от С[анкт]-П[етер]бургской консерватории (профес[сорского] состава)»¹⁸.

Остальные предметы в перечне до № 318 и после — сплошь венки и ленты от них к дню открытия памятника.

Второй документ — «Дополнения к Каталогу Музея Глинки. Пояснения к Заметкам Глинки. Отчет по сооружению памятника Глинке. 1902–1914 гг.» содержит черновые записи о поступлении материалов в музей в 1906 г. Он свидетельствует:

№ 322. Великому баяну Земли Русской Михаилу Ивановичу Глинке. С[анкт]-Петербургская консерватория. 3го февраля 1907 года. Гусли роскошно отделанные инкрустациями, с струнами и заводным ключом. Надпись на серебряной доске¹⁹.

Итак, первый документ уточняет: гусли были поднесены профессорско-преподавательским составом музея М. И. Глинки. Но как они попали в перечень даров к открытию памятника? Ведь оно состоялось 3 фев-

¹⁷ Подробнее об истории Музея М. И. Глинки СПбГК см.: Копытова Г. В. Архивный фонд М. И. Глинки в Кабинете рукописей // Из фондов Кабинета рукописей РИИИ. Вып. 4. Санкт-Петербург: ГНИУК РИИИ, 2007. С. 208–223; Копытова Г. В. К истории музеев Глинки и Рубинштейна в Петербургской консерватории // Opera musicologica. 2009. № 1 (1). С. 101–119.

¹⁸ Инвентарь музея им. М. И. Глинки. Дополнения к Каталогу предметов, нот, автографов и портретов, находящихся в музее Глинки в здании СПб. консерватории. СПб., 1902. КР РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 158 а. № 318. Л. 42.

¹⁹ Дополнения к Каталогу Музея М. И. Глинки в СПб. консерватории за 1902–1914 гг. КР РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 158 б. № 322. Л. 14.

раля 1906 г., а гусли помечены 31 января / 3 февраля 1907 г.? Второй документ свидетельствует о том, что гусли с дарственной надписью находятся в консерваторском музее вместе с другими, но они включены в перечень предметов, поступивших в 1906 г.

Предполагаем, что при очередной инвентаризации экспонатов музея возникла путаница, в которой нам уже не разобраться, но подвести некоторые итоги можно.

Подношения музею в день 50-летия со дня смерти М. И. Глинки все же были сделаны, например:

3 февраля 1907 г. в дар (музею М. И. Глинки. — В. К.) от Д. В. Стасова поступил альбом, который впоследствии вошел в научный обиход как «Испанский альбом Глинки» [Копытова 2009, 112].

О гусях же, как о поднесенных 3 февраля 1907 г., в документах по истории музея не упоминается.

Однако факт остается фактом — гусли все-таки были поднесены музею консерватории «*профессорским составом*». Значит, они явили собой подписной подарок музею М. И. Глинки от педагогического коллектива консерватории. Это должно было произойти традиционным способом: некоему представителю коллектива были поручены хлопоты по выбору гусельного мастера и конструкции гуслей, их декора, текста посвящения и способа его нанесения, сроков исполнения и стоимости заказа, и, наконец, сбора средств с профессоров-заказчиков на оплату всего предприятия.

Тем не менее, М. Г. Кондратьев декларирует появление «Гуслей Глинки» по-своему: не приводя доказательств, но ссылаясь лишь на работу М. Ф. Леоновой.

Он считает, что в год 50-летия со дня кончины М. И. Глинки

возникла идея отметить память <...> М. И. Глинки символом — гусями ... Для этого премированный на выставке инструмент (кёсле работы П. Е. Волкова. — В. К.) решено было выставить в фойе консерватории, украсив его инкрустациями. Рисунок для инкрустации был выбран из альбома «Славянский и восточный орнамент <...>» <...> Оставалось найти мастера. М. Леонова высказала предположение, что инкрустатором мог бы стать <...> технолог П. А. Федоров. Но позднее обнаруженная надпись <...> датируемая 31 января 1907 года, указывает, что эту работу выполнил петербургский ювелир И. М. Норман. Он же, видимо, прикрепил к корпусу медную табличку с датой

3 февраля 1907 г. Так началась новая страница жизни чувашского инструмента кёсле, созданного для Петербургской выставки 1902 года. Первоначально он нашел место постоянного пребывания в консерватории. А 10 октября 1930 г. <...> гусли были переданы в музей музыкальных инструментов, где ныне (в Шереметевском дворце — Музее музыки. — В. К.) экспонируются [Кондратьев 2023 а, 24].

Во второй публикации — «Чувашский кёсле в истории псалтиревидных гуслей России» — М. Г. Кондратьев окончательно заключает:

В 1902 г. чувашский мастер П. Е. Волков удостоивается бронзовой медали «За дешевые гусли большой звучности» на Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Петербурге (Леонова М., 2001, с. 36–37). Их приобрел музыковед-историк русской музыки Н. Ф. Финдейзен для музея Консерватории (ныне они представлены в экспозиции Шереметевского дворца-музея музыки) [Кондратьев 2023 б, 101].

Возникает несколько вопросов. Во-первых, где факты, что кёсле работы П. Е. Волкова «решено было» выставить в консерватории? Кем решено? Когда решено? Во-вторых, на каких основаниях гусельный мастер И. М. Норман назван «ювелиром», инкрустировавшим волковский кёсле и таким образом превратившим его в «Гусли Глинки»? ²⁰

Эти вопросы можно снять, ибо волковский кёсле 1902 г. Н. Ф. Финдейзен действительно купил и выставил в своем частном музее, и что И. М. Норман был не ювелиром, а гусельным мастером, изготовившим «Гусли Глинки» безотносительно к существованию волковского кёсле.

Опровержением точки зрения М. Г. Кондратьева о превращении кёсле П. Е. Волкова в «Гусли Глинки» служит еще и следующий факт.

С 3 декабря 1906 по 4 февраля 1907 гг. в Санкт-Петербурге проходила первая «Всероссийская выставка музыкальных инструментов, их производства и принадлежностей» [Финдейзен 2010, 316, 320]. Одним из ее экспонентов был Н. Ф. Финдейзен. Он представил свой музей 250-ю экспонатами, в число которых вошел 21 народный музыкальный инструмент:

²⁰ И. М. Норман как ювелир не упомянут, например, в авторитетнейшем на сегодняшний день справочнике по петербургским ювелирам того времени (см.: Скурлов В. В. Список ювелиров Санкт-Петербурга – Петрограда 1849–1917 / Архив Валентина Скурлова; сост. В. В. Скурлов. Без места, без даты, без пагинации.

№ 42. Финдейзен, Николай Федорович.

I. Народные музыкальные инструменты:

Малороссийская лира.

1) Малороссийская бандура или кобза (22 струны).

2) Чувашикие гусли (26 струн), Казанской губ. <...> [Выставка 1907, 21].

Из сказанного следует, что точку зрения М. Ф. Леоновой и М. Г. Кондратьева на происхождение «Гуслей Глинки» принять невозможно хотя бы потому, что клеймо И. М. Нормана — «Работа J. M. Норманъ / 31-го янв. 1907 г.» — не могло появиться на кёсле (читай: на «Гуслях Глинки») никоим образом, потому что инструмент в это время находился на выставке — висел на стене в экспозиции финдейзеновского музея, не будучи инкрустированным. Это хорошо видно на фотоснимке, опубликованном в Каталоге выставки [Финдейзен 2010, ил. 25].

Кёсле работы П. Е. Волкова в МАЭ РАН: история бытования и органологическое описание

Приведенным дневниковым записям Н. Ф. Финдейзена о его музее, в который попал кёсле П. Е. Волкова в 1902 г., есть подтверждения.

Оказывается, в 1929 г. Э. Ф. Финдейзен — вдова Н. Ф. Финдейзена (умер в 1928 г.) — избавлялась от экспонатов домашнего музея. Так, волковский кёсле 1902 г. она передала в Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук (МАЭ РАН). Он до сих пор хранится там под инв. № 3972-30 [Лаврентьева, Салмин 2008, 122]²¹.

В 2004 г. мы изучали этот инструмент, составив, в частности, его подробное органологическое описание (см. Приложение).

Текст этикетки на инструменте позволяет нам утверждать, что это действительно тот самый кёсле, купленный за 4 руб. Н. Ф. Финдейзеном у П. Е. Волкова 15 марта 1902 г. на «Всероссийской кустарно-промышленной выставке» для своего музея. Инструмент узнаваем на фото экспонатов, выставлявшихся Казанской губернией²².

²¹ Вместе с этим инструментом Э. Ф. Финдейзен передала в МАЭ РАН еще один кёсле работы П. Е. Волкова же, инв. 3972-31.

²² Соколов С. А. Отдел Казанской губернии на Всероссийской кустарно-промышленной выставке 1902 г. в Таврическом дворце. Фото. 1902 г. // Госкаталог. № 51373118. ГМИ СПб. Инв. № А-II-14050 ф. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

Остается выяснить, когда и каким образом кёсле, изготовленный хотя и мастерски, но в традиционной манере, смог превратиться, согласно мнению М. Ф. Леоновой и М. Г. Кондратьева, в «Гусли Глинки» — в инструмент, изготовленный в стиле профессионального скрипкостроения? Если так, то почему кёсле при этом (см. далее описания кёсле и «Гуслей Глинки» в Приложении):

- 1) уменьшился в габаритах;
- 2) сменил свою простую, коричневого цвета елово-сосновую древесину на отменного качества, дорогую, акустически тщательно подобранную, елово-кленовую (см. *ил. 1–2*);
- 3) покрылся шеллачным лаком, став золотистого цвета со стороны деки и красно-коричневого — со стороны дна;
- 4) сменил деревянные колки на металлические;
- 5) получил струнодержатель с перламутрово-костяными штифтами;
- 6) получил на внешней поверхности деки серебряные накладки на вирбельбанк и струнодержатель (см. *ил. 4–7*);
- 7) получил круглое резонаторное отверстие в деке да еще с розеткой и, вдобавок ко всему, стал искусно инкрустированным Жар-птицами и орнаментальным обрамлением из перламутра, черепахи, эбена — вопросы легко продолжить.

Если принять, что такая метаморфоза с волковским кёсле все же произошла, то следует принять и то, что И. М. Норман мог начертать свое клеймо на внутренней поверхности деки только в то время, когда инструмент был разобран. Иначе каким образом он смог бы это сделать? Как смог бы прикрепить к внешней поверхности деки серебряные накладки? Вырезать резонаторное отверстие и инкрустировать деку? Сменить тонировку поверхностей инструмента? Заделать отверстия для деревянных колков, затем просверлить новые и забить в них металлические колки и т. д.?

Ответ на эти вопросы один. На собранном инструменте проделать перечисленные операции невозможно. Дека, будучи отклеенной от других частей инструмента, лежала перед И. М. Норманом на верстаке.

Но М. Ф. Леонова и М. Г. Кондратьев утверждают, что «Гусли Глинки» являют собой переоснащенный (облагороженный, если можно так сказать) кёсле. Раз так, то значит, что «Гусли Глинки» должны нести на себе следы отклейки деки или дна. Однако таких следов на них нет. «Гусли Глинки» собраны (склеены) однажды — раз и навсегда. Об этом свидетельствует также и молдинг из морёной груши, пущенный по периметру стыков деталей корпуса, на которых нет ни малейших следов отклейки.



Ил. 4. «Гусли Глинки».
Клеймо ювелирной
мастерской
на вирбельбанке

Fig. 4. "Glinka's Gusli".
The stamp of the jewelry
workshop on the
virbelbank



Ил. 5. «Гусли Глинки».
Клеймо ювелирной
мастерской
на струнодержателе

Fig. 5. "Glinka's Gusli".
The stamp of the jewelry
workshop on the string
holder



Ил. 6. «Гусли Глинки».
Вид со стороны
вирбельбанка

Fig. 6. "Glinka's Gusli".
View from the side
of the virbelbank

Ил. 7. «Гусли Глинки».
Вид со стороны
струнодержателя
Fig. 7. "Glinka's Gusli".
View from the side
of the string holder



Значит, в действительности метаморфозы с волковским кёсле никогда не случалось. «Гусли Глинки» и кёсле работы П. Е. Волкова существовали — и до сих пор существуют — параллельно.

Наши выводы легче принять, сравнив подробные органологические описания этих инструментов (см. Приложение).

Подводя общие итоги исследования, заключаем, что «Гусли Глинки» были заказаны профессорско-преподавательским составом СПб консерватории гусельному мастеру И. М. Норману к 50-летию со дня кончины композитора. Их изготовление мастер закончил 31 января 1907 г. — буквально накануне 3 февраля 1907 г. — дня вручения их консерваторскому «Музею Глинки».

И если верить семейному преданию М. Ф. Леоновой, что в «Питере рабочий человек в картузе вручил господину в „котелке“ гусли, в память о Глинке» [Леонова 2001, 35], то следует принять: тем «рабочим человеком в картузе», был, скорее всего, именно И. М. Норман. В будущем нам остается выяснить когда это произошло, где, между кем и при каких обстоятельствах.

Аббревиатуры

Архив ММ — архив Музея музыкальных инструментов (с 1984 — архив Шереметевского дворца — Музея музыки)

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств

МАЭ РАН — Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук

ПВМИ — Постоянная выставка музыкальных инструментов

Рукописные источники

- Дополнения к КATALOGУ Музея М. И. Глинки в СПб. консерватории за 1902–1914 гг. КР РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 1586. № 322. 45 л.
- Инвентарь музея им. М. И. Глинки. Дополнения к КATALOGу предметов, нот, автографов и портретов, находящихся в музее Глинки в здании СПб. консерватории. СПб., 1902. КР РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 158а. № 318. 50 л.
- Каталог коллекции Н. И. Привалова. 1912 г. Архив ММ. 67 л.
- Космовская М. Л. Письмо В. В. Кошелеву от 9 июня 2024 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 1. 1 л.
- Кошелев В. В. Письмо М. Л. Космовской от 9 июня 2024 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 1. 1 л.
- Кошелев В. В. Письмо М. Ф. Леоновой от 11 сентября 1990 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 3. 1 л.
- Кошелев В. В. Письмо М. Ф. Леоновой от 19 июня 1988 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 2. 1 л.
- Кошелев В. В. Письмо М. Ф. Леоновой от 5 мая 1997 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 5. 1 л.
- Леонова М. Ф. Письмо В. В. Кошелеву от 29 мая 1997 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 4. 1 л.
- Леонова М. Ф. Письмо В. В. Кошелеву от 7 апреля 1988 г. Архив ММ. Переписка с исследователями. № 1. 1 л.

Список источников

- [1] Благодатов 1964 — *Благодатов Г. И.* Постоянная выставка музыкальных инструментов. Путеводитель / под ред. К. А. Верткова. Ленинград: [б. и.], 1964. 128 с.
- [2] Благодатов 1972 а — *Благодатов Г. И.* Постоянная выставка музыкальных инструментов. Путеводитель / под ред. К. А. Верткова. Ленинград: без изд-ва, 1972. 71 с.
- [3] Благодатов 1972 б — *Благодатов Г. И.* Каталог собрания музыкальных инструментов / под ред. К. А. Верткова. Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1972. 127 с.
- [4] Выставка 1907 — Выставка Первая всероссийская выставка музыкальных инструментов, их принадлежностей и производства «Музыкальный мир». Санкт-Петербург: Типография Главного Управления Уделов, 1906–1907. 34 с.
- [5] Кондратьев 2023 а — *Кондратьев М. Г.* Мастер Павел Волков в истории псалтиревидных гуслей // Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы: Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 26 марта 2023 г.). Москва: Пробел — 2000, 2023. 212 с.
- [6] Кондратьев 2023 б — *Кондратьев М. Г.* Чувашский кёсле в истории псалтиревидных гуслей России // Вестник музыкальной науки. 2023. Том 11, № 4. С. 97–104.
- [7] Копытова 2009 — *Копытова Г. В.* К истории музеев Глинки и Рубинштейна в Петербургской консерватории // Opera musicologica. 2009. № 1 (1). С. 101–118.

- [8] Кошелев 2014 — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Коллекция музыкальных инструментов. Научный каталог / авт.-сост. В. В. Кошелев. Том I. Хордофоны щипковые: Струнные щипковые музыкальные инструменты. Санкт-Петербург: СПбГМТиМИ, 2014. 312 с.
- [9] Лаврентьева, Салмин 2008 — Лаврентьева Л. С., Салмин А. К. Коллекции МАЭ РАН: Чуваши (опыт каталога) // Сборник Музея антропологии и этнографии. Вып. LIV. Санкт-Петербург: Наука, 2008. 214 с.
- [10] Леонова 2001 — Леонова М. Ф. Знаменитые гусли // Музыкальная жизнь. 2001. № 2. С. 35–37.
- [11] Писняк 2008 — Писняк Г. Н. «Могучая кучка» народной инструментальной музыки. Ч. 1: В. В. Андреев. Очерк музыкально-педагогической и концертно-просветительской деятельности. Могилев: МГУ им. А. А. Кулешова, 2008. 234 с.
- [12] Указатель 1902 — Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки, состоящей под Августейшим покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Феодоровны. Санкт-Петербург: В. С. Балашов и К., 1902. 431, XII с.
- [13] Финдейзен 2010 — Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1902–1909 / Вступительная статья, расшифровка рукописи, исследование, комментирование, подготовка к публикации М. Л. Космовской. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2010. 392 с.

References

- [1] Blagodatov, Georgy I. (1964). *Postoyannaya vystavka muzikal'nykh instrumentov. Putevoditel' [Permanent exhibition of musical instruments. Guidebook]*, edited by Konstantin A. Vertkov. Leningrad: [s. l.], 128 p. (in Russian).
- [2] Blagodatov, Georgy I. (1972a). *Postoyannaya vystavka muzikal'nykh instrumentov. Putevoditel' [Permanent exhibition of musical instruments. Guidebook]*, edited by Konstantin A. Vertkov. Leningrad: [s. l.], 71 p. (in Russian).
- [3] Blagodatov, Georgy I. (1972b). *Katalog sobraniya muzikal'nykh instrumentov [Catalog of the collection of musical instruments]*, edited by Konstantin A. Vertkov. Leningrad: Muzyka. Leningradskoe otdelenie, 127 p. (in Russian).
- [4] Vystavka (1907). *Pervaya vserossiiskaya vystavka muzikal'nykh instrumentov, ikh prinalozhnostei i proizvodstva "Muzykal'ny mir" [The first All-Russian exhibition of musical instruments, their accessories and production "Musical World"]*. St. Petersburg: Tipografiya Glavnogo Upravleniya Udelov, 34 p. (in Russian).
- [5] Kondratiev, Mikhail G. (2023a). "Master Pavel Volkov v istorii psaltirevidnykh gusley" ["Master Pavel Volkov in the history of psalter-shaped gusli"]. In *Sokhranenie nazional'nykh traditsiy v narodno-instrumental'nom iskusstve: problemy i perspektivy [Preservation of national traditions in folk instrumental art: problems and prospects]: Proceedings of the VII All-Russian Scientific and Practical Conference (Moscow, March 26, 2023)*. Moscow: Probel, 212 p. (in Russian).
- [6] Kondratiev, Mikhail G. (2023b). "Chuvashsky kësle v istorii psaltirevidnykh gusley Ros-sii" ["The Chuvash kësle in the history of the psalter-like gusli of Russia"]. In *Vestnik muzikal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]* 2023. Vol. 11, no. 4, pp. 97–104 (in Russian).

- [7] Kopytova, Galina V. (2009). "K istorii muzeev Glinki i Rubinshteina v Peterburgskoy konservatorii" ["Towards the History of the Glinka and Rubinstein Museums at the St. Petersburg Conservatory"]. In *Opera musicologica*. 2009. No. 1 (1), pp. 101–118 (in Russian).
- [8] Koshelev, Vladimir V. (2014). *Sankt-Peterburgskiy gosudarstvenniy muzey teatral'nogo i muzikal'nogo iskusstva. Kolleksiya muzikal'nikh instrumentov. Nauchniy katalog* [St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art. A collection of musical instruments. Scientific catalog], author-compiler Vladimir V. Koshelev. Vol. I: Khordofony shchipkovye: Strunnye shchipkovye muzikal'nye instrumenty [Plucked chordophones: Stringed plucked musical instruments]. St. Petersburg: SPbGMTi-MI, 312 p. (in Russian).
- [9] Lavrent'eva, Larisa S. & Salmin, Anton S. (2008). "Kollektsii MAE RAN : Chuvashy (opyt kataloga)" ["Collections of the MAE RAN : The Chuvash (catalog experience)"]. In *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]. Iss. LIV. St. Petersburg: Nauka, 214 p. (in Russian).
- [10] Leonova, Marina F. (2001). "Znamenitye gusli" ["Famous gusli"]. In *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life]. 2001. No. 2, pp. 35–37 (in Russian).
- [11] Pisnyak, Gennady N. (2008). "Moguchaya kuchka" narodnoy instrumental'noy muzyki. Ch. 1. V. V. Andreev. Ocherk muzykal'no-pedagogicheskoy i koncertno-prosvetitel'skoy deyatel'nosti [The "Mighty Bunch" of folk instrumental music. Part 1. V. V. Andreev. An essay on musical, pedagogical, concert and educational activities]. Mogilev: MGU im. A. A. Kuleshova, 234 p. (in Russian).
- [12] Ukazatel' (1902). *Ukazatel' Vserossiyskoy kustarno-promyshlennoy vystavki, sostoyashchey pod Avgusteyskim pokrovitel'stvom Ee Imperatorskogo Velichestva Gosudaryni Imperatritsy Aleksandry Feodorovny* [Index of the All-Russian Handicraft and Industrial Exhibition, held under the August patronage of Her Imperial Majesty Empress Alexandra Feodorovna]. St. Petersburg: V. S. Balashov i K., 431, XII p. (in Russian).
- [13] Findeizen, Nikolay F. (2010). *Dnevnik. 1902–1909* [The diaries. 1902–1909], introductory article, transcription of the manuscript, research, commentary, preparation for publication by Marina L. Kosmovskaya. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 392 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 09.01.2025; одобрена после рецензирования: 31.01.2025; принята к публикации: 03.02.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 09.01.2025; approved after reviewing: 31.01.2025; accepted for publication: 03.02.2025; published: 25.03.2025.



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

Приложение

МАЭ РАН. Инв. №: 3972-30	СПбГМТыМИ. Инв. №: 16516/1323 X-487
Кёсле (кёсле) 30-струнный Мастер Павел Егорович Волков (1869–1913). Россия, дер. Синьял-Орино, Акрамовской вол., Козьмодемьянского у., Казанской губ., 1901–1902 «Экспонат XVII. Цена 4 рубля. / № 1 / Чувацкiя гусли. / Крестьянина Казанской губернии / Козьмодемьянскаго уезда. Акр[а] / мовской волости, деревни Синь[ял] Оринина, Павла Егорова / Волкова» — надпись от руки тушью на бумажной этикетке (100 × 180 мм), приклеенной к внешней стороне дна.	Гусли псалтиревидные 21-струнные Мастер Иван Мартинович Норман (?-?). С.-Петербург, 1906 — не позднее 31 января 1907 «Работа J. M. Норманъ / 31-го янв. 1907 г.» — надпись карандашом на внутренней стороне деки (обл. стыка левой и правой царт); «ВЕЛИКОМУ БАЯНУ ЗЕМЛИ РУССКОЙ / МИХАИЛУ ИВАНОВИЧУ ГЛИНКЪ / С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРiЯ / 3^ю ФЕВРАЛЯ 1907 г.» — выгравировано на серебряной пластинке (128,5 × 37,2 × 2,0 мм), прикрепленной к деке 4 гвоздями; «Ф.-838» — надпись от руки черной тушью на той же пластинке, (номер по инв. книге Музыкально-исторического музея Ленинградской государственной филармонии); «Герб СПб.»; в овале «84»; мужской профилем влево; «М ОВЧИННИКОВЪ» — пробирное клеймо пуансоном на серебряных накладках вирибельбанка и струнодержателя (ил. 4, 5).
Шкала. Нет сведений. По аналогии с идентичным 30-струнным инструментом работы того же мастера (см.: МАЭ РАН инв. 3972-31), шкала должна простираться от <i>e</i> (ми) малой до <i>f</i> (фа) четвертой октавы (пять неполных октав): <i>e f g a h</i> (малая октава), <i>c' d' e' f' g' a' h'</i> (первая октава), <i>c'' d'' e'' f'' g'' a'' h''</i> (вторая октава), <i>c''' d''' e''' f''' g''' a''' h'''</i> (третья октава), <i>c'''' d'''' e'''' f'''' g'''' a'''' h''''</i> (четвертая октава). Шкала, начинаясь с <i>e</i>, далее могла строиться не по <i>c-dir</i> (до мажору), а по <i>e-dir</i> (ми мажору). Как бы то ни было, в любой шкале, которую мыслимо построить от <i>e</i>, все ноты <i>a</i> (ля) не должны быть альтерированными.	Шкала. Нет сведений.

(Продолжение см. на след. стр.)

(Продолжение)

МАЭ РАН. Инв. №. 3972-30	СПбГМУ.МИ. Инв. №: 16516/1323 X-487
Корпус. Сборный: из елово-сосновой древесины; по абрису — синусовидной, по объему — квазиконусовидной формы; склеен из 3 царг, деки и дна (см. «Дека», «Дно», «Царги»); нижняя царга прямая; левая царга выгнута волнообразно, под острым углом к нижней; правая царга вогнута, под острым углом к нижней; верхние концы левой и правой царг склеены встык (на внутреннем клоче), склейка дублирована 2 деревянными гвоздями; нижние концы левой и правой царг по отношению к левому и правому концам нижней царги соединены не внахлест: между ними помещено по еловому клею-дощечке, к ребрам которых они приклеены внутренними сторонами (см. «Угловые клоцы»); левая и правая царги наклонены друг к другу, а концы нижней царги срезаны под углом так, что ее абрис представляет собой равнобедренную трапецию (поэтому и получился зауженный к дну объем — некое подобие конусовидного объема, см. «Дно»).	Корпус. Сборный: из елово-кленовой древесины; по абрису — синусовидной, по объему — квазиконусовидной формы; склеен из 3 царг, деки и дна (см. «Дека», «Дно», «Царги»); нижняя царга прямая; левая царга выгнута волнообразно, под острым углом к нижней; правая царга вогнута, под острым углом к нижней; верхние концы левой и правой царг склеены встык; нижние концы левой и правой царг по отношению к левому и правому концам нижней царги соединены не внахлест: между ними помещено по кленовому клею-дощечке, к ребрам которых они приклеены внутренними сторонами (см. «Угловые клоцы»); левая и правая царги наклонены друг к другу, а концы нижней царги срезаны под углом так, что ее абрис представляет собой равнобедренную трапецию (поэтому и получился зауженный к дну объем — некое подобие конусовидного объема, см. «Дно»).
Дека. Из 3 кусков крупнослистой сосны радиальной распиловки (слои расположены параллельно нижней царге); абрис нижней и левой сторон точно повторяет абрисы нижней и левой царг; правая сторона обрезана по прямой линии с наклоном влево (под острым углом к нижней царге); наклеена сверху: нижней и левой сторонами на ребра нижней и левой царг, правой — на паз во 2-м открьлке (см. «Открылок»); склейка с царгами дублирована еловыми обрубками, склейка с открылком — 10 деревянными гвоздями.	Дека. Из 4 кусков мелко- и среднеслойной ели радиальной распиловки (слои расположены параллельно нижней царге); наклеена сверху на ребра царг; абрис нижней и левой сторон точно повторяет абрисы нижней и левой царг.
Резонаторные отверстия. 4: проколоты по 2 в серединах правой и нижней царг (см. «Размеры»).	Резонаторные отверстия. 1; круглое, с вклеенной (?) розеткой-решеткой (см. «Размеры»).
Открылок. 2; 1) полый: объем, заключенный между левой царгой, декой и дном, выходящий за пределы струнодержателя; 2) еловая доска, выходящая за пределы правой царги и вирбельбанка:	Открылок. 2; 1) полый: объем, заключенный между левой царгой, декой и дном, выходящий за пределы струнодержателя; 2) часть деки, выходящая за пределы правой царги и вирбельбанка:

одновременно служит вирбельбанком (см. «Вирбельбанк»); в верхнем конце просверлено отверстие для бечевки.	одновременно выполняет функции среднего слоя вирбельбанка (см. «Вирбельбанк»); край дублирован кленовой (?) полосой (31,2 × 6,9 мм), приклеенной к тыльной стороне.
Дно. Из 2 кусков крупностояной сосны радиальной распиловки (слои расположены параллельно нижней царге); приклеено к ребрам царг снизу; склейка с царгами дублирована еловыми (?) обручниками; площадь дна меньше площади деки.	Дно. Из 3 кусков волнистого клена (слои расположены перпендикулярно нижней царге); приклеено к ребрам царг снизу; площадь дна меньше площади деки; 3 деревянные «ножки-таблетки» прибиты гвоздями в углах.
Царги. 3: гнутые тонкие сосновые пластины радиальной распиловки, к ребрам которых приклеены дека и дно (см. «Корпус», «Дека», «Дно»).	Царги. 3: гнутые тонкие широкие пластины из волнистого клена радиальной распиловки, к ребрам которых приклеены дека и дно (см. «Корпус», «Дека», «Дно»).
Клоцы угловые. Между нижними концами деки, дна и царг вклеено по еловому тонкому клоцу (фактически по дощечке); склейка дублирована деревянными гвоздями; позиции клоцев зафиксированы 4 (2 + 2) еловыми стойками.	Клоцы угловые. Между нижними концами деки, дна и царг вклеено по кленовому клоцу-дощечке.
Баринг. Система из 7 еловых брусков: 4 приклеены поперек слоев деки по всей ее высоте слева направо, 3 — поперек слоев дна по всей его высоте с небольшим наклоном влево; склейка между 3 брусками и декой дублирована 2 деревянными гвоздями.	Баринг. Система из 8 еловых брусков: 5 приклеены поперек слоев деки по всей ее высоте, и 3 — поперек дна параллельно слоям.
Вирбельбанк. 2-слойная выклейка: верхний слой — тонкая дубовая пластина, нижний — собственно открылок; склейка между ними дублирована 4 деревянными гвоздями; фигурный: повторяет изгиб правой царги и одновременно выполняет функции 2-го открылка (см. «Открылок»).	Вирбельбанк. 3-слойная выклейка: верхний слой — кленовая (?) пластина, средний — собственно дека, нижний — кленовый брусок; верхний слой закрыт трапецевидной в поперечном сечении серебряной накладкой (23,5 × 7,2 мм) (см. ил. 4, б); общий абрис дуговидный: повторяет изгиб правой царги, одновременно выполняет функции 2-го открылка (см. «Открылок»).
Колки. 30 (неаутентичные, см. «Рестаурация»); вырезаны из березы; рукоятки лопаткообразные; щели для крепления струн пропилены.	Колки. 21; стальные, фортепианного типа; головки квадратные, с отверстиями для струн (см. ил. б).

(Продолжение см. на след. стр.)

(Продолжение)

МАЭ РАН. Инв. №: 3972-30	СПбГМТшМИ. Инв. №: 16516/1323 X-487
Струнодержатель. Фигурный; высокая (при этом узкая) березовая пластина, поставленная на ребро и приклеенная к деке (склейка дублирована 2 деревянными гвоздями и 3 еловыми упорами, наклеенными на деку); выполняет функции порожка условно, поскольку колеблющиеся (звучащие) отрезки струн отсекаются не вершиной порожка, а краями отверстий; 30 отверстий для струн проколоты.	Струнодержатель. Деревянная (кленовая?) пластина, приклеенная к деке и закрытая трапециевидной в поперечном сечении серебряной накладкой (22,0 × 15,8 мм) (см. ил. 5, 7), край которой выполняет функции порожка; 21 штифт из слоновой кости, крепят струны подобно штифтам гитарных, арфовых и т. п. струнодержателей.
Струны. 30 (неаутентичные); из леси одного диаметра (см. «Основные размеры»); намотаны на головки колков снизу, в отверстиях струнодержателя закреплены узлами.	Струны. 21; из них 2 басовые стальные с металлической обмоткой, остальные кишечные; намотаны на колковые головки снизу и закреплены штифтами в струнодержателе (см. «Мензура», «Сохранность»).
Тонировка. Затонированы в желто-коричневый цвет и покрыты неаутентичным бесцветным лаком (первоначально были покрыты воском или олифой?); струнодержатель и вирбельбанк затонированы в черный цвет.	Тонировка. Дно, царти и клоуы затонированы в светло-вишневый цвет и ополкированы шеллачной политурой; тыльная сторона 2-го открылка затонирована в черный цвет; дека покрыта бесцветным лаком.
Декор. На концах струнодержателя вырезано по глубокой зарубке.	Декор. В резонаторное отверстие вклеена (?) решетчатая розетка; головки костяных штифтов струнодержателя инкрустированы перламутровыми «глазками»; клеевые швы между всеми деталями инструмента, а также кромка деки по линии 2-го открылка закрыты молдингом из почерненной груши (?); плотную к молдингу по всему периметру в деку инкрустирована наборная полоса: в черепаховой основе симметрично расфоточены полукружия и треугольники; в углы деки инкрустированы перламутровые «солнца»; в деку и вокруг резонаторного отверстия инкрустированы черепахой, эбеном, перламутром растительный орнамент и композиции из 2 Жар-птиц, сидящих на краях вазы (?) и смотрящих друг на друга.
Основные размеры (в мм) Корпус: со стороны деки 1195 (длина), 555 (высота), 168 (глубина); со стороны дна 730 (длина), 392 (высота).	Основные размеры (в мм) Корпус (со стороны деки): 960 (длина), 463 (высота), 100 (глубина). Корпус (со стороны дна): 715 (длина), 375 (высота), 100 (глубина).

Толщины: 1,6–2,0 (дека), 2,5 (дно), 3,0 (нижняя царга), 3,5 (левая царга), 2,5 (правая царга). Открылок 2-й: 9,0 (толщина). Угловые клоцы: левый 220 (длина), 28/82 (ширина), ок. 8,0 (толщина); правый 220 (длина), 19/27 (ширина), 8,0 (толщина). Вирбельбанк: 780 (длина), 15–20 (ширина), 12 (9 + 3) (толщина). Струнодержатель: 840 (длина), 17–25 (высота), 10–15 (толщина). Струны: 0,6 (диаметр). Расстояние от струн до деки: 13,0. Резонаторные отверстия: 4,0 (диаметр).	Толщины: 3 (дека), 1,5 (дно), ок. 1,5 (царги). Угловые клоцы: правый 163 (длина), 40/75 (ширина); левый 155 (длина), 25 (ширина). Вирбельбанк: 490 (длина), 23,8 (ширина), 26 (толщина). Колки: около 40 (длина), 5,5 (диаметр). Струнодержатель: 490 (длина), 19 (ширина), 18 (толщина). Резонаторное отверстие: 66 (диаметр).
Сохранность. Утрачены аутентичные колки и струны, часть этикетки; короткие трещины в деке и дне; частичная отклейка левой царги от дна; следов износа (музцирования) нет.	Сохранность. Утрачены 1 струна, 1 штифт струнодержателя, фрагмент перламутра («гребень» птицы Финист), «заводной ключ» (ключ для настройки); короткие трещины в деке; расклейка дна по верхней фуге с деформацией древесины.
Реставрация. Произведена в 1981 г. О реставраторах и проделанной ими работе сведений нет. При этом очевидно, что инструмент разбирался, заклеивались трещины в деке и дне; переклеивались места соединений деки, дна и царг; изготовлен новый комплект колков; натянуты «камуфляжные» струны из лески одного диаметра; произведена чистка и подмалёвка поверхностей.	Реставрация. Не производилась.
Источник поступления. 1929 г., дар Э. Ф. Финдейзен — вдовы Н. Ф. Финдейзена.	Источник поступления. 1930, передача из музея Ленинградской государственной консерватории.
История бытования. Кёсле (кёсле) был изготовлен чувашским мастером П. Е. Волковым в 1901–1902 гг. для экспонирования в составе отдела Казанской губ. на Всероссийской кустарно-промышленной выставке (СПб., Михайловский манеж, 1902 г.) Высший комитет удостоил мастера Бронзовой медали с формулировкой: «За дешёвые гусли большой звучности». 15 марта 1902 г. Н. Ф. Финдейзен (1868–1928), редактор, издатель и владелец журнала «Русская музыкальная газета», посетил выставку,	История бытования. Инструмент был изготовлен в 1907 г. СПб. гусельным мастером И. М. Норманом по заказу профессорско-преподавательского состава СПб. консерватории специально к 50-летию со дня смерти М. И. Глинка, которое отмечалось 3 февраля 1907 г. Тогда же гусли были переданы на хранение в музей Глинка СПб. консерватории (существовал в 1896–1918). В 1930 г. уже из музея Ленинградской государственной консерватории инструмент был передан в Музыкально-исторический

(Продолжение см. на след. стр.)

(Продолжение)	МАЭ РАН. Инв. №: 3972-30 где приобрел кёсле у мастера за 4 рубля для своего частного музея, устроенного в собственной квартире. С 3 декабря 1906 по 4 февраля 1907 года кёсле выставлялись Н. Ф. Финдейзен в составе экспонатов его музея в СПб. на первой «Всероссийской выставке музыкальных инструментов, их производства и принадлежности». В 1929 г. Э. В. Финдейзен — вдова Н. Ф. Финдейзена — пожертвовала инструмент МАЭ РАН, где он хранится по сей день под инв. № 3972-30	СПбГМТыМи. Инв. №: 16516/1323 X-487 музей Ленинградской государственной филармонии (существовал в 1921–1932), в 1932 — в Отдел музыкальной культуры и техники Государственного Эрмитажа (существовал в 1932–1940), в 1940 г. — в фонды Постоянной выставки музыкальных инструментов Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (существовала под разными названиями в 1940–1984), в 1984 г. — в Ленинградский государственный музей театрального и музыкального искусства, где хранится по сей день в его филиале — Шереметевском дворце — Музее музыки (инв. 16516/1323 X-487) Атрибуция. Гусли псалтиревидные. Известны по изображениям, появившимся не позднее XIII в. Едва ли не в последний раз изображение таких гуслей опубликовал А. Олеарий в середине XVII в. После этого сколько-нибудь заметное бытование инструмента у русских исследователями не отмечалось. Напротив, активное бытование инструмента, типологически идентичного зафиксированному А. Олеарием, наблюдалось (и наблюдается до сих пор) у поволжских народов, например, у чувашей под традиционным названием кёсле (кёсле). В конце XIX в. факт бытования кёсле, а также однотипных ему инструментов, получил в России известность. Данное событие было интерпретировано так, что будто бы в результате успешных церковных гонений на древнерусскую инструментальную музыку в XVI–XVII вв. этот тип гуслей не исчез, но адаптировался культурами поволжских народов. Это и послужило толчком для возрождения забытых русскими гуслей с присвоением названия «псалтиревидные». В результате в начале XX в. на прилавки петербургских музыкальных магазинов фабрики, например, Циммермана и Розмыслова, выставили новинку — «симбирские» или «чувашские» гусли, названную при этом «древнерусским музыкальным инструментом». Иными словами, поволжским гуслим, изготовлявшимся мастерами и фабриками,
----------------------	--	--

было дано название «древнерусских» только потому, что волжские инструменты внешне походили на те древнерусские, которые известны только по изображениям. Псалтиревидные (читай: поволжские) гусли в торговой рекламе «подавались» так. «Гусли Симбирские. Для игры соло. Древнерусский инструмент. По звуку напоминающий арфу. Имеет 21 струну (19 жильных и 2 обвитых) <...> № 2300. Малого размера <...> № 2305. Большого размера, очень звучные. Струны для Симбирских гуслей <...> Школа-самоучитель для Симбирских гуслей» (см.: Фабрика музыкальных инструментов «Юлий Генрих Циммерман» Прейскурант. С.-Петербург, Москва, Рига, [1906]. С. 89). Эту рекламу дословно повторяет прейскурант А. П. Розмыслова (см.: Прейскурант торгового дома Алексея Петровича Розмыслова. Санкт-Петербург, [1910]). С. 41. К. Н. Доброхотов опубликовал самоучитель игры на симбирских гуслях, о продаже которого заявлялось в приведенных Прейскурантах. Автор назвал его, однако, так: «Первый практический самоучитель для русских гуслей в 25 струн по упрощенной цифровой системе». Казань, 1906. С. 2–3, 37.	Литература: «Казанская губерния <...> Музыкальные инструменты. 2318 <...>» // Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки, состоящей под Августейшим покровительством Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Феодоровны. Санкт-Петербург: В. С. Балашов и К., 1902. С. 317; Соколов С. А. Фото // Всероссийская кустарно-промышленная выставка 1902 года в Михайловском манеже. Отдел Казанской губернии: Фото. Номер в Госкаталоге: 51373118. Номер по КИП (ГИК): ГМИ СПб 194847. Инвентарный номер: ГМИ СПб Инв. №-П-А-14050 ф; Леонова М. Ф. Знаменитые гусли // Музыкальная жизнь. 2001. № 2. С. 35–37;
Литература: Благодастов Г. И. Постоянная выставка музыкальных инструментов. Путеводитель. Ленинград, 1964. С. 9; Благодастов Г. И. Постоянная выставка музыкальных инструментов. Путеводитель. Ленинград, 1972. С. 9; Благодастов Г. И. Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972. С. 12–13; Леонова М. Ф. Знаменитые гусли // Музыкальная жизнь. 2001. № 2. С. 35–37; Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Коллекция музыкальных инструментов. Научный каталог / авт.-сост. В. В. Кошелев; науч. ред. Н. Б. Захарина. Санкт-Петербург, 2014. Том 1. Хордофоны щипковые: Струнные щипковые музыкальные инструменты. С. 239, 247;	Благодастов Г. И. Постоянная выставка музыкальных инструментов. Путеводитель. Ленинград, 1964. С. 9; Благодастов Г. И. Постоянная выставка музыкальных инструментов. Путеводитель. Ленинград, 1972. С. 9; Благодастов Г. И. Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972. С. 12–13; Леонова М. Ф. Знаменитые гусли // Музыкальная жизнь. 2001. № 2. С. 35–37; Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Коллекция музыкальных инструментов. Научный каталог / авт.-сост. В. В. Кошелев; науч. ред. Н. Б. Захарина. Санкт-Петербург, 2014. Том 1. Хордофоны щипковые: Струнные щипковые музыкальные инструменты. С. 239, 247;

(Окончание см. на след. стр.)

(Окончание)

МАЭ РАН. Инв. №: 3972-30	СПбГМТчММ. Инв. №: 16516/1323 X-487
Лаврентьева Л. С., Салмин А. К. Коллекция МАЭ РАН: Чуваши (опыт каталога) // Сборник Музея антропологии и этнографии. Вып. LIV. Санкт-Петербург: Наука, 2008. С. 109–135 С. 122; Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1902–1909 / Вступительная статья, расшифровка рукописи, исследование, комментирование, подготовка к публикации М. Л. Космовской. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2010. С. 98; Чернов В. С. О чувашских народных инструментов // Проблемы развития художественных промыслов и народного искусства. Чебоксары, 1988. С. 79; Кондратьев М. Г. Мастер Павел Волков в истории псалтиревидных гуслей // Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы / Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 26 марта 2023 г.) / сост. А. С. Базиков, В. К. Петров — Москва: Пробел – 2000, 2023. С. 15–26; Кондратьев М. Г. Чувацкий кёсле в истории псалтиревидных гуслей России // Вестник музыкальной науки. 2023. Том 11, № 4. С. 97–104.	Кондратьев М. Г. Мастер Павел Волков в истории псалтиревидных гуслей // Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы / Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 26 марта 2023 г.) Москва: Пробел – 2000, 2023. С. 15–26; Кондратьев М. Г. Чувацкий кёсле в истории псалтиревидных гуслей России // Вестник музыкальной науки. 2023. Том 11, № 4. С. 97–104.

Документы

Научная статья

УДК 78.07

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.007

Письма из Рима (1911): С. М. Ляпунов — Е. П. Ляпуновой

Ирина Борисовна Теплова

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

irina_teplova@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4719-4485>

Аннотация. Вниманию читателя предлагаются впервые публикуемые три письма Сергея Михайловича Ляпунова, написанные им в Риме и адресованные супруге Евгении Платоновне Ляпуновой. Данные материалы продолжают публикации писем, связанных с пребыванием С. М. Ляпунова в итальянской столице в качестве участника Международного музыкального конгресса, который состоялся весной 1911 г. по случаю 50-летия образования итальянского государства. В письмах, хранящихся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, была показана атмосфера авторитетного собрания музыкантов из разных стран, даны своеобразные портретные зарисовки участников, описаны события Конгресса. Интерес представляют также эмоциональные отклики автора, отражающие творческие встречи, посещения концертов, ознакомление с архитектурными шедеврами Рима. Предлагаемый фрагмент эпистолярного наследия Ляпунова позволяет увидеть новые грани личности композитора, оценить широту его интересов, проявление уважения к национальной культуре, глубокую привязанность к своим близким, оставшимся в Санкт-Петербурге.

Ключевые слова: *Сергей Михайлович Ляпунов, Евгения Платоновна Ляпунова, Международный музыкальный конгресс (1911), Отдел рукописей Российской национальной библиотеки*

Для цитирования: *Теплова И. Б. Письма из Рима (1911): С. М. Ляпунов — Е. П. Ляпуновой // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 130–148.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.007>*

© Теплова И. Б., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.007

Letters from Rome (1911): Sergei M. Lyapunov — Evgenia P. Lyapunova

Irina B. Teplova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
irina_teplova@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4719-4485>

Abstract. The reader is offered three letters from Sergei Mikhailovich Lyapunov, written by him in Rome and addressed to his wife Evgenia Platonovna Lyapunova. These materials continue the publication of letters related to Sergei Lyapunov's stay in the Italian capital as a participant in the International Music Congress, which took place in the spring of 1911 on the occasion of the 50th anniversary of the formation of the Italian state. The letters, stored in the Manuscript Department of the National Library of Russia, published for the first time, reflect the atmosphere of an authoritative meeting of musicians from different countries, unique portrait sketches of the participants, descriptions of the events of the Congress. Also of interest are the emotional responses of the author, reflecting creative meetings, attendance at concerts, familiarisation with the architectural masterpieces of Rome. The proposed fragment of Lyapunov's epistolary heritage allows us to see new facets of the composer's personality, observe the breadth of his interests, the manifestation of respect for the national culture, and deep affection for his loved ones who remained in St. Petersburg.

Keywords: *Sergei M. Lyapunov, Evgenia P. Lyapunova, International Music Congress (1911), Department of Manuscripts of the Russian National Library*

For citation: Teplova, Irina B. Letters from Rome (1911): Sergei M. Lyapunov — Evgenia P. Lyapunova. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 130–148. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.007>

© Irina B. Teplova, 2025

Письма из Рима (1911): С. М. Ляпунов — Е. П. Ляпуновой

Эпистолярное наследие Сергея Михайловича Ляпунова чрезвычайно обширно. Значительный корпус материалов хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, а также в Рукописном отделе Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом). Среди адресатов С. М. Ляпунова — его современники, коллеги, члены семьи.

К сожалению, собрание писем музыканта известно специалистам недостаточно. Лишь частично опубликованы письма¹ композитора к М. А. Балакиреву, Д. В. Стасову, М. П. Беляеву, Л. А. Бурго-Дюкудре², П. А. Потехину³.

Данная публикация продолжает знакомить читателя с письмами композитора из Рима, относящимися к 1911 году и адресованными супруге Евгении Платоновне Ляпуновой⁴. Впечатления композитора от поездки в Италию содержатся в 17 письмах из столицы государства, а также — из Неаполя и Венеции, написанных с 20 марта по 20 мая. Этот период

¹ Ляпунова А. С. Письма Балакирева к Ляпунову / подгот. публ. А. С. Ляпунова // Советская музыка. 1950. № 9. С. 94–95; Ляпунова А. С. Переписка В. Стасова и С. Ляпунова / подгот. публ. А. С. Ляпунова // Советская музыка. 1957. № 1. С. 71–78; Ляпунова А. С. Письма Ляпунова к Потехину / подгот. публ. А. С. Ляпунова // Советская музыка. 1960. № 3. С. 81–87; Ляпунова А. С. Из истории творческих связей М. Балакирева и С. Ляпунова (По материалам переписки) // М. А. Балакирев. Исследования и статьи. Ленинград: Музгиз, 1961. С. 388–420; Лобанов М. А. Переписка М. П. Беляева с С. М. Ляпуновым // М. А. Балакирев: Личность. Традиция. Современники / ред.-сост. Т. А. Зайцева. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. Вып. 2. С. 227–243. (Балакиреву посвящается); Филиппов Т. И. Предисловие к сборнику песен (с письмами С. М. Ляпунова и проф. Bourgault-Ducoudray) // Сборник [статей] Т. Филиппова. Санкт-Петербург: тип. Гл. упр. уделов, 1896. [4], VIII. С. 217–220.

² Бурго-Дюкудре, Луи Альбер ((Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert, 1840–1910) — историк музыки, композитор, фольклорист, педагог, профессор Парижской консерватории, где прочитал курс лекций по русской музыке. Записывал, изучал, публиковал греческий, бретонский фольклор. Бурго-Дюкудре пропагандировал произведения русских композиторов во Франции, состоял в переписке с М. А. Балакиревым, С. М. Ляпуновым.

³ Потехин Павел Антипович (1839–1916) — присяжный поверенный, председатель совета присяжных поверенных окружной Санкт-Петербургской судебной палаты, председатель городской комиссии по народному образованию.

⁴ Обстоятельства командировки, публикация материалов см.: Теплова И. Б. С. М. Ляпунов. Письма из Рима // Musicus. 2014. № 2 (38). С. 13–17.

жизни Ляпунова связан с началом работы в Санкт-Петербургской консерватории, активной творческой деятельностью⁵.

Направленный на Международный музыкальный конгресс «по высочайшей воле в качестве официального представителя Императорского Российского Правительства», Ляпунов участвовал в работе престижного собрания как докладчик. Темой его выступления стал исторический обзор развития русской музыкальной культуры от М. И. Глинки до первого десятилетия XX в. — «50-летие русской музыки»⁶. Сохранившиеся документы указывают на участие Е. П. Ляпуновой в подготовке материала. Окончательному тексту доклада предшествовали черновые автографы на русском и французском языках, принадлежащие С. М. Ляпунову и Е. П. Ляпуновой⁷. Содержание документа, описание обстоятельств, сопутствующих проведению Конгресса, нашли также отражение в «Отчете Международного музыкального конгресса, собиравшегося в Риме с 4 по 11 апреля 1911»⁸.

Тесно связаны с событиями Конгресса и вместе с тем самостоятельны по содержанию письма, адресованные в Санкт-Петербург супруге композитора⁹. Если доклад «50-летие русской музыки» и Отчет о поездке на международный конгресс характеризуют это событие в сдержанном, академическом ключе официального представителя, то письма отличает эмоциональный взгляд увлеченного путешественника. Таким образом, перед нами предстают своего рода два взгляда на события, связанные с поездкой в Италию.

Первые два письма из Рима, опубликованные ранее, раскрывают обстоятельства путешествия композитора из Санкт-Петербурга в Италию,

⁵ Среди произведений, написанных в первое десятилетие XX в., Второй фортепианный концерт (1909), Соната f-moll (1906–1908), 12 трансцендентных этюдов для фортепиано ор. 11, 8 мазурок, 2 вальса-экспромта — № 1 D-dur (1905) и № 2 ges-moll (1908).

⁶ Ляпунов С. М. [Исторический обзор музыки России за 50 лет] Доклад, прочитанный на Международном музыкальном конгрессе в Риме. Черновой автограф на русском и французском языках. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 362. Возможно, Евгения Платоновна выполнила перевод доклада на французский язык.

⁷ Ляпунов С. М. «Доклад, читанный на Международном музыкальном конгрессе в Риме». Отрывки на русском и французском языках. Копия рукой Е. П. Ляпуновой. 1911. ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 360.

⁸ Отчет о заседаниях Международного музыкального конгресса, собиравшегося в Риме с 4 по 11 апреля 1911 г. Машинопись с авторскими пометами и вставками. Прилож.: Доклад, читанный на Международном музыкальном конгрессе в Риме официальным представителем имп[ераторского] правительства профессором Ляпуновым на русском и французском языках. [1911]. ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 361.

⁹ 17 писем С. М. Ляпунова из Рима, Неаполя и Венеции, написаны в период с 20 марта по 20 мая 1911 г. ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 3–43.

описывают торжественное открытие Конгресса с участием короля и королевы, первые впечатления¹⁰. Следующие три письма (от 25 марта / 7 апреля, 27 марта / 9 апреля, 30 марта / 12 апреля), адресованные в Санкт-Петербург, представлены в данной публикации¹¹. Они продолжают повествование о поездке и также относятся непосредственно к периоду работы Конгресса. Послания, адресованные жене, содержат увлекательные рассказы о каждом дне, проведенном в Италии, встречах с его участниками, происходящих событиях. Письма дают представление о ходе работы Конгресса, его атмосфере, разнообразно отражают впечатления композитора от пребывания в итальянской столице. Сквозь строки писем ощущается приподнятая и одновременно суетливая атмосфера музыкального собрания. Обстоятельный, серьезный тон повествования время от времени сменяется легкой иронией.

В письме от 25 марта / 7 апреля сообщается о первом заседании, которое показалось автору послания очень «странным» из-за отсутствия заявленных докладчиков. Композитор критически описывает события, сопровождавшие работу одной из секций (ее участником стал также и М. И. Чайковский¹²). Дискуссия, которая развернулась на заседании, была посвящена праву собственности на издания и закону, ограничивающему самовластие издательства Рикорди. Обсуждение отличалось чрезвычайной эмоциональностью.

Там происходило бурное заседание с прениями сторон, страстными криками, но все это касалось лишь одной Италии. <...>. Собрание высказалось за издание закона, ограничивающего самовластие Рикорди и К[о]¹³ и это, можно сказать, единственное путное дело, которое было сделано. Все остальное есть болтовня неизвестно для кого и для чего¹⁴.

Работа Конгресса сопровождалась обширной культурной программой. Участники были приглашены на оперный спектакль «Вильгельм Телль», на котором присутствовали король Италии Виктор Эммануил III и гер-

¹⁰ Теплова И. Б. С. М. Ляпунов. Письма из Рима // *Musicus*. 2014. № 2 (38). С. 15–17.

¹¹ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 7–14 об. Письма публикуются впервые. Ляпунов предваряет свои послания указанием на две даты — по старому и по новому стилю.

¹² М. И. Чайковский был также командирован на Конгресс Императорским Русским музыкальным обществом.

¹³ G. Ricordi & C — итальянское музыкальное издательство и торговая фирма. Основано в Милане в 1806 г. скрипачом Джованни Рикорди.

¹⁴ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 8.

манский принц Август Вильгельм Прусский. Внимаю «конгрессистов» были предложены концерты духовой, фортепианной и хоровой музыки, впечатления о которых нашли отражение в письмах. Так, композитора не удовлетворило выступление ученицы Джованни Сгамбати¹⁵ в музыкальном лицее (консерватории):

Тут играла одна уч[ени]ца Сгамбати. Я нашел злоупотребление педалью и недостаток силы; в остальном игра ее, пожалуй, удовлетворительна, но бесцветна¹⁶.

Ляпунов подробно повествует о концерте из произведений Джованни Мария Нанино¹⁷ в Тиволи¹⁸. Композитору категорически не понравилось предложенное гостям хоровое исполнение произведений итальянского композитора эпохи позднего Возрождения:

В Тиволи нам был устроен концерт из соч[инений] Нанино, из которых я узнал, что он был современником Палестрины и уроженцем Тиволи. Писал такие же контрапунктические сочинения и некоторые из исполненных действительно хороши. Но что это за хоровое пение! Они понятия об этом не имеют. Если хочешь, поют чисто, верно, но это не пение, а крик, сменяемый шепотом. После, не говорю Капеллы, а любого нашего церковного хора невозможно слушать такое исполнение¹⁹.

¹⁵ Сгамбати, Джованни (Giovanni Sgambati, 28 мая 1841/1843 Рим, Италия — 14 декабря 1914 Рим, Италия) — выдающийся итальянский дирижер, композитор и пианист. Учился у Ф. Листа, исполнял его произведения. С 1877 Сгамбати — профессор в Музыкальном лицее при Академии святой Цецилии в Риме (с 1923 — консерватория). В 1893 возглавил Римскую филармонию. Выступал в Москве и Петербурге (в 1903) в качестве дирижера, пианиста.

¹⁶ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 10.

¹⁷ Нанино, Джованни Мария (итал. Giovanni Maria Nanino; ок. 1544, Валлерано или Тиволи, Италия — 1607, Италия) — итальянский композитор позднего Возрождения, представитель Римской школы, певчий, преподаватель музыки и пения. Автор большого количества мадригалов, канцонетт. В Валлерано в середине 1800 г. образована музыкальная ассоциация его имени. С 1998 в Тиволи существует хор, названный в честь композитора. Джованни Мария Нанино — старший брат композитора Джованни Бернардино Нанино (итал. Giovanni Bernardino Nanino; 1560, Валлерано, Италия — 1623, Валлерано, Италия).

¹⁸ Тиволи (итал. *Tivoli*) — город в итальянской области Лацио (провинция Рим), на реке Анио, в 24 км к северо-востоку от Рима. Возник в XIII в. до н. э. Среди достопримечательностей — античные руины, древнеримская вилла Адриана, замок папы Пия II, водопад реки Анио, живописные гроты.

¹⁹ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 11 об.

Глубокая укорененность в отечественной музыкальной культуре, собственный высокий профессионализм стали причиной острых суждений, высказанных как в адрес исполнителей, так и ряда прозвучавших произведений. Будучи помощником управляющего Придворной певческой капеллы (1894–1902), музыкантом, глубоко почитавшим традиции русского хорового пения, Ляпунов предъявлял очень высокие требования к хоровой музыке.

В письмах жене Ляпунов раскрывается как человек с твердым характером, откровенными суждениями о происходящих событиях, свидетелем которых он был, собственным взглядом на окружавших его людей. Так, обращают на себя внимание характеристики, относящиеся к участникам и гостям Конгресса. Среди них лица, которым композитор, безусловно, симпатизировал, как, например, Мишель Димитри Кальвокоресси²⁰. А встреча с музыкальным критиком М. М. Ивановым²¹, оказавшимся в Риме, вероятно, в связи с Конгрессом, вызвала негативную реакцию, что нашло отражение в письме. Выразительные портреты знакомых и незнакомых Ляпунову людей, безусловно, свидетельствуют о его наблюдательности, незаурядном литературном даровании.

В открытой и искренней беседе в письмах Ляпунов с иронией описывает также и неловкие ситуации. Так, на закрытии Конгресса ему, в отсутствие М. И. Чайковского, свободно говорившего по-итальянски, пришлось держать импровизированную речь.

Поэтому и последнюю речь пришлось держать мне. Приготовить ее я не успел, а когда стал говорить, то по обыкновению перезабыл все слова, что и по-русски со мной постоянно слу-

²⁰ Кальвокоресси, Мишель Димитри (Calvocoressi, Michel Dimitri, 1877–1944) — французский музыковед, критик. По происхождению грек. Пропагандировал русскую музыку, сотрудничал во многих музыкальных журналах («Музыка», «Русская музыкальная газета»). Его статьи о М. И. Глинке, М. А. Балакиреве, М. П. Мусоргском, Н. А. Римском-Корсакове способствовали популяризации русской музыки за рубежом. М. Д. Кальвокоресси и Д. Абрахам подготовили первый биографический очерк о Ляпунове, опубликованный в Лондоне в 1936 г.

²¹ Иванов Михаил Михайлович (11/23 сентября 1849, Москва — 20 октября 1927, Рим) — композитор, критик. В 1886 окончил Технологический институт в Петербурге. Затем в Московской консерватории в течение года слушал курс гармонии у П. И. Чайковского, занимался фортепиано у А. Дюбюка. В 1870–1875 жил за границей, преимущественно в Риме. Общался с Листом, учился у Д. Сгамбати (фортепиано, практическое сочинение). Вернулся в Россию в 1875, выступал в качестве обозревателя издания «Нового времени» (еженедельные музыкальные фельетоны «Музыкальные наброски»). С 1878 заведовал литературным отделом музыкального журнала «Нувеллист». Если в начале своей творческой карьеры Иванов поддерживал композиторов «Могучей кучки», то с 1880-х присоединился к числу музыкальных критиков консервативного направления. В 1918 эмигрировал в Италию.

чается. Чтобы выйти из затруднения, я заявил, что я не больно красноречив и по-русски, чем и обратил в смех неловкое свое положение²².

Страницы эпистолярного наследия отражают пытливый взгляд путешественника, который впервые знакомится со всемирно известными достопримечательностями. Ему в помощь Е. П. Ляпунова выслала (уже после отъезда супруга в Италию) монографию Мордвинова²³, которая, впрочем, никак не могла достичь адресата. Несмотря на крайнюю занятость, С. М. Ляпунов успевает посетить важнейшие достопримечательности Рима: Ватиканский музей, Латеранский собор²⁴, Палатинский холм²⁵ и другие. Письма рождают зримые образы-впечатления, рожденные восприятием архитектурных шедевров. Таково, например, описание Капитолия, где происходил раут в честь открытия Конгресса:

Там очень торжественно: залитые светом залы, украшенные всевозможными живописными и скульптурными произведениями древности и возрождения. Это целый музей²⁶.

Большое впечатление произвел зал, находящийся в бывшем мавзолее Августа:

Он совершенно круглой формы и необычайных размеров. Достаточно сказать, что он легко может вместить до 10 000 человек. Резонанс удивительный. В нем обыкновенно здесь бывают симфонические концерты. В тот вечер, когда я там был, народу было свыше тысячи человек, но зал казался совершенно пустым. Такого зала нигде нет²⁷.

²² ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л.13 об.

²³ Мордвинов Владимир Павлович (1838–1908) — юрисконсульт Синода, сенатор гражданского кассационного департамента. Бывал в Италии в 1880-е, занимался исследованием римских церковных святынь, составил подробный путеводитель для богомольцев. Его книга «Путеводитель православных поклонников по городу Риму и его окрестностям». Санкт-Петербург: Тип. М-ва внутр. дел, 1875. 444, VIII с. содержит описание свыше 80 римских церквей и находящихся в них «вселенских» святынь.

²⁴ Собор Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме (Basilica di San Giovanni in Laterano) — папская архиепископальная базилика. В церкви находится кафедра и трон папы римского. Над центральным алтарем храма хранятся древние христианские реликвии — головы апостолов Петра и Павла. В стенах собора похоронены шесть римских пап: Сергей IV, Александр III, Иннокентий III, Мартин V, Климент XII, Лев XIII.

²⁵ Палатинский холм — центральный из семи главных холмов Рима высотой 40 м.

²⁶ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 8 об.–9.

²⁷ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 11.



Ил. 1 а. Открытка из Неаполя, адресованная Е. П. Ляпуновой.
ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 16

Fig. 1 a. Postcard from Naples addressed to Evgenia P. Lyapunova.
Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 451.
Inventory 1. Storage unit 88. Sheet 16

С. М. Ляпунов высказывает супруге сожаление из-за отсутствия возможности поддерживать в поездке пианистическую форму. Неудивительно его искренняя радость по поводу рояля фирмы Бехштейн:

Для занятий я нашел здесь очень хороший рояль Бехштейна (концертный) и хожу теперь каждый день играть²⁸.

В письмах прочитывается тревога за близких и забота о них. Трогательны замечания по поводу покупки подарков — дорогостоящих бус:

Бусы купил, но, кажется, переплатил: и по-русски-то торговаться не умею, а тут еще по-итальянски²⁹.

В архиве Ляпунова сохранилось и несколько открыток, посвященных достопримечательностям Рима, Неаполя (ил. 1 а, 1 б).

²⁸ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 13 об.

²⁹ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 14 об.



Ил. 1 б. Надпись С. М. Ляпунова на открытке из Неаполя. Автограф.
ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 16³⁰

Fig. 1 b. Inscription by Sergei M. Lyapunov on a postcard from Naples. Autograph.
Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 451.
Inventory 1. Storage unit 88. Sheet 16

Последнее из публикуемых писем было написано Ляпуновым накануне праздника Вербного воскресенья:

Конечно, у Вас будет всенощная на вербное воскресенье. Передай отцу Михаилу, что я бы желал говеть по возвращении в [неразб.], как мне позволят занятия.
Христос с Вами³¹.

Рукописные документы, отражающие обстоятельства поездки композитора в Рим, свидетельствуют о широте кругозора, собственном непоколебимом мнении, беспристрастности взгляда на художественные

³⁰ Надпись на открытке: «Сегодня приехали в Неаполь. Посылаю первый найденный в гостинице вид огнедышащей горы или Везувия, как его Борис величает. Будьте здоровы, всех целую. Твой С[ергей] Л[япунов]. 11/24 апреля, 1911. Naples Hotel Savoy».

³¹ ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 15. Конгресс завершил свою работу, однако С. М. Ляпунов остался на некоторое время в Италии, стремясь максимально насладиться неповторимой красотой этой страны. Последующие письма были отправлены для Е. П. Ляпуновой из Неаполя, Венеции.

достоинства произведений искусства, глубокой приверженности национальной культуре. Безусловно, публикуемые письма расширят представления о личности С. М. Ляпунова, большого музыканта, истинного борника национальной культуры.

Приложение: Письма С. М. Ляпунова Е. П. Ляпуновой³²

ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 7 об.–9.

GRAND HOTEL DE LA MINERVE ROME 25 марта / 7 апреля 1911, Рим

Л. 7 об. (После того, как открылись заседания конгресса, все время у меня до такой степени разобрано, что почти не бываю дома, тем более, что, если выдастся несколько часов свободных, то пользуюсь ими для осмотра достопримечательностей. При открытии Конгресса я познакомился с графиней ...?³³ под именем Терезина Туа³⁴. Есть ли это ее прежняя фамилия или, наоборот, теперешняя — не знаю. Она пригласила конгрессистов на другой день на чашку чая в устроенный ею женский лицей. Кроме того, в тот же день был концерт для нас духового оркестра, а после заседания я успел осмотреть еще часть Ватиканского музея³⁵, так как заседания проходят близко.

Л. 8 Первое заседание секций было очень / странно: записано было несколько докладов и почти никто не явился³⁶. Между прочим, должен был читать и Кальвокоресси, но и он не явился сюда, а поручил прочесть свой доклад некоему М. Masson, но и на доклад [Masson] вовремя не прибыл. Таким образом, первое заседание пришлось закрыть за неимением материала. Предвидя, что это

³² Письма публикуются в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации. Раскрыты авторские сокращения, сохранены авторские подчеркивания и написание отдельных слов с заглавной буквы. Рукописи публикуются впервые.

³³ Сохранено авторское написание: троеточие с вопросительным знаком.

³⁴ Туа, Маддалена Мария Феличита Терезина (Tua, Maddalena Maria Teresa, 1866–1956) — итальянская скрипачка. Окончила Парижскую консерваторию. Гастролировала в Европе, в Америке. В 1889 вышла замуж за Джузеппе Ипполито Франки-Вернея, графа делла Валетта, и переехала жить в Рим. В 1895 в поездке по России ее сопровождал С. В. Рахманинов.

³⁵ Музеи Ватикана представляют собой комплекс музеев, основанных в начале XV в. папой Юлием II.

³⁶ В письме речь идет, по-видимому, о первом заседании Конгресса, хотя на момент написания письма состоялся уже второй день работы собрания.

будет и дальше, а между тем, не попавши в список докладчиков, я на другой день решил захватить себе право голоса явочным порядком и развязаться со своим докладом. Как только началась заминка в вызове докладчиков, я встал и попросил председателя дать мне слово, что сейчас же и получил. Покончив со своим докладом, я и [М. И.] Чайковский пошли в другую секцию, где обсуждался вопрос о правах собственности. Там происходило бурное заседание с прениями сторон, страстными криками, но все это касалось лишь одной Италии. На международную почву вопросы поставлены не были, а так как в Италии музыка, т[о] е[сть] оперные представления всецело находятся в руках двоих издателей, диктующих свои законы и жестко карающих ослушников, то там это действительно вопрос животрепещущий. Собрание высказалось за издание закона, ограничивающего самовластие Рикорди и К[о] и это, можно сказать, единственное путное дело, которое было сделано. Все остальное есть болтовня неизвестно для кого и для чего.

Прослушавши концерт духового оркестра в 3 ч[аса] дня, я отправился на чай в женский лицей. Представь себе не особенно большую комнату, битком набитую дамами в самых изысканных туалетах и при этом никого знакомых и не знаешь, на каком языке объясняться. Каждого приезжего они обступают с любезностями и угощают чаем, причем у них уже завелся русский самовар, Л. 8 об. но / разговор идет туго; стало оживленнее, когда нашла одна русская, с которой меня познакомили: баронесса Леви, рожденная Полякова из Москвы. Потом я встретился тут же с О. Г. Горенштейном³⁷, который сообщил мне, что твое письмо доставили вместо меня ему, и что он послал его в гост[иницу] Минерву по почте. Тем не менее, я его там и не получил. Книгу Мордвинова³⁸ послали почему-то [М. И.] Чайковскому, а исправленную тобой копию доклада переслали в посольство, где мой адрес неизвестен и где их спас тот же случившийся там Горенштейн. Видишь, каковы здесь порядки: адрес мой оставлен в канцелярии конгресса, там же его узнал и Горенш[тейн], а корреспонденцию мою рассылают всем, только не мне. Да и зачем ее посылать, когда я ежедневно бываю в канцелярии?

³⁷ Написание фамилии неразборчиво.

³⁸ См. примечание 24.

Л. 9 Вечером в день открытия конгресса нам сделали раут в Капитолий³⁹. Там очень торжественно: залитые / светом залы, украшенные всевозможными живописными и скульптурными произведениями древности и возрождения. Это целый музей. Вчера были мы приглашены в оперу «Вильг[ельм] Телль»; были король с германским принцем. Но начало было только в 9 час[ов] вечера, и потому я уже со второго акта начал дремать, а после третьего уехал.

Гасят огни. Надо уходить спать. Завтра едем в Тиволи. Письмо твое получил. Будьте здоровы и благополучны. Христос с Вами.
Твой С[ергей] Л[япунов].

ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 10–12 об.

GRAND HOTEL DE LA MINERVE ROME⁴⁰

27 марта / 9 апреля 1911

Л. 10. Сейчас получил твое письмо от 21 марта⁴¹. Ты сердисься, что кроме открытки из Вержболова⁴² от меня не было писем, но ведь я приехал в Рим только 20-го и, хотя тотчас же написал, все же письмо не могло попасть на другой день в Петербург, а до тех пор непрерывно ехал с остановкой только в Берлине, где в хлопотах и покупках [неразб.] не успел написать.

Последнее письмо я кончил, кажется, представлением Вильг[ельма] Телля, с которого ушел после третьего акта. После этого нас пригласили на музыкальное утро в здешний муз[ыкальный] лицей (консерваторию). Тут играла одна уч[ени]ца Сгамбати⁴³. Я нашел злоупотребление педалью и недостаток силы; в остальном игра ее, пожалуй, удовлетворительна, но бесцветна. Наибольший успех выпал на долю певицы, которая, на мой взгляд, ничего не стоит и никогда не будет хорошей певицей. Она пела колоратурные вариации, правда, хорошо справлялась со всеми фокусами, но голос ее небольшой и уже разбитый, и с очень сильной вибрацией, и при этом чрезвычайно / резкого и неприятного тембра. Сравнительно меньшего успеха удостоилась другая пе-

³⁹ Капитолий — храм на Капитолийском холме (лат. Capitolium; ит. Monte Capitolino).

⁴⁰ Надпись поверх и поперек письма: «Пиши мне на Минерву, а не на Конгресс».

⁴¹ Ляпунов указывает дату по старому стилю. По новому стилю — 3 апреля.

⁴² Вержболово — город Волковышского уезда Сувальской губернии на прусской границе; пограничная станция на ветви Санкт-Петербургской — Варшавской железной дороги.

⁴³ См. примечание 16.

лица, еще почти девочка, но обладающая несравненно лучшими голосовыми средствами и такой экспрессией, что я думаю, что из нее может выработаться прекрасная певица. Впрочем, у итальянцев петь-то ведь нечего: все такая дребедень, что уши вянут. Тут же и познакомился с Сгамбати, который, узнав, что я из Петербурга, сейчас же перевел разговор на Иванова своего beau-père⁴⁴. Он на меня произвел неприятное впечатление: что-то надутое и точно обиженное. Он, говорят, действительно очень обидчив и дуется, что его не выбрали ни на какую представительную должность на конгресс, что, по справедливости, непростительно. Но, кроме этого, мне неприятно в нем какое-то отдаленное сходство с Ивановым, которого он, не на шутку, кажется, считает за величину. Это его не рекомендует, потому что, если он может не знать всех низостей, творимых в Петербурге его почтенным beau-père, то как музыкант Листовской школы не может он не видеть ничтожества Иванова в области музыки. Неужели случайное / свойство до такой степени сроднило его с Ивановым не только духом, но и внешностью. Впрочем, они еще и породнились: дочь Иванова вышла замуж за сына Сгамбати.

Л. 11

Вечером в тот же день мы были приглашены как гости на концерт, который давали для конгресса художников⁴⁵. Программа не представляла никакого интереса, но я пошел, чтобы увидеть замечательный зал, в котором был этот концерт. Зал этот — бывший мавзолей Августа⁴⁶, который долгое время стоял в виде развалин. Он совершенно круглой формы и необычайных размеров. Достаточно сказать, что он легко может вместить до 10 000 человек. Резонанс удивительный. В нем обыкновенно здесь бывают симфонические концерты. В тот вечер, когда я там был, народу было свыше тысячи человек, но зал казался совершенно пустым. Такого зала нигде нет. Жаль только, что находится он внутри крошечного двора на такой улице, где два экипажа разъехаться не могут.

Вчера по расписанию назначена была поездка в Тиволи. Хотя поездка состоялась, но погода, которая вообще здесь отвратительна, в этот день [в] особенности дурна: и холод, и дождь, и даже

Л. 11 об. град. / Тем не менее, время провели очень весело. Как официаль-

⁴⁴ Beau-père — фр. тесть. Тестем Ляпунов называет М. М. Иванова, дочь которого вышла замуж за сына Д. Сгамбати.

⁴⁵ Конгресс художников в Риме, вероятно, также был связан с промышленно-художественными выставками, проходившими по случаю празднования дня итальянской государственности.

⁴⁶ Мавзолей Августа построен Октавианом Августом на Марсовом поле.

ный представитель, я ехал в 1-м классе с прочими [неразб.] представителями. Дорóгой много шутили и острили. В Тиволи нам был устроен концерт из соч[инений] Нанино, из которых я узнал, что он был современником Палестрины и уроженцем Тиволи. Писал такие же контрапунктические сочинения и некоторые из исполненных действительно хороши. Но что это за хоровое пение! Они понятия об этом не имеют. Если хочешь, поют чисто, верно, но это не пение, а крик, сменяемый шепотом.

После, не говорю Капеллы, а любого нашего церковного хора невозможно слушать такое исполнение.

Л. 12 Затем был обед, кувертов⁴⁷ на 200, куда приглашены были и певчие. Так как к этому времени гости порядочно пробрали вина, то каждое блюдо встречалось аплодисментами. После обеда надо было бы идти осматривать каскады, но как нарочно полил дождь. Я все-таки не выдержал, взял гида и обошел с ним все интересные места. Водопады удивительно красивы, величественны и разнообразны⁴⁸. / Можешь себе представить, на что я был похож после лазанья по кручам и обрывам! Везде сделаны каменные лестницы и дорожки, но все мокро, скользко и грязно.

Перед поездкой нам раздали пригласительный билет, из которого я увидел, что представитель какой-то ассоциации приглашает нас в тот же день вечером; быть во фраках. Хотя по возвращении из Тиволи я порядочно устал, но решил исчерпать чашу до дна и поехал по приглашению. Залитые светом залы, тьма народу в парадных костюмах и никаких знакомых, и не знаю, где я нахожусь. Наконец я нашел одного из наших распорядителей и прошу его представить меня хозяину дома. Он что-то пробормотал и скрылся. После того натыкаюсь на Горенштейна и спрашиваю его, где мы находимся? Оказывается, что это международный клуб художников. Тогда я почувствовал себя как-то свободнее: сам себе хозяин. Обошел все комнаты. С одной стороны, в [неразб.] залах буфет с чаем, мороженым и фруктами; я воспользовался и напился чаю. С другой стороны — библиотека и комнаты для курения. Внизу под расписными сводами буфет с холодной Л. 12 об. / закуской, пивом и пр[очим]. Побывав везде, я нашел, что дело сделано и можно поехать домой.

⁴⁷ Куверт (от фр. couvert — покрытый) — полный набор предметов для одного человека на накрытом столе.

⁴⁸ Своей живописностью известен каскад водопадов на реке Аньене, общей высотой 160 м, который, возможно, и наблюдал Ляпунов.

Воротясь из Тиволи, я нашел у себя карточку князя Долгорукого (посла)⁴⁹ с приглашением сегодня на завтрак и телефонное подтверждение того же. Утром я поехал в Латеранский собор, осматривал и поклонялся мысленно святыням, в нем находящимся. Сегодня здесь вербное воскресенье и была служба с [неразб.]. После осмотра поехали к Долгорукому; там были Чайковский, Стахович⁵⁰ и Пашковы (семья изв[естного] сектанта)⁵¹. После завтрака хотели угостить миньоной⁵², но электричество не действовало; тогда предложили мне заменить миньону⁵³. На том же самом инструменте. Ты можешь представить, что могло выйти из этого: отвратительное пьянино, без звука и тона. Тем не менее публика растаяла, и Пашковы звали меня сегодня вечером.

Искал я здесь инструмент для игры и только случайно попал на хороший рояль Бехштейна, но это не близко от меня, а время так разорвано, что только раз имел возможность играть. Вообще же здесь роялей нет, значит в Неаполе тем более. Ну, кажется, подробно! Крепко вас всех целую; как бы хорошо было, если бы ты могла со мной поехать! Христос с Вами. Твой С[ергей] Л[япунов].

ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 13–15.

GRAND HOTEL DE LA MINERVE ROME⁵⁴, 30 марта / 12 апреля 1911, Рим

Л. 13 Вчера конгресс кончился. После окончания все официальные представители иностранных правительств давали завтраки председателю и организационному комитету, а вечером был банкет по подписке, хотя с меня ничего не взяли. На этом банкете официальные представители должны были говорить речи, нечто вроде

⁴⁹ Долгоруков Николай Сергеевич (28 апреля / 10 мая 1840 — 28 февраля / 13 марта 1913) — князь, дипломат и военный из рода Долгоруковых, посол в Персии (1886–1889) и Италии (1909–1912), генерал-адъютант (1896).

⁵⁰ Стахович Алексей Александрович (21 февраля / 2 февраля 1856, Санкт-Петербург — 10 марта 1919, Москва) — генерал-майор, участник русско-турецкой войны, актер театра. Играл в Московском Художественном театре.

⁵¹ Пашков Василий Александрович — религиозный деятель (2[14] апреля 1831, Москва — 30 января 1902, Париж). Занимался духовным просвещением, благотворительностью, был лидером движения евангельских христиан. Пашковым было учреждено «Общество поощрения духовно-нравственного чтения», распространявшее книги Святого Писания, Ветхого и Нового Завета.

⁵² Механический музыкальный инструмент, пианино.

⁵³ Вероятно, Ляпунов имел в виду, что присутствующие предложили ему играть на этом механическом музыкальном инструменте.

⁵⁴ Надпись поверх текста: «Пиши мне на Минерву, а не на Конгресс».

- [неразб.] прощания и в этом случае [М. И.] Чайковский мог бы быть очень полезен, т[ак] к[ак] прекрасно говорит по-итальянски. Но он как-то очень странно отнесся ко всему: на заседаниях был только один раз, и, хотя, когда мы были с ним у Пашковых в воскресенье, выразил желание участвовать в общем завтраке, который мы устраивали, но с тех пор не появлялся, а я не имел возможности его повидать. К тому же он уступил свою квартиру
- Л. 13 об. какой-то родственнице, а сам переехал / к Волконскому, которого я и адреса не знаю. Пробовал звонить к нему по телефону, но безуспешно. Поэтому и последнюю речь пришлось держать мне. Приготовить ее я не успел, а когда стал говорить, то по обыкновению перезабыл все слова, что и по-русски со мной постоянно случается. Чтобы выйти из затруднения, я заявил, что я не больно красноречив и по-русски, чем и обратил в смех неловкое свое положение. Таким образом, я мог бы сегодня уехать из Рима, но ввиду того, что еще столько интересного не видел, я решил здесь остаться до воскресенья, чтобы побыть здесь пасху и, быть может, побывать на службе в храме св[ятого] Петра⁵⁵. Для занятий я нашел здесь очень хороший рояль Бехштейна (концертный) и хожу теперь каждый день играть. Сегодня осматривал Палатинский холм, где были дворцы Августа⁵⁶, Тиберия⁵⁷ и других / императоров. Развалины очень громоздкие. Между прочим, у Пашковых я познакомился с баронессой Мейендорф⁵⁸, матерью петербургских баронов, которая была близка с Листом последнее время его жизни. Хотя она русская кн[ягиня] Горчакова, но по-русски говорить не умеет. Она заинтересовалась моими сочинениями, из которых ей понравилась детская песенка⁵⁹. На другой день после этого я нашел у себя карточку первого секретаря Гуль-
- Л. 14

⁵⁵ Собор Святого Петра — центральное сооружение Ватикана, крупнейшая христианская церковь в мире. Одна из четырех главных базилик Рима и церемониальный центр Римской католической церкви.

⁵⁶ Дворец Августа — жилая резиденция римских императоров на вершине холма Палатин.

⁵⁷ Тиберий Юлий Цезарь Август (при рождении — Тиберий) — второй римский император. Дворец располагался на Палатинском холме, неподалеку от Римского форума.

⁵⁸ Мейендорф-Горчакова Ольга Михайловна (1837–1926), княгиня, фрейлина Высочайшего двора. В замужестве — баронесса Ольга фон Мейендорф. Известна близкой дружбой с Ф. Листом, который познакомился с ней в Риме. Лист находил ее талантливой пианисткой, посвятил два «Забытых вальса», «Экспромт», 5 Klavierstücke. Последние 16 лет жизни Листа баронесса Мейендорф была рядом с ним.

⁵⁹ Возможно, речь идет о пьесе «Детская песенка» из программной сюиты 6 Дивертисментов ор. 35 № 5 (первая публикация 1909 г. или ранее).

кевича, который в самых изысканных выражениях благодарил за доставленное «наслаждение» и прибавлял адрес баронессы *на случай, если бы я пожелал ее посетить*⁶⁰, указавши и приемные часы. Я, конечно, понял этот дипломатический намек и поспешил исполнить свое «желание». Сама баронесса мне не понравилась: эти дамы, которые трутся около великих людей, всегда потом держат себя так, как будто часть величия и связанного с ним авторитета перешла и к ним, а на самом деле остаются такими же, как были, т[о] е[сть] ничем.

Ярлычок я получил, но договоренности еще не успел сделать. Но из него я вижу, что надо две договоренности: 1-й на получение талона, который будет на мое имя, 2-й — на получение по этому талону денег. Так и постараюсь тебе прислать, но т[ак] к[ак] я не помню суммы и не знаю № ассигнования, то все это ты простишь в подобающих местах и сумму непременно прописью. Я не получил ничего, след[овательно] мне предстоит получить за обе части моей статьи. Бусы купил, но, кажется, переплатил: и порусски-то торговаться не умею, а тут еще по-итальянски. Зашли в лавчонку специально только с бусами и камнями, заплатили 30 фр[анков] за 7 ниток различных, в том числе две коралловых. Теперь надо будет разыскать Горенштейна, чтобы основательно с ним поговорить о долге; до сих пор мы сталкивались с ним случайно и мимолично. Вообще же кроме осмотра Рима еще дел порядочно. В Неаполе придется тоже, вероятно, дольше пробыть, как предполагал, а Надя⁶¹ нетерпеливо зовет в Милан и на Комо⁶². Скажи Ляльке с Настей и Бобу⁶³, что до огнедышащей горы и до Везувия я еще не доехал, а когда доеду, тогда и пришлю им открытки.

Л. 15 Пока все. Крепко целую. Твой С[ергей] Л[япунов].

О свадьбе Sophie Zimmermann⁶⁴ узнал в Берлине, но что я об этом буду писать? По-видимому, они мало знают жениха, говорят, что он очень хороший человек, коммерсант с хорошими

⁶⁰ Подчеркивание содержится в рукописи и принадлежит автору.

⁶¹ Касьянова Надежда Васильевна — двоюродная сестра С. М. Ляпунова.

⁶² Озеро Комо находится в провинции Ломбардия на севере Италии.

⁶³ Дети С. М. Ляпунова: Людмила Сергеевна (1898–1942), Анастасия Сергеевна (1903–1973), Борис Сергеевич (1901–1937).

⁶⁴ Циммерман, София (Sophie Zimmermann) — дочь Ю. Г. Циммермана (1851–1923), музыкального издателя, фабриканта музыкальных инструментов, долгое время работавшего в Российской империи.

средствами. Это выбор дочери, а родители не противятся и, мне кажется, только.

Конечно, у Вас будет всенощная на вербное воскресенье. Передай отцу Михаилу, что я бы желал говеть по возвращении в [не-разб.], как мне позволят занятия.

Христос с Вами.

Список аббревиатур

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

Архивные источники

Ляпунов С. М. Письма Ляпуновой Е. П. 1911 года. ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 3–43.

Ляпунов С. М. Отчет о заседаниях Международного музыкального конгресса, собиравшегося в Риме с 4 по 11 апреля 1911 г. Машинопись с авторскими пометами и вставками. Прилож: Доклад, читанный на Международном музыкальном конгрессе в Риме официальным представителем имп[ераторского] правительства профессором Ляпуновым на русском и французском языках. [1911]. ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 361. 3 л.

Ляпунов С. М. [Исторический обзор музыки России за 50 лет]. Доклад, прочитанный на международном музыкальном конгрессе в Риме. ОР РНБ. Ф. 451. Оп. 1. Ед. хр. 363. Л. 1–8 об.

Статья поступила в редакцию: 09.12.2024; одобрена после рецензирования: 09.01.2025; принята к публикации: 14.01.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 09.12.2024; approved after reviewing: 09.01.2025; accepted for publication: 14.01.2025; published: 25.03.2025.



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

Сведения об авторах

Елена Викторовна Битерякова — кандидат искусствоведения (2004), старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Автор свыше 90 публикаций: научных статей, рецензий и книг по истории западноевропейской музыки, русской музыкальной культуры XIX в., музыкальному фольклору и истории фольклористики.

Светлана Геннадьевна Войткевич — кандидат искусствоведения (2006), доцент (2008), профессор кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, член Международного общества Достоевского (International Dostoevsky Society ISD), автор монографии «Художественный мир Ф. М. Достоевского в отечественной опере последней трети XX века» и статей об операх, созданных на сюжеты Ф. М. Достоевского современными композиторами: Ю. М. Буцко, Г. С. Седелниковым, В. А. Кобекиным, А. Н. Холминовым, А. П. Смелковым, Э. Н. Артемьевым, А. В. Чайковским. Отдельный научный интерес составляет творчество западноевропейских композиторов XIX века, вопросы образования в сфере культуры и краеведения. Руководитель грантовых творческих и научных проектов. Участник Всероссийских и международных конференций, посвященных проблемам оперного жанра и изучению творчества Ф. М. Достоевского.

Владимир Васильевич Кошелев — старший научный сотрудник, хранитель коллекции музыкальных инструментов Шереметевского дворца — Музея музыки (филиал Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства) (1986). В 1978 окончил музыкальный факультет Уфимского государственного института искусств. Автор трех томов научного каталога

Contributors to this issue

Elena V. Biteriakova — PhD (Arts, 2004), Senior Researcher of the Kliment Kvitka Folk Music Research Centre at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Author of over 90 publications: scientific articles, reviews and books on the history of the European music, Russian music culture of the 19th century, Russian folk music, and the history of ethnomusicology.

Svetlana G. Voitkevich — PhD (Arts, 2006), Associate Professor (2008), Professor at the Department of Music History of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; the Head of grant creative and scientific projects; a participant of All-Russian and international conferences devoted to the problems of the opera genre and the study of Dostoevsky's work; a member of International Dostoevsky Society ISD; the author of the monograph "The Artistic World of F. M. Dostoevsky in the Russian Opera of the Last Third of the 20th Century" and articles about operas based on Fyodor Dostoevsky's plots by modern composers such as Yuri Butsko, Gleb Sedelnikov, Vladimir Kobekin, Alexander Kholminov, Alexander Smelkov, Eduard Artemyev, and Alexander Tchaikovsky. Her scientific interests include the work of Western European composers of the 19th century as well as education issues in the sphere of culture and local lore.

Vladimir V. Koshelev — is a Senior Researcher and curator of the collection of musical instruments at the Sheremetev Palace Museum of Music (a branch of the Saint Petersburg Museum of Theatrical and Musical Art) (1986). In 1978, he graduated from the Music Faculty of the Ufa State Institute of Arts. He is the author of three volumes of the museum's scientific catalog of stringed musical instruments

лога струнных музыкальных инструментов музея («Хордофоны щипковые» 2014, «Хордофоны смычковые и колесные» 2016, «Хордофоны ударные» 2018–2024) и более 200 научных и научно-популярных статей. Основные направления научной деятельности: музыкальное инструментоведение, музееведение, скомороховедение.

Марина Михайловна Подгузова — кандидат искусствоведения (2009), арфистка, лауреат Международных конкурсов. С отличием окончила Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского, а также аспирантуру по классу арфы народной артистки России, профессора О. Г. Эрдели. Автор книги «Арфовое искусство России 1-й половины XX века (творчество и исполнительство)», редактор-составитель сборников пьес для арфы. Ряд ее научных статей опубликован в музыковедческих журналах и сборниках статей России.

Анастасия Сергеевна Седова — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке (музыкальный колледж), аспирант кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (научный руководитель — проф. Т. С. Кюрегян). В 2023 с отличием окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по специальности «музыковедение» (научно-композиторский факультет, кафедра теории музыки). В настоящее время работает над диссертацией по теме «Сонаты Роберта Шумана как явление романтического века».

Людмила Ивановна Сундукова — кандидат искусствоведения (2022), преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 2011 окончила Владимирский областной музыкальный колледж, в 2016 — Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайков-

(“Plucked Chordophones” 2014, “Bowed and Wheeled Chordophones” 2016, “Percussion Chordophones” 2018–2024) and more than 200 scientific and popular science articles. The main areas of scientific activity are musical instrumentology, museology, and buffoonery.

Marina M. Podguzova — PhD (Arts, 2009), harpist, laureate of international competitions. Graduated with honors from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, as well as the postgraduate program in the harp class of the People's Artist of Russia, Professor Olga G. Erdeli. Author of the book “The Art of the Harp of Russia in the First Half of the 20th Century (Creativity and Performance)”, editor-compiler of collections of pieces for the harp. A number of her scientific articles have been published in musicological journals and collections of articles in Russia.

Anastasiya S. Sedova is a teacher of music theory disciplines at the Moscow A. Schnittke State Music Institute (music college). She is a postgraduate student of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, where she studies musicology under the supervision of Professor Tatyana S. Kyuregyan (Department of Music Theory). In 2023, she graduated with honours from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory with a degree in Musicology (Scientific and Composing Faculty, Department of Music Theory). The author is currently working on her dissertation “Robert Schumann's Sonatas as a phenomenon of the Romantic Age”.

Lyudmila I. Sundukova — PhD of Arts (2022), lecturer of Music Theory Department at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. In 2011 she graduated from the Vladimir College of Music, in 2016 — from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, and in 2022 — from postgraduate studies there. In 2022, she defended her dissertation “Methods of work-

ского, в 2022 — аспирантуру Московской консерватории. В 2022 защитила кандидатскую диссертацию на тему «Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю» (научный руководитель — профессор Н. И. Тарасевич). Принимала участие в международных и всероссийских научных конференциях, является автором ряда статей, посвященных музыке Средневековья и Возрождения. С 2017 преподает в Московской консерватории курсы полифонии, истории нотации, сольфеджио, руководит выпускными работами студентов и ассистентов-стажеров. По результатам конкурса Московской консерватории удостоена звания «Лучший молодой педагог» (2024).

Ирина Борисовна Теплова — кандидат искусствоведения (1993), доцент (2002), профессор кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — история фольклористики (Г. О. Дютш, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, Э. фон Шульц-Адаевски), рукописное наследие русских композиторов, русский музыкальный фольклор, музыкальная культура народов Европы. Автор более 70 научных и методических работ, публикаций музыкально-этнографических материалов (по материалам Псковской, Смоленской, Вологодской областей). С 1978 — участница и организатор фольклорных экспедиций в различные регионы России, а также в северную Италию. Среди последних работ — публикации материалов из архива С. М. Ляпунова: «Дневник путешествия в губернии Вологодскую, Вятскую, Костромскую и Ярославскую летом 1893 года с целью собирания русских народных песен с напевами (2021); «Воспоминания. Русские народные песни» (2021).

ing with the primary source in the masses of Pierre de La Rue” (supervisor — Professor Nikolay I. Tarasevich). She took part in international and all-Russian scientific conferences, is the author of a number of articles devoted to the music of the Middle Ages and the Renaissance. Since 2017, she has been teaching courses in Polyphony, History of Notation, Solfeggio supervises final qualifying works of students and assistant trainees at the Moscow Conservatory. In 2024, according to the results of the Moscow Conservatory competition, she was awarded the title of “Best Young Teacher”.

Irina B. Teplova — PhD in Arts (1993), Associate Professor (2002), Professor of the Department of Ethnomusicology of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her sphere of scientific interests is connected with the history of folklore studies (Georgy O. Dyutsh, Mily A. Balakirev, Nikolay A. Rimsky-Korsakov, Anatoly K. Lyadov, Sergey M. Lyapunov, Ella von Schultz-Adamsky), the handwritten heritage of Russian composers, Russian musical folklore, the musical culture of the peoples of Europe. Author of more than 70 scientific and methodological works, publications of musical and ethnographic materials (based on materials from Pskov, Smolensk, Vologda regions). Since 1978, she has been a participant and organiser of folklore expeditions to various regions of Russia, as well as to northern Italy. Among the latest works are publications of materials from the archive of Sergey M. Lyapunov: “Diary of a trip to the provinces of Vologda, Vyatka, Kostroma and Yaroslavl in the summer of 1893 with the aim of collecting Russian folk songs with tunes” (2021); “Memoirs. Russian Folk Songs” (2021).

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

К публикации не принимаются статьи, содержание которых посвящено исключительно мемориальным событиям или юбилеям (т. е. лишено четко сформулированной научной проблемы и ее раскрытия), а также материалы обзорно-описательного характера.

Материалы предоставляются редакции журнала в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru, opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе Word шрифтом Times New Roman. Настройки основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, межстрочный интервал — одинарный, абзацный отступ — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрации — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Список источников) и наукометрический список на английском языке (References), в котором для изда-

ний, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitshe.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы. Если статья включает документы (фотоматериалы, рукописи, и т. п.), находящиеся в архивах или представляющие частную собственность, необходимо представить письменные разрешения на публикацию от обладателей этих документов.

Все статьи проходят обязательную проверку на наличие некорректных заимствований. При использовании автором в статье ранее опубликованных им материалов допускается не более 25% автозаимствований. При использовании в статье переводных материалов необходимо в подстрочном примечании указать автора перевода (если он не представлен в библиографическом описании источника).

К статье должны быть приложены: аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), код УДК (<https://teacode.com/online/udc/>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

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

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

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов — до 2-х месяцев с момента поступления.

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

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензен-

там без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

operamusicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 17. № 1. 2025

Подписано в печать 25.03.2025. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 9,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1438-25.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru