

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

- Александра Крылова*
Роль просветительской
и образовательной деятельности
представителей петербургской школы
в становлении музыкальной культуры
городов Юга России **8**
- Елена Лобзакова*
Трио «Ангел пустыни» Юрия Буцко:
иконография в звуке **22**
- Роман Малявкин*
«Мистерия высокого давления»
Николая Попова:
жанровые особенности композиции **38**
- Дилия Хайрутдинова*
Василий Виноградов —
первый русский композитор
в татарском драматическом театре **56**

Документы

- Сергей Никифоров*
Аспекты реформы Эрсмана Ноймайстера
словами автора и его современников **90**
- Эрсман Ноймайстер*
Предисловие к годовому циклу
Geistliche Cantaten **114**
- Алла Янкус, Тамара Твердовская*
Новая рукопись в собрании
Санкт-Петербургской консерватории:
«Записки по чтениям Н. А. Римского-
Корсакова о контрапункте»
А. В. Оссовского **122**
- Александр Оссовский*
Записки по чтениям Н. А. Римского-
Корсакова о контрапункте **148**
- Сведения об авторах **176**
- Информация для авторов **181**

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

Alexandra Krylova

The Role of Educational Activity
of the St. Petersburg School
in the Development of Musical Culture
in the Cities of the Southern Russia **8**

Elena Lobzakova

Trio "Angel of the Desert" by Yuri Butsko:
Iconography in Sound **22**

Roman Malyavkin

"The Mystery of High Pressure"
by Nikolai Popov: Genre Specificities
of the Composition **38**

Diliya Khairutdinova

The First Russian Composer
in Tatar Drama Theatre
Vasilii Vinogradov **56**

Documents

Sergey Nikiforov

The Aspects of Erdmann Neumeister's
Reform Tell about Him
and His Contemporaries **90**

Erdmann Neumeister

Vorbericht zu den Geistlichen Cantaten **114**

Alla Yankus, Tamara Tverdovskaya

New Manuscript in the St. Petersburg
Conservatory's Collection:
"Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's
Lectures on Counterpoint"
of Alexander V. Ossovsky **122**

Alexander Ossovsky

Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's
Lectures on Counterpoint **148**

Contributors to this issue **176**

Directions to contributors **181**

Статьи

Научная статья

УДК 78.074

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.001

Роль просветительской и образовательной деятельности представителей петербургской школы в становлении музыкальной культуры городов Юга России

Александра Владимировна Крылова

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
Ростов-на-Дону, Россия
naukargk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>

Аннотация. Статья посвящена осмыслению роли столичных центров в становлении музыкальной культуры регионов. Проблема рассмотрена на примере творческих контактов Санкт-Петербургской консерватории с южными городами — Ростовом-на-Дону, Новочеркасском, Таганрогом и Екатеринодаром. В рамках деятельности Императорского Русского музыкального общества, грандиозного проекта XIX — начала XX в., в южнорусских городах были созданы отделения Общества, оказавшие мощное влияние на развитие музыкального образования и концертного дела в стране. Выпускники Санкт-Петербургской консерватории стали активными участниками данного проекта, способствовали росту музыкальной компетентности публики и профессиональной исполнительской культуры на Юге России. На основе архивных источников рассмотрена деятельность выдающихся подвижников музыкального просветительства, получивших образование в Петербургской консерватории и отдавших часть своей творческой жизни благому делу становления системы музыкального образования и концертных практик на периферии. На конкретных примерах с использованием биографических данных показано, как первая российская консерватория «питала» высокопрофессиональными кадрами огромную Российскую империю, формируя тот базис традиций, на которых зиждется современная музыкальная культура.

Ключевые слова: *музыкальная культура Юга России, Императорское Русское музыкальное общество, выпускники Санкт-Петербургской консерватории, музыкальное образование, концертное дело в России*

Для цитирования: Крылова А. В. Роль просветительской и образовательной деятельности представителей петербургской школы в становлении музыкальной культуры городов Юга России // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 2. С. 8–21.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.001>

© Крылова А. В., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.001

The Role of Educational Activity of the St. Petersburg School in the Development of Musical Culture in the Cities of the Southern Russia

Alexandra V. Krylova

Rostov State Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don
naukargk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>

Abstract. The article is devoted to understanding the role of musical capital centres in the regions' development of musical culture. The problem is considered using the example of creative contacts between the St. Petersburg Conservatory and southern cities — Rostov-on-Don, Novocherkassk, Taganrog and Yekaterinodar. Within the framework of the activities of the Imperial Russian Musical Society, a grandiose project of the 19th — early 20th centuries, branches of the Society were created in Southern Russian cities, which had a powerful influence on the development of musical education and concert business in the country. Graduates of the St. Petersburg Conservatory became active implementers of this project, contributed to the growth of the public musical education and professional performing culture in the South of Russia. Based on archival sources, the work of outstanding devotees of musical enlightenment, who were educated at the St. Petersburg Conservatory and gave part of their creative lives to the good cause of developing a system of musical education and concert practices in the periphery, is considered. Specific examples using biographical data demonstrate how the first Russian conservatory “nourished” the vast Russian Empire with highly professional personnel, forming the basis of cultural and educational musical traditions on which modern musical culture is founded.

Keywords: *musical culture of the South of Russia, Imperial Russian Musical Society, graduates of the St. Petersburg Conservatory, musical education, concert business in Russia*

For citation: Krylova, Alexandra V. The Role of Educational Activity of the St. Petersburg School in the Development of Musical Culture in the Cities of the Southern Russia. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 8–21. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.001>

© Alexandra V. Krylova, 2025

Александра Крылова

Роль просветительской и образовательной деятельности представителей петербургской школы в становлении музыкальной культуры городов Юга России

Всеобщий закон — закон законов —
это закон преемственности, ибо что
такое в конечном счете настоящее,
как не росток прошлого?

Уолт Уитмен

Может ли настоящее существовать вне прошлого, не опираться на опыт поколений? «Всякий день есть ученик дня вчерашнего», — говорили античные авторы¹, и правота этих слов очевидна. Основные формы бытования музыкального искусства современности, составляющие содержание музыкальной жизни в XXI столетии (концерты, музыкальные фестивали, конкурсы), — наследие прошлых эпох, изменились лишь способы их организации и трансляции. Если говорить о «корнях» современных форм российской музыкальной культуры, то они уходят в 1859 г., которым датируется рождение величайшего в истории русской культуры проекта — учреждение Русского музыкального общества. Статья первая его Устава определяет диалектику взаимодействия центра и регионов России как основополагающую цель, суть которой —

содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов².

¹ См.: Публилий Сир. Цитаты и афоризмы. URL: <https://quotar.org/quotes/authors/publiliy-sir> (дата обращения: 14.01.2025).

² Устав Императорского Русского музыкального общества: высочайше утвержден 4-го (16 июля 1873 г., с изменением, последовавшим с высочайшего разрешения, 9-го (21-го)

В осуществлении поставленной цели огромную роль сыграли музыканты Петербургской школы — воспитанники первой российской консерватории. О том, что они сделали для развития музыкальной культуры таких южных городов России, как Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Таганрог, Екатеринодар, и пойдет речь далее.

Итак, начнем с образовательной функции Императорского Русского музыкального общества (далее — ИРМО), так как именно ей Россия обязана мощным подъемом профессионального уровня музыкального исполнительства и образования. Показательно, что к 1914 г. отделения ИРМО охватывали 55 субъектов, о чем свидетельствует запись в отчете Новочеркасского отделения за 1913–1914 г.³ Учитывая единую политику и общность организационных принципов, заложенных Уставом ИРМО, можно предположить, что работа с региональными отделениями, тот творческий диалог, который осуществлялся между обеими столицами и российскими провинциями, обладал определенными типовыми чертами⁴. Лишь специфика местных музыкальных традиций и, конечно, человеческий фактор определяли особенности работы каждого из отделений. Последнее особенно значимо, поскольку время стирает память о людях, трудам которых мы сегодня обязаны прочности фундамента российской музыкально-образовательной системы, стойко выдерживающей процесс перманентного реформирования. Во многом именно о них и пойдет далее разговор.

В Южном регионе к 1914 г. работало пять отделений ИРМО: Ростовское, Екатеринодарское, Таганрогское, Царицынское и Новочеркасское. Старшим в этой территориальной ветви ИРМО было Ростовское отделение, учрежденное 4 ноября 1896 г. на экстренном общем собрании членов местного музыкального общества — его предшественника. Важным шагом стало учреждение музыкальных классов, в которых уже к концу 1897 г. обучалось 132 человека. Педагогический состав первых лет был полностью укомплектован выпускниками столичных консерваторий. Об

августа 1885 года). [Томск: Скоропечатня т-ва А. А. Левенсон, 18??]. Электронная копия: Электронная библиотека (репозиторий) Томского государственного университета, 2020–2025. URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000393498> (дата обращения: 14.01.2025).

³ Отчет Новочеркасского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества и его Музыкальных классов за 1913–1914 г. (с 1 сентября 1913 по 1 сентября 1914 г.). Год 3-й. Составлен помощником председателя дирекции О. И. Поповым. Новочеркасск. Типография «Донской печатник». 1915. С. 11–13.

⁴ См. об этом: Крылова А. В. Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2016. № 1 (22). С. 83–89.

этом свидетельствуют списки преподавателей, размещенные в отчетах отделения⁵.

Благодаря территориальной близости городов многие педагоги преподавали не в одном учебном заведении. Например, имя Эгмонта Карловича Гартмута, окончившего Санкт-Петербургскую консерваторию по классу фортепиано у В. П. Толстова⁶ в 1896 г., находим в отчетах как Ростовского, так и Новочеркасского отделений, причем в последнем он выполнял роль директора музыкальных классов. К 1912 г. имя его было хорошо известно публике южных городов, а репутация педагога была столь велика, что по числу учеников ему не было равных.

В становление скрипичной школы Екатеринодара и Новочеркаска неоцененный до сих пор вклад внес Роберт Исаакович Каминский (1882–1959), в 1903 г. окончивший Санкт-Петербургскую консерваторию с малой серебряной медалью по классу скрипки Н. В. Галкина (занимался также в кл. Л. Ауэра), по классу теории музыки и композиции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова.

В силу широты музыкального образования он реализовал свои познания как композитор, скрипач, дирижер и педагог. Его скрипичный класс в 1913–1914 г. составляли 33 учащихся, но при этом он работал со всем контингентом учебного заведения по теоретическим дисциплинам, вел сольфеджио и гармонию. С Э. К. Гартмутом он составил блестящий дуэт с обширным репертуаром. Их совместные сонатные вечера пользовались неизменным успехом у публики, а исполнительская деятельность в целом сыграла немалую роль в пропаганде сочинений русских композиторов. Кроме того, музыканты регулярно выступали в квартетных собраниях (ил. 1).

Блистательную скрипичную школу профессора петербургской школы Леопольда Ауэра представлял в Ростовском училище другой талантливый его ученик — Константин Киприанович Горский (1859–1924). В 1881 г. он с аттестатом и малой серебряной медалью окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу скрипки Л. Ауэра, а годом позже получил диплом свободного художника. По классу композиции и инструментовки обучался у Римского-Корсакова. Как и Роберт Каминский в Новочеркасске, в Ростове он вел класс сольфеджио, преподавал

⁵ См. подробнее: Krylova A. V. Practical music making in the context of the educational process of the musical classes of the Imperial Russian Musical Society in the south of Russia // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 4 (33). С. 120–126.

⁶ Толстов, Виктор Павлович (1843–1907) — пианист и профессор по классу игры на фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. Изучал искусство игры на фортепиано под руководством Т. Лешетицкого [Алейников 2012].



Ил. 1. Э. К. Гартмут (фортепиано — в центре у стола) и струнный квартет Отделения в составе Р. И. Каминского (1-я скрипка), Ф. И. Попова (2-я скрипка), Ф. А. Стаджи (альт) и А. А. Стернада (виолончель)

Fig. 1. Egmont K. Hartmuth (piano — in the center next to the table) and the Department's string quartet consisting of Robert I. Kaminsky (1st violin), Fedor I. Popov (2nd violin), Frederik A. Stagi (viola) and Alois A. Sternad (cello)

элементарную теорию музыки (в 1905 г.) и был участником квартетных собраний.

Хоровые традиции в южном регионе были заложены другим выпускником Санкт-Петербургской консерватории, замечательным хоровым дирижером, регентом, певцом и композитором — Григорием Митрофановичем Давидовским⁷, окончившим Санкт-Петербургскую консерваторию в 1897 г. как дирижер хора и продолжившим обучение по классу сольного пения у профессора Е. И. Иванова-Смоленского:

Во время обучения в [Санкт-Петербургской] консерватории, стал руководителем созданного им хора рабочих и служащих петербургского Александровского чугунолитейного завода, с ко-

⁷ Давидовский (Давыдовский), Григорий Митрофанович (1966–1952) — хоровой дирижер, певец, композитор, педагог. Заслуженный артист Украинской ССР (1951) [Селиверстова, Акаскина, Махова 2014].

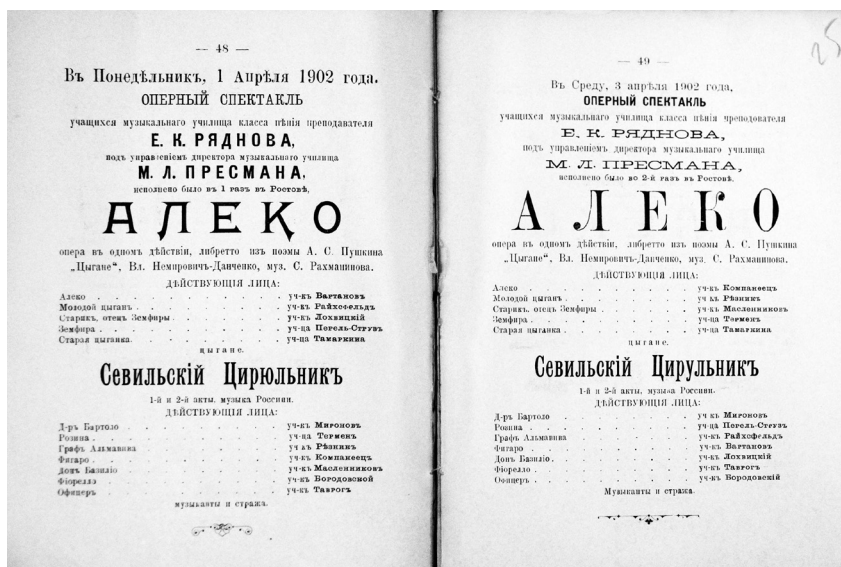
торым успешно концертировал (1892–1896). Выступил с этим коллективом на торжественном открытии нового здания Консерватории перед учащимися и профессурой (1896), после чего получил задание организовать хор из студентов консерватории [Селиверстова, Акаскина, Махова 2014].

Приехав в 1908 г. в Ростов-на-Дону в качестве преподавателя училища Ростовского отделения ИРМО, Давидовский организовал в городе хоровую капеллу, концертная деятельность которой знакомила публику с духовными сочинениями Д. С. Бортнянского, А. Л. Веделя, П. И. Чайковского, А. Т. Гречанинова и других композиторов. Хор давал концерты не только в Ростове, но и в Таганроге, Новочеркасске, станице Аксайской. Поскольку этнический состав населения этих городов был чрезвычайно пестрым, в программы концертов включались народные армянские, грузинские, греческие, еврейские, цыганские, русские, украинские песни. Такие концерты, именуемые этнографическими, имели неизменный успех у публики. Отъезд Давидовского из Ростова в 1914 г. был настоящей потерей, но ученики и соратники продолжили его дело.

Неоценим вклад в становление музыкального образования Ростова Евгения Карловича Ряднова — замечательного певца и педагога. Окончив Санкт-Петербургскую консерваторию (1870–1874)⁸ в классе Камилло Эверарди, Ряднов два года стажировался в Милане у А. Буцци и Дж. Ранкони. Вернувшись в Россию, он служил солистом Петербургской императорской труппы (1881–1884). Но в 1900 г. Ряднов переехал в Ростов, где вел бурную педагогическую деятельность. Силами учащихся «класса пения», которым он успешно руководил вплоть до 1906 г., когда по приглашению Глазунова с целью организации оперной студии вновь переехал в Санкт-Петербург, им были поставлены такие оперные спектакли, как «Фауст» Ш. Гуно, «Виндзорские кумушки» О. Николаи (1900), «Дон Жуан» В. Моцарта и «Жидовка» Ф. Галеви (1901), «Алеко» С. В. Рахманинова и «Севильский цирюльник» Дж. Россини (1902), «Демон» А. Г. Рубинштейна и «Искатели жемчуга» Ж. Бизе (*ил. 2*).

На примере творческой судьбы Ряднова можно увидеть, что процесс обмена между южными городами и Санкт-Петербургом был обоюдным. Нередко талантливые воспитанники учебных заведений Юга России становились профессорами столичных консерваторий, в частности, петербургской.

⁸ В то время срок обучения в Консерватории составлял 4 года.



Ил. 2. Из Отчета ИРМО и состоящего при нем музыкального училища за 1901 / 1902 учебный год: афиша оперного спектакля, поставленного под руководством Е. К. Ряднова силами Ростовского училища ИРМО в апреле 1902 г.

Fig. 2. From the Report of the Imperial Russian Musical Society and the music school attached to it for 1902: poster of an opera performance staged under the direction of Evgeniy K. Ryadnov by the Rostov School of the Imperial Russian Musical Society in April 1902

Приведем несколько примеров. Александр Данилович Каменский⁹ — с 1915 г. ученик профессора Петроградской консерватории Н. А. Дубасова, в 1919-м, когда семья переехала в Киев, занимался с профессором Ф. М. Blumenfeldом.

В 1920 г., уже в Ростове, Каменский продолжил учебу в Консерватории Русского музыкального общества, образованной из училища, по окончании которой он остался преподавать и вел класс специального фортепиано. Одновременно выступал как солист с симфоническим оркестром

⁹ Подробнее см.: Алейников М. И. Каменский, Александр (Авраам, Абрам) Данилович (1900–1952) // Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2025. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/kamenskiy-aleksandr-avraam-abram-danilovich-1900-1952> (дата публикации: 2012; дата обращения 14.01.2025). EDN: CKFNQL

под управлением дирижера и тогдашнего ректора Донской консерватории Н. З. Хейфеца, и в камерных составах, например, в ансамбле со скрипачом В. П. Португаловым. С 1934 г. работал в Ленинградской консерватории, где в 1945 г. был утвержден в звании профессора.

Судьба Николая Захаровича Хейфеца (1888–1942) — яркого представителя профессиональных музыкантов-духовиков — также складывалась в Ростове и Санкт-Петербурге. Коренной петербуржец, в 1910 г. он успешно окончил консерваторию с аттестатом по классу тромбона (обучался у профессоров Ф. Тюрнера и П. Н. Волкова), а в 1915-м — по специальности «композиция», занимался у профессоров Я. Витолса и М. О. Штейнберга. Имея широкое музыкальное образование, с 1918 по 1930 г. преподавал в Ростовской консерватории тромбон, композицию и фортепиано, а также был ее директором. Но в 1932 г. вновь вернулся теперь уже в Ленинград, где в 1935-м получил звание профессора, заведовал кафедрой инструментовки [Цветкова, Алексеев-Борецкий 2015].

Самуил Моисеевич Майкапар (1867–1938) — композитор, пианист, педагог, музыковед, Детство его прошло в Таганроге, где с 7 лет он учился у маэстро Гаэтано Молла, а с 9 лет выступал в любительских концертах, аккомпанируя приезжавшим в город музыкантам.

В 1893 г. Майкапар завершает курс фортепиано в Петербургской консерватории (учился у В. В. Демьянского, В. Чези и И. Вейса), а в 1894 г. оканчивает консерваторию по классу композиции (у профессора Н. Ф. Соловьева). С 1910 г. вел класс фортепиано в Санкт-Петербургской консерватории, с 1915 — профессор.

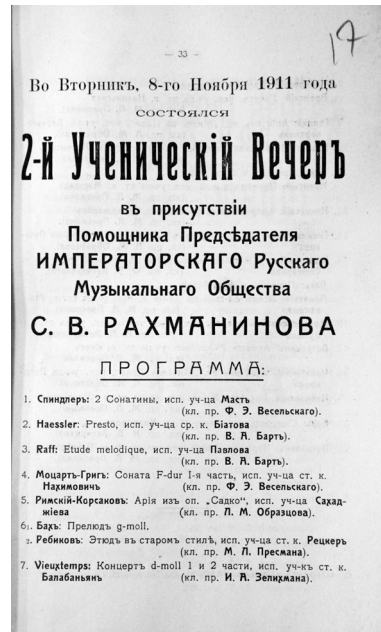
Примеров подобной циркуляции творческих сил между южными городами и центром немало. В этом ряду и судьба Ильи Абрамовича Зелихмана (1877–1940):

[Зелихман] обучался в Санкт-Петербургской консерватории по кл[ассу] игры на скрипки у Н. В. Галкина, но окончил (с золотой медалью) в 1898 по кл[ассу] скрипки под руководством Л. Ауэра, получив диплом на звание свободного художника [Михеева 2017].

Вскоре после этого Зелихман стал солистом Таганрогского симфонического оркестра, а с 1905 — преподавателем по классу скрипки Музыкального училища Ростовского отделения ИРМО. После открытия Донской народной консерватории (1918) он в должности профессора одновременно вел класс скрипки и в училище, и в консерватории. В 1926 г. Зелихман вернулся в Ленинградскую консерваторию, в которой служил до конца своих дней.

Ил. 3. Из Отчета ИРМО и состоящего при нем музыкального училища за 1911–1912 г.: афиша второго Ученического Вечера, состоявшегося 8 ноября 1911 г.

Fig. 3. From the Report of the IRMO and the music school attached to it for 1911–1912: poster of the second Student Evening, which took place on November 8, 1911



Нельзя не упомянуть и прекрасного пианиста, выпускника класса специального фортепиано профессора В. Н. Дроздова (окончил в 1917 г.), впоследствии музыковеда, Владимира Ильича Музалевского, преподававшего в музыкальных учебных заведениях Ростова и Новочеркасска, а затем вернувшегося в Alma mater.

О том, какую роль сыграл в становлении музыкальной культуры и образования Екатеринодара и Ростова М. Ф. Гнесин — блистательный выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, — написаны диссертационные исследования Г. С. Сычевой¹⁰ и С. В. Аникиенко¹¹. Хорошо известно и о патронаже Рахманинова над ростовским училищем ИРМО [Селицкий 2024] (ил. 3).

¹⁰ Сычева Г. С. Просветительство в композиторской, общественной, научно-педагогической и публицистической деятельности Михаила Гнесина: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2013. 354 с.

¹¹ Аникиенко С. В. Музыкально-общественная и творческая деятельность М. Ф. Гнесина в Екатеринодаре (источниковедческий аспект): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2015. 397 с.

Как было отмечено, все выпускники Санкт-Петербурга, наряду с образовательной, вели активную просветительскую деятельность. Но, кроме местных творческих ресурсов, концертную жизнь регионов обеспечивали и гастролирующие музыканты, большую часть которых также составляли воспитанники северной столицы. В этом ряду, кстати, ростовчанин по месту рождения, Ефрем Александрович Цимбалист — один из лучших выпускников школы Леопольда Ауэра, окончивший Санкт-Петербургскую консерваторию в 1907 г. с Большой золотой медалью и премией Рубинштейна. Став уже мировой знаменитостью, он приезжал с гастрольями и в южные города, о чем свидетельствуют сохранившиеся афиши.

Но выступали в регионе не только ученики Ауэра, а и он сам. В первый раз великий мастер посетил Ростов 5 и 9 марта 1876 г.; как пишет М. А. Гонтмахер,

он исполнил перед местными ценителями музыки «Крейцерову сонату» Бетховена, произведения Брамса, Шуберта и собственные сочинения. Аккомпанировал на фортепиано ему молодой выпускник Московской консерватории С. И. Танеев [Гонтмахер 2007, 67].

Неоднократно бывал с концертами в Ростове Александр Кириллович Боровский, ученик А. Н. Есиповой, окончивший консерваторию с золотой медалью. Восхищает хронологическая выстроенность программ его концертов, начинающихся с И. С. Баха, сочинений классиков и ранних романтиков и завершающихся произведениями Лядова, Рахманинова, Глазунова и Листа. Очевидно, что цель такого рода панорамных программ — формирование у публики понимания развития музыкальных стилей от прошлого к современности.

В силу любви к оперному пению публики южных городов ее гостями в разные годы становились солисты Мариинского театра. В 1886 г. в Ростове, будучи уже известным певцом, выступил Аркадий Яковлевич Чернов (урожденный Эйнгорн), начинавший свою певческую карьеру в оперной труппе Ростовского театра Гайрабетова. Гонтмахер пишет, что

с 1889 года он ежегодно приезжал в Ростов с концертами. Особенно большой успех сопутствовал ему в 1891 году. Чернов пел «Песню Леля» из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка», романс Вольфрама из оперы Вагнера «Тангейзер», куплеты Торедора из оперы Бизе «Кармен». Несколько раз за концерт певца вызывали на бис [Гонтмахер 2007, 67].

В числе гастролеров из Мариинского театра — Дмитрий Иванович Бухтояров, уроженец Новочеркасска, обучавшийся пению с 1891 по 1896 г. в Санкт-Петербурге в классе пения С. И. Габеля, а также Мария Ивановна Долина — «солистка Его Величества», как указано на афише ее концерта от 4 марта 1912 г.

С пропагандой современного искусства бывали в регионе и композиторы. Кроме Н. Г. Рубинштейна, Рахманинова и Скрябина, тепло был принят публикой ученик Римского-Корсакова Антон Степанович Аренский, участвовавший во втором квартетном собрании 9 ноября 1902 г. В программу вечера вошли исключительно его камерные сочинения: Квартет для двух скрипок, альты и виолончели a-moll op. 35, посвященный памяти П. И. Чайковского, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели d-moll op. 32, Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели d-moll op. 51 (первое исполнение).

Нельзя не сказать хотя бы немного о ставшей популярной в начале 1900-х гг. форме концертов-лекций. В определенной мере зачинателем традиции был Николай Федорович Финдейзен, неоднократно бывавший и в Ростове, и в Новочеркасске, и в Екатеринодаре. Афиша от 9 ноября 1910 г. сохранила блестящую в плане тематической организации программ и весьма эффектную по формулировке тему его лекции «Рихард Вагнер: драма его жизни и его музыкальная драма». В 1912 г., пропагандируя русское искусство, Финдейзен выступал перед новочеркасской публикой с лекцией «Чайковский и Римский-Корсаков как крупнейшие современные русские композиторы». Аналогичной просветительской деятельностью занимался и Гнесин. Одна из его лекций-концертов, состоявшаяся 28 апреля 1916 г., была посвящена теме «Римский-Корсаков и пантеизм в музыке». В Екатеринодаре в аналогичном качестве активно выступал Анатолий Николаевич Дроздов, окончивший Санкт-Петербургскую консерваторию по классу фортепиано у Н. А. Дубасова и выполнявший обязанности директора Екатеринодарского музыкального училища. Его волновала тема синтеза искусств и в связи с этим творчество Скрябина. Афиши подобных событий нередко содержали краткое содержание предстоящего мероприятия.

Даже те немногие личности, о которых удалось рассказать, свидетельствуют об особой роли, которую сыграли выпускники Санкт-Петербургской консерватории в становлении музыкальной культуры таких городов, как Ростов, Екатеринодар, Новочеркассск, Царицын, Таганрог. Каждый выпуск, подобно артериям, подпитывал высокопрофессиональными кадрами огромную Российскую империю, формируя тот

базис культурно-образовательных музыкальных традиций, на которых зиждется современная музыкальная культура. Знать и помнить об этом очень важно для новых поколений музыкантов, поскольку, как мудро сказал Анатолий Франс, «будущее — в настоящем, но будущее — и в прошлом».

Список источников

- [1] Алейников 2012 — *Алейников М. И.* Толстов, Виктор Павлович (1843–1907) // Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2025. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/tolstov-viktor-pavlovich-1843-1907> (дата публикации: 2012; дата обращения: 14.01.2025). EDN: KUPRUH
- [2] Михеева 2017 — *Михеева М. В.* Зелихман, Илья (Гилель) Абрамович (1877–1940) // Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2025. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/zelikhman-ilya-gilel-abramovich-1877-1940> (дата публикации: 2017; дата обращения: 14.01.2025). EDN: KJSNUP
- [3] Гонтмахер 2007 — *Гонтмахер М. А.* Евреи на донской земле: История. Факты. Биографии. Изд. 2-е, испр. и доп. Ростов-на-Дону: Ростиздат, 2007. 857 с.
- [4] Селиверстова, Акаскина, Махова 2014 — *Селиверстова Н. Б., Акаскина Т. А., Махова Л. П.* Давыдовский (Давыдовский), Григорий Митрофанович (1866–1952) // Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2025. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/davidovskiy-davydovskiy-grigoriy-mitrofanovich-1866-1952> (дата публикации: 2014; дата обращения: 14.01.2025). EDN: IJBBAF
- [5] Селицкий 2024 — *Селицкий А. Я.* Рахманинов в Ростове. По материалам воспоминаний, писем, критических отзывов // Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2000–2025. URL: <https://rostcons.ru/history/rach.html> (дата обращения: 14.01.2025).
- [6] Цветкова, Алексеев-Борецкий 2015 — *Цветкова А. Н., Алексеев-Борецкий А. А.* Хейфец, Николай Захарович (Калман Хацкелевич) (1888–1942) // Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2025. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/kheyfec-nikolay-zakharovich-kalman-khackelevich-1888-1942> (дата публикации: 2015; дата обращения: 14.01.2025). EDN: WGMWDH

References

- [1] Aleynikov, Mikhail I. (2012). "Tolstov, Viktor Pavlovich (1843–1907)". In *Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory*, 1997–2025. Available at: <https://www.conservatory.ru/esweb/tolstov-viktor-pavlovich-1843-1907> (accessed: 14.01.2025) (In Russian). EDN: KUPRUH
- [2] Mikheeva, Marina V. (2017). "Zelikhman, Ilya (Hilel) Abramovich (1877–1940)". In *Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory*, 1997–2025. Available at: <https://www.conservatory.ru/esweb/zelikhman-ilya-gilel-abramovich-1877-1940>

- www.conservatory.ru/esweb/zelikhman-ilya-gilel-abramovich-1877-1940 (accessed: 14.01.2025). (In Russian). EDN: KJSNUP
- [3] Gontmakher, Mikhail A. (2007). *Evrei na donskoy zemle: Istoriya. Fakty. Biografii* [Jews on the Don land: A History. Evidence. Bio]. Rostov-na-Donu: Rostizdat, 857 p. (in Russian).
- [4] Seliverstova, Natalia B.; Akaskina, Tatyana A. & Makhova, Lyudmila P. (2014). "Davydovsky (Davydovsky), Grigory Mitrofanovich (1866–1952)". In *Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 1997–2025*. Available at: <https://www.conservatory.ru/esweb/davidovskiy-davydovskiy-grigoriy-mitrofanovich-1866-1952> (accessed: 14.01.2025). (In Russian). EDN: IJBBAF
- [5] Selitskiy, Aleksandr Y. (2024). "Rakhmaninov v Rostove. Po materialam vospominaniy, pisem, kriticheskikh otzyvov" ["Rachmaninov in Rostov. Based on memoirs, letters, and critical reviews"]. In *Rostov State Rachmaninov Conservatory, 2000–2025*. Available at: <https://rostcons.ru/history/rach.html> (accessed: 14.01.2025). (In Russian).
- [6] Tsvetkova, Anastasia N. & Alekseev-Boretsky, Andrey A. (2015). "Heifetz, Nikolay Zakharovich (Kalman Khatskelevich) (1888–1942)". In *Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 1997–2025*. Available at: <https://www.conservatory.ru/esweb/khefec-nikolay-zakharovich-kalman-khachelevich-1888-1942> (accessed: 14.01.2025). (In Russian). EDN: WGMWDH

Статья поступила в редакцию: 24.02.2025; одобрена после рецензирования: 24.03.2025; принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 24.02.2025; approved after reviewing: 24.03.2025; accepted for publication: 21.04.2025; published: 30.05.2025.



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

Научная статья

УДК 785.73

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.002

Трио «Ангел пустыни» Юрия Буцко: иконография в звуке

Елена Эдуардовна Лобзакова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону,
Россия

lel-22@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-0502-0954>

Аннотация. На протяжении столетий православное сознание последовательно сосредотачивало значительные усилия на осмыслении своего главного духовно-эстетического феномена — иконы. Композитор Юрий Буцко, создавая Трио № 4 для скрипки, виолончели и фортепиано («Ангел пустыни», 2010) на основе иконописного изображения Иоанна Предтечи, включается в этот процесс, предлагая оригинальную авторскую стратегию воплощения религиозной программы. Ее раскрытие на основе анализа поэтики заглавия, смыслового наполнения художественных образов, особенностей композиционного-драматургического решения составляет основной предмет изучения в данной статье. В качестве основополагающего подхода к исследованию Трио, образность которого формируется в поле пересечения эстетического и религиозного начал, автор статьи предлагает опираться на принцип иконичности. Последний позволяет конкретизировать онтологический смысл через интерпретацию поэтики сочинения и понимается как особое свойство произведения искусства, которое «возводит» к постижению первообраза. На основе ряда наблюдений за спецификой реализации символического «сюжета» Трио, особенностями его структурно-драматургической и интонационно-тематической организации автор демонстрирует способы художественной репрезентации иконообраза Иоанна Предтечи – Ангела пустыни в последнем камерном опусе композитора — уникальном сочинении, до сих пор не становившимся предметом анализа в отечественной науке.

Ключевые слова: *отечественная музыкальная культура, Юрий Маркович Буцко, камерная музыка, религиозная традиция, икона, композиция, драматургия*

Для цитирования: Лобзакова Е. Э. Трио «Ангел пустыни» Юрия Буцко: иконография в звуке // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 2. С. 22–37.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.002>

© Лобзакова Е. Э., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.002

Trio “Angel of the Desert” by Yuri Butsko: Iconography in Sound

Elena E. Lobzakova

Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, Russia

lel-22@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-0502-0954>

Abstract. For centuries, Orthodox thinking has consistently focused considerable effort on comprehending its main spiritual and aesthetic phenomenon — the icon. Composer Yuri Butsko, creating his latest chamber opus — Trio No. 4 for violin, cello and piano (*Angel of the Desert*, 2010) according to the iconographic image of John the Baptist, is involved in this process, offering an original authorial strategy for the realisation of the religious programme. Its study on the basis of analysing the poetics of the title, the semantic content of the artistic images, the characteristics of the compositional and dramaturgical solution is the main subject of research in this article. The author proposes to rely on the principle of iconicity as a fundamental approach to the study of the Trio, the imagery of which is formed as a result of the intersection of aesthetic and religious principles. The latter allows us to concretise the ontological meaning through the interpretation of the poetics of the work, and is understood as a special property of a work of art that allows us to comprehend the original image. Based on several observations on the specifics of the realisation of the symbolic “plot” of the Trio, the characteristics of its compositional, dramaturgical, intonational and thematic organisation, the author demonstrates the ways of artistic representation of the iconic image of John the Baptist — the Angel of the Desert in this unique work, which has not yet become the subject of analysis in Russian science.

Keywords: *Russian musical culture, Yuri Butsko, chamber music, religious tradition, icon, composition, dramaturgy*

For citation: Lobzakova, Elena E. Trio “Angel of the Desert” by Yuri Butsko: Iconography in Sound. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 22–37. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.002>

© Elena E. Lobzakova, 2025

Трио «Ангел пустыни» Юрия Буцко: иконография в звуке

При всей многожанровости, тематической широкоохватности творчество Юрия Марковича Буцко (1938–2015) обладает редкой идейно-стилистической целостностью. Формируясь в атмосфере активных экспериментов с композиционными техниками, автор уже в первые десятилетия своей творческой жизни обратился к традиции, к глубинным духовно-культурным национальным пластам. Темы «святости», «Святой Руси», «русской старины», религиозная символика, огромное значение молитвенного слова и древнерусского знаменного распева составляют каркас его музыкально-философской концепции.

В словах Т. Чередниченко, отмечающей, что Буцко «тихо и нестигаемо» игнорирует конвенции искусства, некогда ушедшего из храма в концертный зал [Чередниченко 2002, 445], — ключ к пониманию причин недостаточной востребованности творчества композитора: адептов авангардных течений его поиски не очень интересовали, а тяга к религиозному в этот период была губительной для выстраивания успешной творческой карьеры. Открытие автора происходит позднее, в постсоветское время, когда становится очевидным, что именно Юрий Буцко в 1960–70-е гг., в опережение всплеска интереса к церковно-певческой традиции, был первым, для кого творческое освоение знаменного распева стало основным, определяющим маршрутом музыкально-исторического диалога.

На раннем этапе творчества наиболее органичной сферой актуализации древнерусской певческой традиции, поиска «точек схождения» обиходной лексики и современных композиторских техник становятся для Буцко инструментально-ансамблевые жанры, которые многими авторами второй половины XX в. мыслились как пространство свободного экспериментирования в поиске новых смыслов и средств. Показательны в этом плане «Полифонический концерт» (1969), а также Трио-квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели («Es muss sein», 1970), Соната № 1 для двух фортепиано («Musica tripartita», 1974), Соната № 1 для скрипки и фортепиано («Эпитафия», 1975), Соната для альты и фортепиано (1976), Соната для виолончели и фортепиано (1979), Соната № 2 для скрипки и фортепиано («Плач», 1981). Своеобразной реверберацией данной линии на позднем этапе становится последний опус Буцко в ка-

мерно-инструментальной сфере — Трио №4 для скрипки, виолончели и фортепиано «Ангел пустыни» (2010): с одной стороны, оно замыкает масштабный творческий опыт «обиходного периода», с другой — звучит обновленно, во многом согласуясь с романтически окрашенным строем сочинений, созданных композитором в последние годы жизни.

Название произведения «Ангел пустыни» отсылает к литургическому мотиву добродетельного пустынного жития Иоанна Предтечи — важнейшего персонажа священной истории, стоящего на границе Ветхого и Нового Заветов, и к одному из самых распространенных на Руси иконографических изводов этого святого¹. Канон извода, согласно которому Иоанн изображался с двумя большими ангельскими крыльями на фоне бесплодного плоскогорья, держащим в левой руке чашу с Богомладенцем, а правой — указывающим на него, по общему мнению искусствоведов, сформировался в Византии в XIII в. под влиянием ветхозаветного пророчества Малахии:

Вот, Я посылаю Ангела Моего, и он приготовит путь предо Мною, и внезапно придет в храм Свой Господь, Которого вы ищите... [Мал. 3:1].

Закономерно, что такой вариант изображения Иоанна становится наиболее интерпретируемым именно в восточной церкви в отличие от западнохристианской традиции, акцентирующей в образе Иоанна ипостаси Пророка и Крестителя и, соответственно, сюжеты проповеди, крещения Господня, предстояния его вместе с Богородицей перед Иисусом и казни. Особую популярность в России извод «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» приобретает во второй половине XVI в. в связи с тезоименитством Иоанна Грозного², а позднее, после церковного Раскола, становится очень востребованным у старообрядцев.

¹ Об особом значении святого для композитора свидетельствует в текстовом комментарии к нотному изданию Трио М. П. Рахманова. Там же, в качестве иллюстрации, размещено изображение иконы неизвестного старообрядческого мастера XIX в. «Иоанн Предтеча — Ангел Пустыни», стоявшей на столе у Юрия Буцко [Рахманова 2021, 3–4].

² «Долгое, длившееся около половины столетия, правление Ивана IV представляет собой уникальный объект для исследования феномена культа царского святого, который начал формулироваться при его деде и отце, Иване III и Василии III, но впервые столь отчетливо и последовательно был проведен в жизнь именно в грозненскую эпоху. При Грозном он стал важной составляющей государственной и церковной политики, благодаря чему смог оказать существенное влияние на духовную жизнь и художественные процессы, происходившие на Руси», — пишет исследователь Ю. Устинова [Устинова 2022, 177].

Вероятно, идеология «пустынничества», реализованного пусть не топографически, а ментально, уединение и аскеза как необходимые условия пребывания в Боге, своеобразный уход от мира во «внутреннюю пустынь» были созвучны духовным поискам Юрия Буцко и определили традицию почитания им иконы, послужившей импульсом к формированию художественной концепции Трио. Насколько значительным оказывается влияние иконописного первоисточника на содержательные и композиционно-драматургические закономерности произведения? В какой мере по отношению к нему может быть употреблено определение «звуковая икона», попытка обоснования которого прослеживается в трудах ряда музыковедов³? Возможно ли установление аналогии между иконой — феноменом, обладающим сакральным статусом, в единстве образа и Первообраза осуществляющим синергичное со-действие человека и Бога, и мирским произведением искусства?

Основанием для подобного допущения может послужить разрабатываемая в философско-богословском и искусствоведческом дискурсах⁴ категория *иконичности*, понимаемая в качестве первоосновы образности, восходящей к православной религиозной традиции и раскрывающей бытийные потенции художественного образа, его онтологический смысл. Механизм действия указанного свойства описывается исследователем в отношении литературного сочинения, но, как представляется, он может быть применен в отношении любого текста, реализующего смыслы, порожденные «первичной реальностью» христианских первообразов:

Иконичный литературно-художественный образ использует сущностный принцип иконы — он не передает, не изображает, а являет идею, свидетельствует о первообразе. Идея, заданная первообразом, реализуется в художественном образе, через мысленную отсылку к первообразу и последующее воспроизве-

³ В основном они предпринимались в отношении творчества Дж. Тавенера, который неоднократно обозначал свои произведения как «иконы» (см. статьи: Насонов Р. А. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85; Еремина Д. А. «Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 84–103. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.005>; Орбинская Э. Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 46–61. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>.

⁴ См., например: Лепахин В. В. Икона и иконичность. Санкт-Петербург: Изд-во Оптиной Пустыни, 2002. 400 с.; Икона и образ, иконичность и словесность / сост. В. В. Лепахин. Москва: Паломник, 2007. 366 с.; Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей / сост. В. В. Лепахин. Москва: Паломник, 2012. 608 с.

дение не «образа образа» — «иконы иконы» из реальной действительности, а иконы первообраза [Шкуропат 2012, 549–550].

Критерий иконичности, на наш взгляд в высокой степени соответствует методу Юрия Буцко, в основе которого лежит процесс взаимодействия религиозного мировоззрения композитора с его эстетическим намерением, аккумулирующий сознательно задаваемую автором художественную информацию с иррациональным христианским первообразом, «отпечатывающем» на образе собственное значение.

Проанализируем проявление иконичности в Трио, начиная со смысла заглавия, настраивающего на проживание духовной реальности, с последующим углублением в композиционно-драматургический строй, затрагивая скрытые и явленные мотивы, аллюзии, реминисценции. Будучи предметом авторского воспроизведения, иконообраз Иоанна Предтечи становится активно воздействующей идеей, определяющей прежде всего *содержательное* наполнение произведения. В восточнохристианской традиции достаточно широко распространен тип иконы Ангела Пустыни, синтезирующий портретную и повествовательную формы изображения благодаря тому, что масштабный, занимающий всю высоту иконы образ святого сопровождается миниатюрными житийными сценами. Однако Трио ни на уровне концепции, ни на уровне композиции не испытывает влияния агиографического принципа⁵. Реализуя свой программный замысел, композитор далек от воплощения внешней событийности, трактовка образа святого не воспринимается сквозь призму предметного мира. У Буцко иконообраз сам превращается в «событие», символически свидетельствующее в статичном предстоянии о явлении грядущего Мессии; Иоанн говорит о самом себе посланникам синедриона:

я глас вопиющего в пустыне: «исправьте путь Господу», как сказал пророк Исаия (Ин. 1 : 23).

В данном контексте суть разворачивающегося в Трио символического сюжета может интерпретироваться как ожидание встречи с божественным Логосом, приятие которого возможно лишь при условии внутрен-

⁵ Хотя примеров такого рода отечественная музыкальная литература уже знает достаточно — начиная от оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», о влиянии житийной топики на концепцию и композиционно-драматургические закономерности которой написано немало, и заканчивая такими современными опусами, как, например, Вторая симфония А. Курченко «Житие Преподобного Сергия Радонежского», кантата «Преподобный Савва Игумен» Г. Дмитриева и др.

ней трансформации каждого. Этот путь, в свете христианской антропологии трактуемый как движение от образа, того, что изначально заложено Творцом в человеке, к подобию, к обожению (феозису), — конечная цель каждой христианской жизни. Не общечеловеческое звучание исторически-эпохальных событий глобального перехода от ветхозаветной тьмы к Свету волнует композитора, а именно их личное измерение. Траектория драматургического развития направлена от субъективно-окрашенного трагизма начального и срединного этапа (I и II части), символизирующих Путь, к смысловому итогу (III части) — обретению Света, обозначенному проведением в финале цитаты знаменного распева «С нами Бог» (8 гласа). Символический «сюжет» гимна — свидетельство осуществившейся надежды на спасение — коррелирует с внешним программным слоем (иконографическим изводом Ангела пустыни), поскольку открывает устами пророка Исаии весть о приходе Мессии — смысл всего жития Иоанна Предтечи. Во взаимодействии всех идейно-образных уровней Трио — внешней программы, символического сюжета, гимнографического содержания цитируемого распева — выстраивается концепция, суть которой — путь от одиночества вне Бога через страдание к единению с ним.

Какова же *композиционно-драматургическая* реализация этого смыслового ряда? Как структурные, так и интонационно-тематические закономерности Трио управляются концепционным планом произведения, который можно представить в виде восходящего вектора, направленного к преображенной вершине, и определяются принципом прорастания «изнутри — вовне», от экзистенциально-личного переживания, воплощенного в экспрессивном монологе, разворачивающемся на протяжении всей I части, к соборной молитве «С нами Бог» в коде финала. Репрезентантом первого в интонационной ткани становится мотив Креста: он сначала постепенно проступает в разнообразных взаимодействиях секунд и кварт, достигает своего обнаженно-трагического звучания в кульминации и изживается в коде части. Второй полюс закономерности для Юрия Буцко представлен знаменным комплексом, появляющимся не в становящемся виде, а как данность, как носитель идеального образа.

Движение от одного полюса к другому (тот самый символический Путь) решен композитором сообразно с его уникальным художественным методом, глубинная подоснова которого — в принципах организации знаменного распева. Отсутствие резких столкновений, «выращивание» интонационного конфликта внутри одной сферы, цепное следование драматургических этапов формы, каждый из которых «договаривает» предыдущую стадию его развития и одновременно дает импульс

к зарождению новой, подтверждает мысль, высказанную Е. Дубинец, о том, что Юрия Буцко

не интересует скульптурная, контрастная, объемная драматургия рельефных музыкальных образов; ему ближе «плоскостное» изложение, родственное изображению в русской иконе [Дубинец 1993, 50].

Проявление данного метода, во-первых, обнаруживается в индивидуализации параметров формы — наименее подвижного компонента. При сохранении внешне традиционной трехчастности цикла особое значимыми в композиции становятся крайние части, символично отражающие пару «Крестный путь — Обретение Истины». Средняя же часть оказывается точкой сопряжения двух миров — профанного и сакрального. В ней на новом уровне драматургического развития «досказываются», доводятся до кульминации основные тематические идеи I части и как ответ на них звучит интонация будущей главной темы финала — невесомого марша-шестивия, который передает легкую поступь Иоанна-ангела, несущего благую весть о пришествии Христа.

Во-вторых, формообразование отдельных частей свидетельствует о воздействии на него немusикального смыслового ряда. Комбинаторный тип формы, обогащенный варианностью, имитационностью, концентрическими принципами, определяет облик I и II частей, функционально подобные эпизоды которых, особенно в условиях насыщенности музыкальной ткани одними и теми же интонационными «слагаемыми», становятся этапами единого процесса — символического Пути. Классически же ясно оформленная по всем канонам классико-романтической сонатной формы III часть знаменует его результат, итог. Складывающаяся в композиционном плане антиномия «индивидуализированного — типического», «становящегося — ставшего», «континуального — структурно замкнутого» играет важную роль в развертывании семантических процессов Трио, его духовно-религиозного сюжета.

Индивидуализация формы I и II частей во многом обусловлена преобладанием постоянно «становящегося», находящегося в процессе развивающегося изложения тематизма, при котором снимается различие между экспозицией темы и ее развитием. Здесь трудно не согласиться с музыковедом Т. Старостиной:

Работа со знаменным распевом не могла не повлиять на формообразование в музыке Буцко. Для построения устойчивых

частей он более всего пользуется вариантноcтью. Если *cantus* отсутствует, то собственную тему композитор строит по принципу вариантного роста попевки. Причем именно рост исходного элемента (масштабный, полифонический, тембровый, фактурный) может привести к новому интонационному качеству <...>. Вероятно, в результате многолетнего вслушивания в знаменную монодию Буцко любит работать с каким-либо единичным элементом (в широком смысле — с одной интонацией), из которого в дальнейшем произрастет многомерное целое [Старостина 1996, 13].

Протяженность тем, отсутствие их структурной замкнутости, непрерывное нахождение новых мотивов, новых высотных опор определяют отмеченные выше качества формы и драматургии. Наиболее наглядным примером такого рода может послужить многоэлементный тематический комплекс, который формируется в начале I части: в восходяще-нисходящих репликах скрипки, виолончели и фортепиано постепенно накапливаются и обретают силу те мотивы, что будут играть ведущую роль не только в первых двух частях, но и в финале. Во-первых, это мотив-утверждение — нисходящая хореическая интонация, императивность которой придает пунктирный ритм (*ил. 1*)⁶.

Данный ритм в дальнейшем выполняет самостоятельную функцию, постепенно наполняясь, особенно в «колокольном» фортепианном изложении, волевой призывностью (*ил. 2*), характером того самого «гласа вопиющего в пустыне», который во второй части, в преддверии появления элемента темы финала, набирает особую силу (*ил. 3*).

Произрастающая из того же тематического комплекса колокольность в ее разнообразных вариантах в I части становится важным средством динамизации речитативно-диалогического взаимодействия скрипки и виолончели (*ил. 4*), а затем органично вливается в код финала, где звучит после цитируемого знаменного распева.

Прообраз будущей темы Креста — мотив возглашения — также появляется в процессе длительного становления первой темы I части: сцепление нисходящей малой секунды и восходящей терции или кварты (*ил. 5*) сначала приобретает большую напряженность в варианте соединения малой секунды и тритона (*ил. 6*), а затем приобретает завершенный вид в коде I части (*ил. 7*).

В отличие от тем-процессов, преобладающих в первых двух частях, все темы финала имеют смысловую законченность и определенность,

⁶ Примеры публикуются в конце статьи.

экспозиционное и развивающее изложение, способствующее четкому определению их границ. То есть, закрепляя дихотомию «индивидуализированное, авторское — общеисторическое, типизированное» не только на уровне композиционных структур, но и на уровне организации интонационно-тематических процессов, Юрий Буцко способствует взаимообусловленности содержательного и выразительного планов, составляющих целостную музыкальную религиозно-символическую систему. Апогеем в формировании этого единства, безусловно, становится цитируемый отдельными фрагментами (в основном это те формулы, которые совпадают с текстом «разумейте языцы») знаменный распев, наделяемый функциями темы-эталона, темы, транслирующей комплекс сущностных духовно-эстетических характеристик — соборность, сакральность, каноничность (ил. 8).

Эта тема не подводит итог всему предшествующему развитию, а «парит» над ним — настолько далеко по своему музыкально-лексическому наполнению она отстоит и от романтически-экзистенциальных первых двух частей, и от сюжетно-иллюстративной третьей. Не само-выражение (как в I и II частях) и не изображение (как в III, вплоть до проведения распева), а передача символической сути обретения Божественного определяет смысл использования распева в контексте светской камерно-инструментальной композиции с таким необычным программным заданием.

Музыкально-художественный образ, раскрываемый Ю. Буцко в Трио как на уровне содержательных структур, так и на уровне текстуальных соотношений, оказывается сопряженным со смыслом иконы «Ангел пустыни» посредством особого свойства — иконичности. Указанное свойство, реализуемое целым рядом художественных приемов, среди которых и отсылка к иконографическому образу Иоанна Предтечи, и целенаправленная организация религиозных образов и мотивов, и векторная направленность пространственно-временной динамики к сакральному топосу, и непосредственное использование в ткани музыкально-христианской символики, а также прямой цитаты богослужебного песнопения, формирует *зону контакта* религии и музыкального искусства, наличие которой позволяет сообщать невыразимое — онтологический смысл образа — материальными средствами. Создавая свою «иконаграфию в звуке» — видоизмененное творческим сознанием отражение «первообраза» — композитор сосредотачивает усилия на осмыслении иконы как главного духовно-эстетического феномена православия.

Ил. 1. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 15–29

Fig. 1. Yuri Butsko. *Trio "Angel of the Desert"*. Part I, meas. 15–29

Ил. 2. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 86–91

Fig. 2. Yuri Butsko. *Trio "Angel of the Desert"*. Part I, meas. 86–91

Ил. 3. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. II, тт. 66–74

Fig. 3. Yuri Butsko. *Trio "Angel of the Desert"*. Part II, meas. 66–74

The musical score is presented in three systems, each containing staves for Violin (V-no), Viola (V-c), and Piano (P-no). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Articulation marks include *pizz.* (pizzicato). The score is annotated with several hand-drawn circles and lines, highlighting specific musical phrases and transitions. The first system covers measures 66-74, the second system covers measures 75-82, and the third system covers measures 83-90. The score concludes with a double bar line and a final chord in the piano part.

Ил. 4. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 135–140

Fig. 4. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 135–140

Violin (V-no) part: pizz., arco, mp dolce

Viola (V-c) part: mp dolce

Piano (P-no) part: Triplet of eighth notes in the right hand.

Ил. 5. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 52–58

Fig. 5. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 52–58

Violin (V-no) part: Slur and fermata over a melodic line.

Viola (V-c) part: Slur and fermata over a sustained bass line.

Piano (P-no) part: Silent, with a final chord in the right hand.

Ил. 6. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 73–78

Fig. 6. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 73–78

Violino (V-no)
Viola (V-c)
Piano (P-no)

ff
f
sf

allarg.
Ped. *

Ил. 7. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 372–378

Fig. 7. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 372–378

Violino (V-no)
Viola (V-c)
Piano (P-no)

sf *ff*
sf *ff*
f

molto espress.
molto espress.
secco

Largo $\text{♩} = 40$
espress.

Ил. 8. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. III, тт. 104–109

Fig. 8. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part III, meas. 104–109

The musical score is presented in three systems. The first system shows measures 104–106. The second system shows measures 107–108. The third system shows measures 109–110. The score is for Violin (V-no), Viola (V-c), and Piano (P-no). The key signature is B-flat major, and the time signature is 6/4. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).

Список источников

- [1] Дубинец 1993 — Дубинец Е. А. Знаки стиля Юрия Буцко. Знаменный распев в XX веке // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 49–52.
- [2] Рахманова 2021 — Рахманова М. П. Комментарий к нотному изданию // Буцко Ю. М. Трио № 4 «Ангел пустыни» для скрипки, виолончели и фортепиано. Москва: Композитор, 2021. С. 3–4.
- [3] Старостина 1996 — Старостина Т. А. Помышление о свете незаходимом: О творчестве Юрия Буцко // Музыка из бывшего СССР. Москва: Композитор, 1996. Вып. 2. С. 8–40.

- [4] Устинова 2022 — Устинова Ю. В. Царский Ангел: новые сюжеты в иконографии св. Иоанна Предтечи эпохи Иоанна Грозного // Искусствознание. 2022. № 2. С. 150–185.
- [5] Чередниченко 2002 — Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
- [6] Шкуропат 2012 — Шкуропат М. Ю. Иконичность словесного образа // Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей / сост. В. В. Лепяхин. Москва: Паломник, 2012. С. 547–564.

References

- [1] Dubinets, Elena (1993). “Znaki stilya Yuriya Butsko. Znamennyy raspev v XX veke [“Signs of Sounds by Yuri Butsko. Orthodox chant in the 20th century]. In *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy]. 1993, no. 1, pp. 49–52 (in Russian).
- [2] Rakhmanova, Marina (2021). “Kommentariy k notnomu izdaniyu [“Commentary to the sheet music]. In Yuri Butsko, *Trio No. 4 “Angel pustyni”* [Trio No. 4 “Angel of the Desert”]: for violin, cello and piano. Moscow: Kompozitor, pp. 3–4 (in Russian).
- [3] Starostina, Tatiana (1996). “Pomyshlenie o svete nezakhodimom: O tvorchestve Yuriya Butsko” [“Thinking about the unending light: On the work of Yuri Butsko”]. In *Muzyka iz byvshego SSSR* [Underground Music from the Former USSR]. Vol. 2. Moscow: Kompozitor, pp. 8–40 (in Russian).
- [4] Ustinova, Yuliya (2022). “Tsarskiy Angel: novye syuzhety v ikonografii sv. Ioanna Predtechy epokhi Ioanna Groznogo” [“The Royal Angel: New Subjects in the Iconography of St John the Baptist in the Age of John the Terrible”]. In *Iskusstvoznaniye* [Art Studies Magazine]. 2022, no. 2, pp. 150–185 (in Russian).
- [5] Cherednichenko, Tatiana (2002). *Muzykal’nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Music stock. 1970’s. Problems. Portraits. Incidents]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 592 p. (in Russian).
- [6] Shkuropat, Marina (2012). “Ikonichnost’ slovesnogo obraza” [“Iconicity of the verbal image”]. In *Ikona v russkoy slovesnosti i kul’ture. Sbornik statey* [Icon in Russian literature and culture. Collection of articles], compilation by Vladimir Lepakhin. Moscow: Palomnik, 2012, pp. 547–564 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 17.02.2025; одобрена после рецензирования: 10.03.2025; принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 17.02.2025; approved after reviewing: 10.03.2025; accepted for publication: 21.04.2025; published: 30.05.2025.



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

Научная статья

УДК 78.083

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.003

«Мистерия высокого давления» Николая Попова: жанровые особенности композиции

Роман Александрович Малявкин

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

romanmalyavkin@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-5767-1303>

Аннотация. Творчество московского композитора Николая Попова не получило широкого осмысления в музыковедческих трудах. В настоящей статье анализируется его сочинение «Мистерия высокого давления», в котором обнаруживаются признаки различных жанров, сочетание далеких друг от друга образных сфер, а также синтез традиционных и современных музыкальных и театральных средств. Важную роль в сочинении играет выбор необычного для концертной практики пространства — Чеховского завода энергетического машиностроения. Направление, в котором произведение искусства прочно связано с местом исполнения, получило название «сайт-специфик». Либретто погружает зрителей в исторический контекст выбранной локации, а именно в годы Великой Отечественной войны, когда предприятие возобновило работу после эвакуации. Музыкальный материал создавался с учетом акустических и технических особенностей места. Так, композитор намеренно включил в партитуру звучания различных производственных механизмов. Большую роль играет структура произведения, главной особенностью которой является нелинейность, т. е. отсутствие строгого порядка сцен, за исключением первой и последней. Кроме того, обращается внимание на способы воплощения в произведении черт различных театральных жанров.

Ключевые слова: мистерия, композитор Николай Попов, мультимедиа, спектакль-променад, сайт-специфичность

Для цитирования: Малявкин Р. А. «Мистерия высокого давления» Николая Попова: жанровые особенности композиции // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 2. С. 38–55. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.003>

© Малявкин Р. А., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.003

“The Mystery of High Pressure” by Nikolai Popov: Genre Specificities of the Composition

Roman A. Malyavkin

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

romanmalyavkin@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-5767-1303>

Abstract. The art of Moscow composer Nikolai Popov has not received wide comprehension in musicology. This article analyses his work *The Mystery of High Pressure*, which traces the signs of different genres, the combination of far from each other figurative spheres, as well as the synthesis of traditional and modern musical and theatrical means. An important role in the work is played by the choice of an unconventional space for concert practice, namely the “Energomash (Chekhov)–CHZEM”. The direction in which the work of art is firmly connected with the place of performance has been called *site-specific*. The libretto immerses the audience in the historical context of the chosen location, namely in the years of the Great Patriotic War, when the factory resumed operations after evacuation. The musical material was created taking into account the acoustic and technical peculiarities of the location. Thus, the composer deliberately included in the score the sounds of various production mechanisms. A great role is played by the structure of the work, the main feature of which is non-linearity, i. e. the absence of a strict order of scenes, except for the first and the last. In addition, it is important to note the ways in which different genres are embodied in the work, namely opera, ballet and traditionally theatre scenes. The multilevel embodiment of the mystery concept requires the analysis of both musical material and extra-musical means.

Keywords: *Mystery, composer Nikolai Popov, multimedia, promenade performance, site-specific art*

For citation: Malyavkin, Roman A. “The Mystery of High Pressure” by Nikolai Popov: Genre Specificities of the Composition. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 38–55. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.003>

© Roman A. Malyavkin, 2025

**«Мистерия высокого давления»
Николая Попова:
жанровые особенности композиции**

Сочинение Николая Попова «Мистерия высокого давления» (2019), дважды поставленное в одном из цехов Чеховского завода энергетического машиностроения, создавалось композитором в коллаборации с режиссером Юрием Квятковским и драматургом и автором либретто Михаилом Дегтяревым. Творческая группа получила название «КПД», в котором, с одной стороны, можно увидеть аббревиатуру, составленную из начальных букв трех фамилий (Квятковский, Попов, Дегтярев), а с другой — сокращенную фразу «коэффициент полезного действия». Группой был реализован ряд проектов: опера-мистерия «Аскет. Страсти по Андрею» (2022), сайт-специфик перформанс «Мерцания. Легенды о Данко» (2023), концерт-перформанс «Музыкальные игры» (2024).

Из этого объединения нас в первую очередь будет интересовать фигура Николая Попова (р. 1986) — московского композитора, творчеству которого посвящено несколько музыковедческих трудов, в том числе и книга Валентины Холоповой «Композитор Николай Попов» [Холопова 2019, 52]. Однако «Мистерия высокого давления» еще не получила научного освещения.

Обращаясь к жанровой стороне произведения, отметим, что в музыкальном искусстве интерес к мистериям наблюдался в XX в. Особое место принадлежит «творческой Вселенной» [Бандура 1993, 26] А. Н. Скрябина, многие сочинения которого пронизаны трансцендентной идеей крушения-перерождения («Поэма экстаза», «Прометей»). Из числа композиторов, которые в XX в. обращались к жанру мистерии, выделим Луджи Даллапикколу (мистерия «Иов», 1950), Карла Орфа («Мистерия на конец времени», 1972), Николая Каретникова («Мистерия апостола Павла», 1987), Александра Раскатова («Мистерия бревис», 1992). Состав исполнителей в приведенных примерах существенно варьируется: от одного музыканта, как в сочинении Раскатова, до большого симфонического оркестра, объединенного с хором, солистами, органом и медными духовыми, — в «Иове» Даллапикколы.

«Мистерия высокого давления» состоит из пяти сцен. Первая представляет собой масштабную композицию с хором, в которой публика перемещается по цеховому пространству. После первой сцены, по замыслу авторов спектакля, публика делится на три равные группы, которые параллельно проходят все необходимые точки основного действия (а именно вторую, третью и четвертую сцены¹) и вновь соединяются только в финальной, пятой. Для каждой из групп разработан свой маршрут и выделен проводник.

Из особенностей структуры сочинения можно сделать вывод, что «Мистерия высокого давления» относится к спектаклям типа променад². Другими словами, частью драматургии является целенаправленное перемещение зрителей по строго определенному маршруту. Соответственно, спектакль в восприятии перемещающихся по территории завода зрителей представляет собой разную последовательность одних и тех же сцен, за исключением обрамляющих. Благодаря пространственному разделению произведения на несколько синхронно разворачивающихся планов действие приобретает особый масштаб.

Важно подчеркнуть, что все сцены, как составные части спектакля, для каждой из трех групп начинаются одновременно по сигналу — кластеру баяна, имитирующему заводской гудок.

Сюжет «Мистерии высокого давления» отсылает к событиям Великой Отечественной войны. Действие разворачивается в 1942 г., когда завод вновь начинает функционировать после эвакуации, произошедшей в октябре 1941-го. Главной задачей предприятия теперь становится налаживание производства трубопроводной арматуры для разрушенных за время войны тепловых электростанций.

Персонажи сочинения не имеют имен и, подобно механическим деталям, различаются только в соответствии с их производственной функцией — начальник, подчиненный, рабочий и т. д.

В качестве исходного материала для либретто Михаил Дегтярев использовал архивные документы Чеховского завода, технические инструкции по эксплуатации станков, а также вербатимы — подлинные высказывания рабочих.

Для Попова заводское пространство является не просто декорацией или помещением для исполнения произведения, а исторически значимым местом, которое становится вместе с тем и неким музыкальным

¹ Далее для краткости будем называть эти сцены центральными.

² Спектакль-променад — особый жанр театрализованного действия, привязанного к определенной местности, где зритель путешествует по физическому пространству и знакомится со смыслами каждой локации на заданном маршруте.

инструментом. Поэтому в спектакле, помимо музыкантов, танцовщиков и актеров, участвуют также настоящие работники Чеховского завода, которые, подобно опытным исполнителям, могут детально контролировать многообразные «тембры» станков и даже виртуозно создавать некую «хореографию» заводских механизмов.

Подобное взаимодействие с определенным пространством, его архитектурными особенностями и историческим контекстом является отличительной чертой направления *site-specific*, которое подразумевает неразрывную связь произведения с конкретным местом исполнения.

Конструкции одного из цехов Чеховского завода энергетического машиностроения, в котором проходил показ спектакля, действительно, своими поперечными коридорами, образующимися между рядами станков, вызывают прямые ассоциации с архитектурным устройством храма.

Композитор намеренно включает в партитуру индустриальные «немзыкальные» звуки — гудение, скрежет, шипение станков и другие звучания различных производственных механизмов. «Каждый работник в совершенстве знает свой станок, в том числе его звучание, поэтому появилась возможность использовать механизмы как музыкальные инструменты»³ — комментирует свой подход композитор.

В. Н. Холопова пишет:

Принципиальной установкой Попова является убеждение, что материалом музыки может стать весь звучащий и резонирующий в физическом пространстве мир: звучащая комната, звучащая улица, лязг прессуемого металла, работа механизмов и т. д., без очерченного ограничения [Холопова 2019, 9].

В «Мистерии высокого давления» используются даже движущиеся на рельсовых платформах штанкетные краны, которые благодаря своей особой «хореографии» — перемещениям в разные стороны — тоже оказываются приобщенными к драматургической концепции. Несомненно, оригинальным приемом является использование заводского оборудования именно в ритуальных сценах спектакля, если принять во внимание, что в Советском Союзе на одном из первых мест в государственной политике стояла идея развития промышленности (вспомним традицию пятилеток) и активно насаждался атеизм.

Подобные контрасты встречаются в творчестве Попова не впервые. Например, опера-мистерия «Аскет. Страсти по Андрею», главным героем

³ Из интервью автора статьи с Н. Поповым (2024).

которой является легендарный советский ученый-физик Андрей Сахаров, отражает интерес композитора к совмещению двух, казалось бы, не пересекающихся друг с другом областей — древнего сакрального жанра и современных технологий. Это совмещение есть также и в «Мистерии высокого давления».

Образный мир в произведениях Попова комментирует В. Н. Холопова:

В истории же человечества Попова захватывают, с одной стороны, архаика, древность, легенды, подлинный фольклор, язычество, с другой — научные открытия и новые технологии [Холопова 2019, 10].

В качестве примеров сочетания сфер архаики и технологий можно выделить «Песнь Ульдры» для флейты, альт-саксофона, скрипки, виолончели, электроники и видео, которая посвящена персонажу из скандинавской мифологии, и балет «О чем молчат камни» — о пещере Шульган-Таш, где в древние времена совершались культовые обряды. В то же время опера “Curiosity” повествует об одноименном марсоходе, а в сочинении «Биомеханика» (для баяна, электроники, видео и света), как говорит композитор,

основной идеей <...> является попытка реализации взаимодействия биологических и механических процессов. Биологические импульсы исполнителя через определенные алгоритмы преобразуются в механические и электроакустические сигналы [Попов 2018].

Ярким примером сочетания ритуального и механистического компонентов служит чисто балетная сцена, представляющая собой определенную церемонию у заводской печи. Результатом действия становится сотворение нового человека-механизма. Пробуждение героини к новой жизни подчеркнуто нивелированием знаковой сущности ее одежды (танцовщица предстает практически в обнаженном состоянии). В сопровождающем данный эпизод инструментальном ансамбле, помимо виолончели, кларнета и баяна, используется иранский сантур. Тембр этнического инструмента подчеркивает некую архаическую составляющую в сцене рождения нового человека, как бы отсылая к истокам самой жизни.

После внезапного блэкаута танцовщица-перформер уже предстает одетой в рабочую униформу, тем самым даже внешне уподобляясь всем остальным участникам некоего заводского ритуала. Акробатические этюды,

совершаемые героиней на крюке мостового крана, символизируют невозможность персонажа выйти за пределы предназначенной ему функции — к своему человеческому Я. Превращение героини в одну из множества неавтономных деталей, подчиняющихся неведомым им законам, — важный посыл сцены.

Еще одним примером столкновения языческого и индустриально-механистического компонентов служит движение публики, направляющейся к заводскому цеху — главному пространству для исполнения мистерии. Так постепенно предвосхищается основное действие «Мистерии высокого давления». Маршрут, по которому проходят слушатели, пролегает мимо различных производственных сооружений и горящих баков, которые, подобно огромным факелам, создают атмосферу некоего священного ритуального действия. Точнее сказать, спектакль начинается еще до того, как зрители непосредственно попадают в пространство цеха. Точкой сбора публики служит расположенное на территории завода кафе. Оттуда зрителей увозит автобус, в котором их уже начинают готовить к спектаклю — и с помощью музыкального сопровождения, и посредством доносящегося из громкоговорителей голоса, рассказывающего о предстоящем действе.

В *первой сцене* участвуют хор и перкуSSIONист: его инструмент сделан из различных металлических пластин и других заводских деталей (вместо барабанных палочек используются обычные молотки). Благодаря этому у зрителей иногда возникало ощущение, что перед ними не музыкант, а настоящий работник цеха, занимающийся починкой механизмов.

Музыкальная ткань включает в себя два контрастных элемента: первый проявляется в хоровой партии и стилизован под строгое богослужбное пение — используются силлабический принцип изложения текста, канонические приемы. В ритмике преобладают крупные длительности, в мелодике — секундовые интонации (*ил. 1*).

Второй элемент представляет из себя декламацию солиста в сопровождении оstinатного металлического звона ударных (*ил. 2*).

Подобием связки между фрагментами этой сцены в партии электроиники выступает звучание сирены и ставшее неотъемлемым символом военного времени радиообъявление «От Советского Информбюро». Почти религиозный по своему содержанию текст «Избавь нас от бремени», звучащий в партии хора, парадоксальным образом модифицируется в советский манифест «Слава рабочему».

Таким образом, уже в первой сцене сочетаются промышленно-бытовой, религиозно-мистический и исторический компоненты. Как пишет С. Алеева,

Ил. 1. Н. Попов. Мистерия высокого давления. Часть 1, тт. 17–26

Fig. 1. Nikolai Popov. *Mystery of High Pressure*. Part 1, meas. 17–26

20

V. 1

S. мя при - шло... Вре - мя при - шло...

S. Вре - мя при - шло...

A. Вре - мя при - шло... Вре - мя при - шло...

T. Вре - мя при - шло... Вре - мя при - шло...

Bar. Вре - мя...

опера-мистерия наследует от своей средневековой предшественницы особенности содержания, элементы многоуровневого оформления, порой нарочитую языковую разнородность и стремление к натуралистической эффектности [Алеева 2014, 3].

Одна из трех центральных сцен «Мистерии высокого давления» включает в себя несколько чисто театральных, драматических эпизодов, не имеющих, по сути, никакого оформленного звукового материала.

С одной стороны, указанные эпизоды носят реалистичный и подчеркнуто повседневный характер — будь то беседа рабочих во время застолья или романтическая сцена между начальником и его подчиненной. С другой стороны, диалоги персонажей полны глубоких размышлений о важнейших экзистенциальных вопросах — Жизни и Смерти, о будущем человечества, в котором, возможно, людей полностью заменит техника. И в этих рассуждениях героев о некоем духе завода, живущем в заводском цеху, проступает тема иррационального, непостижимого. Как

The musical score is presented in a standard Western format. The vocal parts are arranged in a system with staves for V. 1, V. 2, S., S., A., T., and Bar. The orchestral parts include Perc., Perc., Perc., and Tub. B. The lyrics are in Russian. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *A...*. The lyrics are: "Она стоит у станка. Вера её крепка. Что чувствуешь? Высокое давление всего сущего?"

V. 1 Она стоит у станка. Вера её крепка.

V. 2

S. Что чувствуешь? Высокое давление всего сущего?

S. *f* *A...* *f* *A...* *f*

A. *f* *A...* *f* *A...* *f*

T. *f* *A...* *f* *A...* *f*

Bar. *f* *A...*

Perc. *f* *A...* *f* *A...* *f*

Perc. *f* *A...* *f* *A...* *f*

Perc. *f* *A...* *f* *A...* *f*

Tub. B. *f* *A...* *f* *A...* *f*

◀ Ил. 2. Н. Попов. Мистерия высокого давления. Часть 1, тт. 34–41

Fig. 2. Nikolai Popov. *Mystery of High Pressure*. Part 1, meas. 34–41

было отмечено ранее, персонажи не обращаются друг к другу по имени, тем самым создавая эффект обезличивания.

Ввиду присутствия индустриальной тематики «Мистерия высокого давления» неизбежно вызывает ассоциации с «Симфонией гудков» Арсения Авраамова — сочинением, написанным для конкретного городского пространства и включавшим в себя настоящие механические звуки. Произведение задумывалось как масштабное действо с большим количеством участников, в основе которого лежат архетипические идеи крушения старого мира и его перерождения.

В мистерии Попова прослеживаются аналогичные концепции, которые воплощаются через стремление создать совершенную «деталь», символизирующую начало нового мира. Но поставленную цель невозможно достичь без тесного взаимодействия с техникой. Как мы увидим в некоторых сценах, это сближение может привести к подчинению природного человеческого начала неодушевленным механизмам, создателем которых и является человек.

Одним из главных интересов композитора является электронная музыка. Практически в каждом его сочинении, будь то опера, балет или музыка к драматическим спектаклям, чувствуется особое внимание к электронным средствам выразительности. Однако сфера творческих интересов Попова не ограничивается использованием электроакустической техники. Для него не менее важную роль играет видеоряд, цветовое и световое оформление сочинений. Об этой стороне авторского метода, в частности, пишет В. Н. Холопова:

Следующей ступенью для него [Попова. — Р. М.] стало видео, точнее, мультимедиа, что в определенные годы предстало как нечто самое новое. А в мультимедиа — также необозримое пространство для выражения и восприятия: звучание, движущиеся фигуры, цвет, свет [Холопова 2019, 7].

В одной из центральных сцен произведения используются пять огромных экранов, транслирующих фрагменты видеointervью с крановщицами, уже много лет работающими на этом заводе⁴. Композитор создает

⁴ Во время второго показа мистерии сцена была изменена: вместо экранов использовались голограммы рабочих, проецируемые рядом со своими рабочими станками.

аудиовизуальное мультимедийное произведение, в котором присутствует контрапункт двух элементов: естественно звучащего человеческого голоса (речь крановщиц) и электронной музыки, тем самым как бы сталкивая сферы «одушевленного» и «искусственного». При этом Попов, фиксируя определенные речевые интонации участниц интервью, включает их в партию электроники, тем самым создавая своего рода интонационное родство двух звуковых пластов, распадающееся к финалу номера.

В транслируемых на экране видеозаписях зрители слышат ответы работниц на такие вопросы, как «Снятся ли вам сны о вашей работе?», «О чем вы мечтаете?», «Заменят ли вас роботы?». Размышления женщин полны искренности и человечности, тем самым создается эффект еще более сильного столкновения между конфликтующими сферами — человека и технологий. Важно подчеркнуть, что экраны по пространству цеха двигают сами крановщицы, поэтому возникает ощущение не только неразрывного единства, но и невозможности «создателю» (человеку) отделиться от своего «творения» (машины).

Во время интервью экраны начинают мерцать, видеоряд постепенно превращается в искаженные отрывки со «сломанным» изображением и звуком. Теперь уловить изначальную целостную видеозапись становится почти невозможно, поскольку плавная и связанная человеческая речь рассыпается на бессмысленные фонемы. Сопровождает и как будто даже усиливает данный процесс агрессивное прерывистое электронное звучание. Означает ли эта сцена победу техники над человеком и исчезновение его личности за плоскостью экрана? Или, наоборот, изменения в трансляции можно воспринимать как поломку и ненадежность самих механизмов?

Это единственный номер сочинения, в котором сфера человеческого начала не обезличена, т. к. в одном из эпизодов каждая из интервьюируемых крановщиц представляется, называя свои настоящие имя и фамилию, тем самым связывая ритуальное пространство мистерии с реальностью, как бы ломая «четвертую стену».

А. Рясов пишет:

зловещий образ технического прогресса не раз проявлялся в самых разных формах — от аварий на атомных станциях до многочисленных сюжетов о восставших машинах. Антисциентистским настроениям противопоставлялись расплывчатые формулировки о необходимости «упорядочивания» технологий и обязательности ответственного отношения к технике [Рясов 2024, 23].

Будто в подтверждение словам о восстании машин, в финале мистерии Попова возникает многотонная металлическая «деталь» шириной в несколько метров, над которой располагается надпись “Opus Magnum”⁵. Сходя с конвейера, деталь начинает свое медленное и непрерывное движение в сторону зрителей, подобно ожившему мифическому существу.

Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в своем труде «Диалектика просвещения: Философские фрагменты» утверждают:

В «эпоху масс» не техника реализовывает потребности общества, а общество приспосабливается к уровню развития техники. На смену научному отрицанию священного приходит сакрализация техники. Просвещение, начавшее с искоренения предрассудков и суеверий, проходит полный круг своей эволюции и «превращается, обратным ходом, в мифологию» [Хоркхаймер, Адорно 1997, 14].

Кульминацию музыкального спектакля подчеркивает специальная световая партитура, создающая напряженную атмосферу. В погруженном в красный цвет пространстве прожекторы, размещенные на потолке, создают иллюзию мерцающей, как стробоскоп, «колоннады».

В начале сцены музыкальная ткань наполнена едва слышными разреженными сонорными звучаниями (ил. 3).

По мере нарастания напряжения фактура уплотняется (в т. ч. и с помощью партии электроники), что создает ощущение работы огромного станка. На этом фоне звучат мощные, «нечеловеческие» фанфары, главный мелодический элемент которых — интонации нисходящей секунды в унисонном изложении (ил. 4).

В кульминационной точке вокальная партия трансформируется в глиссандирующие «вскрики», одновременно с которыми антропоморфная «деталь» перемещается вглубь сцены и скрывается из вида, оставляя солистов-«жрецов»⁶ в полном одиночестве.

В качестве завершения мистерии неожиданно звучит “Music for a while” Г. Пёрселла. Невольно у зрителей может возникнуть чувство своеобразной ностальгии по времени, когда еще не начался активный процесс индустриализации и вопрос о противостоянии человека и машин еще не был столь актуален. Словно ответ на эти размышления, в партии хора звучит философская фраза: «Время каждому свое»⁷.

⁵ Великое творение (лат.).

⁶ Так названы некоторые персонажи в партитуре и титрах к спектаклю.

⁷ В версии Попова текст был изменен.

Ил. 3. Н. Попов. Мистерия высокого давления. Финал, тт. 16–26

Fig. 3. Nikolai Popov. *Mystery of High Pressure*. Final, meas. 16–26

The musical score is presented in five staves, each corresponding to a different instrument. The top two staves are for the Flute (Fl.) and Saxophone (Sax.), both in treble clef. The bottom three staves are for the Fagott (Fis) in bass clef, Violoncello (V-no) in treble clef, and Cello (Cello) in bass clef. The Flute part begins with a measure number '20' above it. The Saxophone part has a 'p' (piano) dynamic marking. The Fagott part has a 'dolce' (dolce) marking above it. The Violoncello part has a 'B' marking above it. The Cello part has a 'p' (piano) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

Ил. 4. Н. Попов. Мистерия высокого давления. Финал, тт. 253–265

Fig. 4. Nikolai Popov. *Mystery of High Pressure*. Final, meas. 253–265

The musical score is arranged in two systems, each containing five staves for different instruments: Flute (Fl.), Saxophone (Sax.), Fagott (Fag.), Violoncello (V-n), and Contrabasso (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 253-265) features a complex interplay of instruments, with the Flute and Saxophone playing melodic lines, the Fagott providing harmonic support, and the V-n and Cb playing a rhythmic pattern. The second system (measures 266-270) continues this interplay, with the Flute and Saxophone playing melodic lines, the Fagott providing harmonic support, and the V-n and Cb playing a rhythmic pattern. The score is marked with dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The tempo is marked *molto vibr.* (molto vibrato). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

С другой стороны, выбор эпохи мог быть обусловлен раздумьями о будущем и разрешении, казалось бы, неразрешимого конфликта:

Интерес к технике, характерный для искусства авангарда (тема машин и механизмов, повторяющаяся у футуристов, дадаистов, сюрреалистов), одновременно заключает в себе и замороженность, и предчувствие катастрофы [Рясов 2024, 22].

Словно в подтверждение этим мыслям, в вокальной партии слышится риторический вопрос «Что же будет после нас?» Ламентозные интонации полны скорбных настроений и подчеркивают эсхатологический страх перед грядущими временами, где не будет места человеку.

В финале мистерии вовлеченное в исполнительский процесс пространство расширяется: вокальный ансамбль оказывается на галерее, инструменталисты — вдоль балюстрады с колючей проволокой. Начинается настоящий «балет машин», «хореографами» которого являются сами работники завода (женщины-крановщицы). Своей наивысшей точки драматургия балета достигает в тот момент, когда в лучах света появляются перкуссионист и двое певцов, постепенно вырастающих из цеховой бездны на платформе подъемного механизма.

Финальная сцена соткана из разнородных компонентов, данных в неожиданных сочетаниях, как в музыкальном плане, так и в плане сценографии: разреженная, полная сонорных звучаний фактура контрастирует с цитатой из барочной музыки, а минимальное количество событий с акцентированием внимания на механических деталях сменяется «оживающим» пространством сдвигающимися станками и появлением людей в разных частях цеха.

«Мистерия высокого давления» Н. Попова непосредственно взаимодействует с исторической памятью, хранящей события, связанные с конкретным местом и временем. Особенность произведения заключается в том, что сама локация — заводской цех и прилегающие к нему территории — не подразумевает какого-либо сакрального действия, что побуждает искать в, казалось бы, привычном пространстве новые неожиданные смыслы.

О синтезе сайт-специфик направления и оперы В. Кисеев пишет:

К концу XX века академическая музыка накопила большое количество свободных от жанрового определения пространственных композиций, представляющих значимый пласт современной художественной культуры. Вместе с тем внедрение сайт-специфик

в оперный жанр является новой областью композиторских экспериментов, областью, формирование которой происходит на рубеже XX–XXI веков [Кисеев 2022, 131].

Отметим, что в «Мистерии высокого давления», помимо сочетания оперного жанра и сайт-специфик направления, присутствуют балетная сцена, видео-арт инсталляция, традиционный драматический театр.

Центральный конфликт сочинения — отношения между человеком и машинами, творцом и его созданиями. В «Мистерии высокого давления» отсутствуют главные герои в привычном понимании: персонажи именуются исходя исключительно из их функционального назначения (для сравнения, в качестве иного подхода к выбору имен действующих лиц, можно упомянуть балет «Лабиринты» А. Шнитке, в котором основные персонажи — Он, Она — являются архетипами, обобщенной метафорой). В «Мистерии высокого давления» Попова человек — всего лишь маленькая несамостоятельная деталь в механизме мироздания.

В проекте композитору удалось органично соединить выразительные средства современного искусства и его разнообразных технологий с историей конкретного завода, наделив рассказ о событиях прошлого мистериальным масштабом.

Список источников

- [1] Алеева 2014 — Алеева С. Г. Жанр оперы-мистерии в отечественной музыке последних десятилетий XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 3 (33). С. 3–7.
- [2] Бандура 1993 — Бандура А. И. Творческая Вселенная А. Н. Скрябина. Автореферат дисс. ... канд. иск: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва: [б. и.], 1993. 26 с.
- [3] Кисеев 2022 — Кисеев В. Ю. Перформанс в творчестве Мередит Монк: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2022. 192 с.
- [4] Попов 2018 — 26 декабря — третий концерт абонемента «Персона – композитор. Александр Хубеев. Николай Попов. Представление и интервью — Андрей Устинов». «Биомеханика 2.1» // Музыкальное обозрение, 2014–2022. URL: <https://muzobozrenie.ru/26-dekabrya-tretij-kontsert-abonementa-persona-kompozitor-aleksandr-hubeev-nikolaj-popov-predstavlenie-i-interv-yu-andrej-ustinov-biomehanika-2-1/> (дата публикации: 2018, дата обращения: 30.05.2025). Прим.: Н. Попов о программе «Биомеханика».
- [5] Рясов 2024 — Рясов А. В. Едва слышный гул. Введение в философию звука. Москва: Новое литературное обозрение, 2024. 184 с.

- [6] Холопова 2019 — Холопова В. Н. Композитор Николай Попов. Москва: Альтекс, 2019. 52 с.
- [7] Хоркхаймер, Адорно 1997 — Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения: Философские фрагменты / пер. с нем. М. Кузнецова. Москва; Санкт-Петербург: Медиум, Ювента, 1997. 312 с.

References

- [1] Aleeva, Svetlana G. (2014). “Zhanr opery-misterii v otechestvennoy muzyke poslednikh desyatiletiiy XX veka” [“Genre of mystery opera in Russian music of the last decades of the XX century”]. In *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 2014. No. 3 (33), pp. 3–7 (in Russian).
- [2] Bandura, Andrey I. (1993) *Tvorcheskaya Vselennaya A. N. Scriabina* [*The Creative Universe of Alexander N. Scriabin*]: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Gnessin Russian Academy of Music, responsible organization. Moscow: [s. l.], 26 p. (in Russian).
- [3] Kiseev, Vasily Yu. (2022). *Performans v tvorchestve Meredit Monk* [*Performance art in the work of Meredith Monk*]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Rachmaninov Rostov State Conservatory. Rostov-na-Donu, 192 p. (in Russian, unpublished).
- [4] Popov, Nikolay A. (2018). “26 dekabrya — tretiy kontsert abonementa ‘Persona — kompozitor. Aleksandr Khubeev. Nikolay Popov. Predstavlenie i interv'yu — Andrey Ustinov’. ‘Biomekhanika 2.1’ ” [“December 26 — the third concert of the subscription ‘Persona — composer. Alexander Khubeev. Nikolay Popov. Introduction and interview — Andrey Ustinov’. ‘Biomechanics 2.1’ ”]. In *Muzykal'noe obozrenie*, 2014–2022. Available at: <https://muzobozrenie.ru/26-dekabrya-tretij-kontsert-abonementa-persona-kompozitor-aleksandr-hubeev-nikolaj-popov-predstavlenie-i-interv-yu-andrej-ustinov-biomekhanika-2-1/> (publication date: 2018, accessed: 30.05.2025). Note: N. Popov o programme “*Biomekhanika*” [Nikolay Popov, About the program “Biomechanics”].
- [5] Ryasov, Anatoliy V. (2024). *Edva slyshnyy gul. Vvedenie v filosofiyu zvuka* [*A barely audible hum. Introduction to the philosophy of sound*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 2024. 184 p. (in Russian).
- [6] Kholopova, Valentina N. (2019). *Kompozitor Nikolay Popov* [*Composer Nikolay Popov*]. Moscow: Al'teks, 52 p. (in Russian).
- [7] Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (1997). *Dialektika prosveshcheniya. Filosofskie fragmenty* [*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*]. Moscow, St. Petersburg: Medium, Yuventa, 312 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 10.02.2025; одобрена после рецензирования: 10.03.2025; принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 10.02.2025; approved after reviewing: 10.03.2025; accepted for publication: 21.04.2025; published: 30.05.2025.



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

Научная статья

УДК 782

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.004

Василий Виноградов — первый русский композитор в татарском драматическом театре

Дилия Флюровна Хайрутдинова

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия
khairutdinovadf@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-3243-4300>

Аннотация. История татарского драматического театра неразрывно связана с формированием профессиональной музыкальной культуры Татарстана. Самобытным жанром национального музыкально-драматического спектакля, сформировавшегося в 1920–30-е гг., стала татарская музыкальная драма, лучшие образцы которой представлены в творчестве Салиха Сайдашева. Однако, как показывает изучение нотного архива Татарского государственного академического театра имени Г. Камала, активный и наиболее плодотворный период деятельности Сайдашева в государственном театре продлился немногим более 10 лет. Вторым композитором, чья музыка служила своеобразным контентом новых тенденций развития татарского театра, стал русский композитор Василий Виноградов, который сменил Сайдашева, уехавшего на учебу в Татарскую оперную студию при Московской консерватории.

В статье впервые характеризуется период творческой деятельности Виноградова в татарском драматическом театре. В результате текстологических наблюдений раскрываются причины его вмешательства в сайдашевскую партитуру музыкальной драмы «Галиябану». На основе изучения сохранившихся нотных рукописей выявляется характер вносимых им новшеств в создание музыкального «слоя» театральных постановок 1930-х гг., в том числе в контексте репертуарной политики театра.

Ключевые слова: Василий Виноградов, татарская музыкальная драма «Галиябану», Салих Сайдашев, Татарский государственный академический театр имени Г. Камала

Для цитирования: Хайрутдинова Д. Ф. Василий Виноградов — первый русский композитор в татарском драматическом театре // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 2. С. 56–88.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.004>

© Хайрутдинова Д. Ф., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.004

The First Russian Composer in Tatar Drama Theatre Vasiliy Vinogradov

Diliya F. Khairutdinova

Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia

khairutdinovadf@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0001-3243-4300>

Abstract. The history of Tatar dramatic theatre is inextricably linked with the formation of professionalism of Tatarstan's musical culture. The original genre of the national musical-dramatic performance, formed in the 1920s–30s, was the Tatar musical drama, the best examples of which are represented in the work of Salikh Saidashev. However, as a study of the sheet music archive of the Kamal Tatar State Academic Theatre shows, Saidashev's active and most fruitful period of activity in the state theatre lasted a little more than a decade. The second composer, whose music served as a kind of content of new trends in the development of the Tatar theatre, was the Russian composer Vasiliy Vinogradov, who replaced Saidashev as he left to pursue his studies at the Tatar Opera Studio at the Moscow Conservatory.

The article characterises for the first time the period of Vinogradov's creative activity in the Tatar dramatic theatre. As a result of textological observations, the reasons for his intervention in Saidashev's score of the musical drama *Galiyabanu* are disclosed. On the basis of the study of surviving music manuscripts, the nature of his innovations in the creation of the musical layer of theatre productions of the 1930s is revealed, including in the context of the theatre's repertoire policy.

Keywords: *Vasiliy Vinogradov, Tatar musical drama, Salikh Saidashev, Kamal Tatar State Academic Theatre*

For citation: Khairutdinova, Diliya F. The First Russian Composer in Tatar Drama Theatre Vasiliy Vinogradov. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 56–88. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.004>

© Diliya F. Khairutdinova, 2025

Василий Виноградов — первый русский композитор в татарском драматическом театре

В истории татарской музыки драматический театр представляет особое явление, связанное с историей рождения и развития жанра музыкальной драмы (далее — татарская музыкальная драма, ТМД), сформировавшейся на стыке театра, литературы и музыки в 20-е гг. прошлого столетия¹. В историографии ТМД традиционно главное место отводится Салиху Замалетдиновичу Сайдашеву (1900–1954) — одному из основоположников татарской профессиональной музыки. В исследованиях музыковедов и театроведов процесс формирования жанра музыкальной драмы представляется как

один из важнейших этапов освоения татарским театром новых форм сценической выразительности, где музыка — неотъемлемый, полноправный компонент драматического спектакля <...>. В связи с этим можно уверенно констатировать, что собственно зарождение татарской музыкальной драмы, определение ее характерных особенностей и стилистических черт происходило в недрах самого театра [Садирова 2010, 71–72].

В 1922 г. С. З. Сайдашев был приглашен заведующим музыкальной частью, дирижером оркестра и композитором официально открывшегося татарского театра — Первого государственного показательного драматического татарского театра имени Красного Октября². Работая в театре, Сайдашев пришел «к необходимости органичного соединения популярного в те годы музыкально-драматического представления с профессиональными формами европейского музыкального театра» [Салитова 1988, 21]³.

¹ Понятие «татарская музыкальная драма» впервые было научно обосновано Ф. Ш. Салитовой в исследовании «Музыкальные драмы Салиха Сайдашева» [Салитова 1988].

² В 1926 г. театр стал «академическим», а в 1939-м ему было присвоено имя Галиасгара Камала.

³ Ф. Ш. Салитова отмечала, что «под определение „музыкальная драма“ подпадает большое многообразие типов синтетического спектакля (драмы или комедии), обус-

Совместно с драматургом К. Г. Тинчуриным Сайдашев создал выдающиеся образцы татарской музыкальной драмы — «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), «Сүнгән йолдызлар» («Угасшие звёзды»), «Ил» («Родина»), «Кандыр буе» («На реке Кандре»). По воспоминаниям современников, Сайдашев с легкостью импровизировал на темы популярных татарских песен; их включение в театральные партитуры было гармоничным и обусловленным содержанием татарских пьес. Музыка Сайдашева не только украшала спектакли, делала их особенно привлекательными для татарской публики, любившей его творчество, но и являлась неотъемлемой частью театральной постановки.

Вплоть до 1934 г. Сайдашев оставался практически единственным композитором Татарского государственного академического театра (далее — ТГАТ). Однако к середине 1930-х гг. в татарском театре появился еще один композитор, чья деятельность на несколько лет определила музыкальное развитие театрального искусства республики. Это был русский композитор Василий Иванович Виноградов (1874–1948).

Роль Виноградова в истории татарского музыкального искусства освещена недостаточно. Вместе с тем его многогранная творческая, педагогическая и общественная деятельность стала существенным вкладом в становление профессиональной татарской музыкальной культуры.

Уроженец Елабуги, Виноградов окончил юридический факультет Московского университета. Частным образом он занимался у преподавателей Московской консерватории: в классе скрипки у И. В. Гржимали — одного из создателей отечественной скрипичной школы, по теории музыки у А. П. Соловцова — автора известной монографии «Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова».

По окончании университета Виноградов занялся юридической службой. С 1917 по 1921 гг. он жил в городе Уржуме Вятской губернии (ныне Кировской области), где работал судьей. Там он активно развернул музыкально-общественную деятельность — преподавал в народной музыкальной школе, руководил народным хором и оркестром. Именно в эти годы Виноградов увлекся собиранием песенного фольклора мари и татар.

ловленное спецификой искусства каждого отдельного народа. Среди них выделяются два основных вида. Первый, более распространенный, базируется на фольклорном материале и традициях народного исполнительства. Второй сформировался лишь в некоторых культурах и выходит за рамки чисто национальных форм <...>, представляет собой разновидность, основанную на оригинальном композиторском творчестве, в которой достигается высокий синтез национального и инационального» [Салитова 1988, 9–10]. ТМД относится ко второму виду.

В 1921 г. Виноградов был назначен судьей в Наркомат юстиции г. Казани. Однако тяга к музыке вскоре вынудила его оставить работу. Он сблизился с ведущими казанскими музыкантами, в особенности с Султаном Габяши⁴ и Александром Литвиновым⁵. В эти годы Виноградов одним из первых в республике пишет крупные симфонические сочинения на основе татарского и башкирского материала — «Татарскую сюиту» и картину «Шихан».

В соавторстве с Габяши и Газизом Альмухаметовым⁶ композитор участвует в создании первых татарских опер «Сания» (1925) и «Эшче» (1930), куда он был привлечен, прежде всего, как симфонист. Как пишет З. Н. Сайдашева, «роль Виноградова в написании опер сводилась преимущественно к оркестровой аранжировке мелодий вокальных партий, представленных ему Альмухаметовым и Габяши» [Сайдашева 2011, 48] (*ил. 1*)⁷.

В дальнейшем Виноградов преподает в Татарском техникуме искусств, является дирижером оркестра Татарского радио. Значительный вклад он внес во время работы «в Кабинете фольклора Управления по делам искусств при Совете Министров ТАССР, где вместе с А. С. Ключарёвым составил и издал сборник татарских народных песен (1941)» [Гиршман 2009, 58]⁸.

В редких биографических сведениях упоминается работа Виноградова дирижером татарского театра. Однако масштаб его работы в театре до сих пор четко не обозначен, а потому не оценен в полной мере. Изучение нотного архива Татарского государственного академического театра имени Г. Камала выявило интересный факт. В 1930-е гг. для подавляющего большинства драматических спектаклей ТГАТ написал музыку именно Виноградов. В архиве сохранились его нотные материалы к более полутора десятков спектаклей! Такого количества «театральных» работ в 1930–40-е гг. не было ни у одного композитора⁹, даже у Сайдашева.

⁴ Габяши, Султан-Ахмет Хасангатович (1891–1942) — башкирский и татарский композитор, педагог и музыкально-общественный деятель.

⁵ Литвинов, Александр Александрович (1861–1933) — дирижер, директор Восточного музыкального техникума (с 1922). Виноградов был знаком с Литвиновым со времен учебы в Москве; последний окончил Московскую консерваторию по классу скрипки у И. В. Гржимали, у которого Виноградов брал уроки.

⁶ Альмухаметов, Газиз Салихович (1895–1938) — башкирский и татарский певец и композитор, музыкально-общественный деятель.

⁷ Иллюстрации см. в конце статьи.

⁸ В 1944 г. Виноградов был удостоен звания «Заслуженный деятель искусств ТАССР».

⁹ В архиве также сохранились рукописи к спектаклям 1930-х гг. композиторов А. С. Ключарева, Дж. Х. Файзи, В. Ф. Максимовича (по одному спектаклю у каждого).

Таблица 1. Спектакли с музыкой В. И. Виноградова в ТГТ

Table 1. Performances with Vasily Vinogradov's music in the Tatar State Drama Theatre

год	спектакль	режиссер
1934	«Кичеккэн фэрман» («Запоздалый приказ»)	Г. А. Ильясов
1934	«Гибель эскадры»	С. С. Булатов
1934	«Томан артында» («За туманом»)	Г. Г. Исмагилов
1935	«Чаткылар» («Искры»)	Г. Г. Исмагилов
1935	«Беренче чәчәкләр» («Первые цветы»)	Р. Ф. Ишмурат, Х. И. Уразиков
1935	«Алар өчәү иде» («Их было трое»)	К. Г. Тинчурин
1936	«Салют, Испания!»	Г. Г. Исмагилов, С. С. Булатов, Ш. М. Сарымсаков
1936	«Гроза»	Г. В. Хавис
1936	«Тартюф»	Г. В. Хавис
1936	«Миркэй белән Айсылу»	М. А. Магдиев
1937	«Бронепоезд 14-69»	Ш. М. Сарымсаков
1937	«Галиябану»	Г. Г. Исмагилов
1937	«Доходное место»	Ш. М. Сарымсаков
1937	«Коварство и любовь»	Г. Н. Уральский
1938	«Как закалялась сталь»	Б. А. Фердинандов, Х. Ю. Салимжанов
1939	«Без вины виноватые»	С. Я. Валеев-Сульва

Деятельность Виноградова в ТГТ пришлась на 1934–1939 гг.¹⁰, при этом большая часть спектаклей с его музыкой была поставлена в 1934–1937 гг. (Таблица 1¹¹).

¹⁰ В книге, посвященной 100-летию ТГТ [Илялова 2009], приводится еще несколько спектаклей, музыку к которым написал Виноградов: «Дошманнар» («Враги», реж. Г. Г. Исмагилов, 1936), «Мирандолина» (реж. Ш. М. Сарымсаков, 1937), «Женитьба Фигаро» (реж. Н. Г. Фрид, 1938) и «Ястреб» (совместно с Сайдашевым, реж. Г. Юсупов и Р. Р. Тумашев, 1959). Однако нотные материалы этих спектаклей не обнаружены. Дата создания спектакля «Ястреб» вообще вызывает сомнения относительно авторства музыки, т. к. Виноградов и Сайдашев ушли из жизни задолго до премьеры.

¹¹ В публикуемой таблице имена режиссеров приводятся по книге, посвященной 100-летию ТГТ [Илялова 2009].

Причиной приглашения Виноградова на работу в татарский театр стал отъезд заведующего музыкальной частью и дирижера Сайдашева в Москву. В 1934 г. Сайдашев, не имевший музыкального образования, был направлен на учебу в Татарскую оперную студию при Московской консерватории¹².

Для Сайдашева временный уход из театра обозначил новый, сложный этап в творческой биографии, последствия которого оказались необратимыми. Жанр ТМД, несмотря на востребованность у татарского зрителя, оказался «недостойным» для качественного профессионального развития национальной музыкальной культуры. В приоритете обучения студийцев находилась опера, и, как пишет Л. И. Салихова,

вопрос развития музыкальной драмы как самостоятельного жанра снимался с повестки дня. Его искусственное изъятие из культуры было болезненным для С. Сайдашева. В 1937 году в связи с арестом главного драматурга, режиссера и актера ТГАТ К. Тинчурина все его спектакли, а вместе с ними и музыка С. Сайдашева, были полностью изъяты из репертуара театра [Салихова 2011, 66].

Выбор Виноградова на время отсутствия Сайдашева был не случаен, поскольку он являлся единственным находившимся в то время в Казани композитором, имевшим опыт создания осуществленных театральных постановок — опер «Сания» и «Эшче». Другие их соавторы к этому времени покинули республику. Султан Габяши после громких обвинений в панисламизме был вынужден в 1932-м переехать в Уфу, затем обосновался в одной из башкирских деревень, где в 1942 г. в результате болезни скончался. Газиз Альмухаметов оставил Казань в 1929 г., жил и работал в Уфе, был репрессирован в 1937-м, казнен в 1938 г. Вероятно, руководством театра были учтены и познания Виноградова в области татарского фольклора, ведь музыкальную основу многих спектаклей нередко составляли народные песни.

Еще одна возможная причина приглашения Виноградова, на наш взгляд, могла быть связана с преобразованиями в советском театральном искусстве. В 1930 г. татарский театр выступил на Олимпиаде театров народов СССР, где коллектив выглядел не лучшим образом. Тогда в журнале «Советский театр» была обозначена проблема развития национальных театров:

¹² Татарская оперная студия при Московской консерватории функционировала в 1934–1938 гг.

У всех в памяти свежи такие примеры как султан-галиевщина — попытка реакционной мусульманской буржуазии и духовенства свернуть рабочее движение тюрко-татарских республик назад к буржуазному национализму [Глебов 1930, 4].

По итогам показанных на театральной Олимпиаде музыкальных драм «Голубая шаль» и «Родина» Тинчурина и Сайдашева Фуад Саллави¹³ написал, что

обе пьесы, показанные в Москве, при определенных сценических достоинствах, отдают, однако, национал-демократическим духом и, искажая действительность, показывают лишенную всяких классовых противоречий татарскую деревню, где в трогательном единении бедняки и кулаки борются с помещиками и ишанами, причем всё это обильно пересыпано лирическими ариями, хорами и плясками... [Саллави 1930, 18].

Перед татарским театром встала задача формирования репертуара, отвечающего запросам дня и отражающего злободневные проблемы советской действительности. Обратная сторона для татарской драматургии — она «теряет этничность <...>, в центре пьес оказываются одобренные официальными идеологическими постулатами темы и проблемы» [Шарипова 2022, 26].

Решая поставленную задачу, театр помимо русской и зарубежной драматургии обратился к пьесам советских литераторов о революции и строительстве социализма, среди них «Бронепоезд 14–69», «Томан ар-тында» («За туманом»), «Чаткылар» («Искры»), «Кичеккэн фәрман» («Запоздалый приказ») и многие другие.

Поставленные перед татарским театром задачи были успешно реализованы прибывшими в Казань молодыми режиссерами Исмагиловым и Сарымсаковым, близко воспринявшими систему К. С. Станиславского и внедрившими ее принципы в Казани. По мнению театроведа И. И. Иляловой, «с именами этих режиссеров связано укрупнение репертуара, рождение спектаклей нового типа», в которых «постановщики стремились достичь единства всех компонентов спектакля — режиссерского замысла, актерского исполнения, сценографии, музыкального оформления» [Илялова 1986, 91].

¹³ Саллави, Фуад Тимурович (1906–1992) — театральный деятель, режиссер, педагог. В 1935 Саллави работал режиссером Татарской оперной студии при Московской государственной консерватории.

Виноградов, обладающий широким музыкальным кругозором, знанием русской и мировой классики, «не обремененный» национальными идеями, был подходящей кандидатурой для работы композитором в условиях меняющейся репертуарной политики. Подавляющее большинство спектаклей, к которым Виноградов написал музыку, посвящено именно темам современной жизни, героям революции, советскому обществу и людям-труженикам.

В период с 1934 по 1938 гг. Виноградов, заменив Сайдашева в театре, стал автором музыки к спектаклям текущего репертуара, встал за дирижерский пульт. Его перу принадлежит музыка как к пьесам татарских авторов (Н. Исанбет, Ш. Камал, К. Г. Тинчурин, Т. Гиззат и др.), так и к переводным произведениям (русским и зарубежным) — А. Н. Островского, Ж.-Б. Мольера, Ф. Шиллера, А. Е. Корнейчука, А. Н. Афиногенова, В. В. Иванова и др. Композитор сотрудничал с видными режиссерами своего времени — Тинчуриным, Сарымсаковым, Валеевым-Сульвой, Ильясовым, Булатовым, Исмагиловым, Ишмурат, Уразиковым, Уральским, Хависом и Фридом.

Однако роль композитора с приходом Виноградова в татарском театре заметно изменилась. Если при Сайдашеве, заложившим основы музыкальной драмы, композитор являлся полноправным соавтором театральной постановки [см.: Хайрутдинова 2024, 106], то теперь авторство спектакля полностью принадлежало режиссеру. Внедрение системы Станиславского, последователями которой стали молодые режиссеры, в частности Исмагилов, было нацелено на освоение нового искусства социалистического реализма, где главное — игра актера, а «лучшими достижениями академического театра 30-х годов явились этапные спектакли, решенные в жанре психологической драмы <...>. Для татарского театра такая политика обернулась большими творческими потерями» [Салихова 2016, 142–143].

Учитывая, что вместе с Сайдашевым в Татарскую оперную студию уехали и лучшие вокалисты республики, составлявшие «музыкальную» часть труппы театра, то и музыкальный компонент в театральных постановках заметно «ослабел»¹⁴. Музыка хоть и оставалась важной частью постановки, однако выступала в качестве ее вспомогательного компонента. Этому находится подтверждение в нотных рукописях В. Виноградова.

¹⁴ В Татарскую оперную студию при Московской консерватории были направлены лучшие голоса республики, в том числе выступавшие на сцене ТГАТ: С. Х. Айдаров, Г. М. Кайбицкая, У. Г. Альмеев, С. Г. Садыкова, Ф. С. Маннапов, М. М. Рахманкулова. По возвращении в Казань многие из них вошли в труппу открывшегося в 1939 г. Татарского оперного театра.

Нотные материалы композитором обозначались двумя вариантами:

- 1) музыка к пьесе;
- 2) музыкальное оформление.

За названиями двух типов рукописей, по нашему мнению, кроются отличия по степени вовлеченности музыки в театральное действие и ее роли в спектакле. *Музыкальное оформление* несло в себе большей частью прикладную функцию, включало обычно небольшое количество номеров, предназначенных для исполнения в начале и в финале спектакля, между действиями, а также как сопровождение жанровых сцен. Это характерно для музыкального оформления спектаклей «Алар өчәү иде» («Их было трое»), «Чаткылар» («Искры») или «Доходное место».

Музыка к спектаклю — это полноценная партитура с инструментальными, вокальными, ансамблевыми и хоровыми номерами, выстроенными в едином драматургическом развитии. Таких спектаклей у Виноградова большинство.

Виноградов свободно сочетал музыку собственного сочинения не только с обработками народных напевов, но и с цитатами известных шедевров мировой классики, соответствующих месту/времени действия и органично «вплетающихся» в антураж сценического действия. Так, в «Тартюфе» (Мольер) звучала Жига Ж.-Б. Люлли; в комедии «Без вины виноватые» (Островский) использовалась музыка Р. Шумана, Вальса И. Штрауса и Полонеза М. Огинского; в «Грозе» (Островский) — тема М. А. Балакирева, в «Доходном месте» (Островский) — Вальс И. Штрауса, в «Салют, Испания» (Афиногенов) — траурный марш из Третьей симфонии Л. ван Бетховена и др. (ил. 2, 3).

Спектакли по пьесам Островского занимают особое место в творчестве Виноградова. Излюбленной постановкой у татарского зрителя была «Гроза», впервые осуществленная еще в 1914 г. Однако поставленная в 1936 г. режиссером Хависом на музыку Виноградова «Гроза» не имела большого успеха, поскольку отличалась «схематизмом, обусловленным излишним партийным администрированием в области искусства» [Салихова 2024, 74] (ил. 4).

В спектаклях по пьесам татарских авторов Виноградов сохранял приверженность сложившимся в ТМД традициям цитирования известных национальных мелодий. К примеру, в музыке к спектаклю «Первые цветы» по пьесе Тинчурин прозвучали напевы татарских протяжных песен «Әллүки» («Аллюки») и «Зиляйлюк», книжного напева «Мухаммадия», песни шакирдов «Беренче сада». Однако Виноградовым в партитуру были включены не только татарские мелодии, но и напевы русской песни

«Эй, ухнем», популярных танцевальных тем «Тустеп», «Краковяк» и других, введенных в спектакль в соответствии с художественным замыслом и сценическим действием.

Состав театрального оркестра включал инструменты струнной группы, гобой и фортепиано. Национальную окраску музыке сообщала характерная для исполнительской традиции татарских протяжных песен пентатонная мелизматика в партиях гобоя и солирующей скрипки, при этом звучание гобоя было призвано вызвать ассоциации с наигрышами курая (ил. 5).

Музыка к пьесе «Гибель эскадры». Наиболее масштабной театральной партитурой Виноградова в архиве ТГАТ является музыка к спектаклю «Гибель эскадры» по пьесе Корнейчука. Созданная в 1933 г. пьеса с революционной темой о «черноморской Цусиме» в первое же десятилетие легла в основу целого ряда одноименных постановок во многих театрах страны, а также художественного фильма «Последний порт» (реж. А. В. Кордюм, 1934). Татарский театр оперативно отреагировал на актуальную советскую пьесу, поставив масштабный музыкально-драматический спектакль (режиссер Булатов) в трех актах с участием хора, оркестра и актеров-солистов (ил. 6).

Партитура включала 30 номеров, среди которых встречаются цитаты из революционных песен, музыки П. И. Чайковского (Ария Ленского из оперы «Евгений Онегин»), а также стилизованные народные песни:

1. Вступление к I акту
2. Песня про кочегара
3. Смерть комиссара
4. «Куда, куда, вы удалились» (Онегин). Песня с роялем
5. Вступление ко II акту
6. Сигнал аврала (боцманская дудка)
7. Сигнал гарнизона к поднятию флага
8. Течет речка-невеличка
9. Веселая песня «И шуме, и гуде» (песня с гармошкой)
10. Тихая песня «Засвистали казначейка»
11. Мандолина и гитара. Полька
12. Туш
13. Морской танец Matelot
14. Романс «Три пажа»
15. Вальс
16. Революционный марш
17. Арест делегатов

18. Вступление к 1 картине III акта
19. Монолог Оксаны
20. Сожжение телеграммы Ленина
21. Ночь на палубе — Плеск волн
22. Вы жертвою пали (под монолог юнги)
23. Вступление
24. Тревога
25. Шум пропеллеров
26. Монолог Гайдая
27. Схватка
28. Потопление кораблей
29. Ветры враждебные
30. Марш моряков

Многие номера написаны в жанре марша или имеют черты маршевости, что продиктовано не только изображением происходящего на сцене, но и самим историко-героическим сюжетом (*ил. 7*). Небольшие инструментальные интерлюдии, сопровождающие сюжетные коллизии в спектакле «Гибель эскадры» («Арест делегатов», «Смерть комиссара», «Сожжение телеграммы Ленина», «Шум пропеллеров» и др.), обладали двойной функцией — звукоизобразительной и эмоционально-выразительной (*ил. 8*). Драматическая развязка действия передана в номерах «Схватка» и «Потопление кораблей», созданных по типу симфонических картин-зарисовок с динамичным тематическим развитием и оркестровой мощью *tutti*.

Партитуры Виноградова, несмотря на малый состав театрального оркестра (17 инструментов, включая фортепиано), отражают мастерство композитора-симфониста в использовании его ресурсов. К примеру, в номере «Схватка» динамизация оркестрового звучания передает усиливающуюся борьбу враждующих сторон. Тема схватки состоит из двух элементов — фанфар *tutti* и повторяющихся триольных пассажей у струнных и фортепиано, в которых мелодическую остроту придают интонации ув. 4 и ув. 2 (тт. 1–8). В процессе развития движение триолями усиливается звучанием деревянных духовых инструментов в унисон (с т. 9), а повторяющиеся ранее мелодические триольные фразы «превращаются» в восходящие хроматические гаммы (*ил. 9, 10*).

Оркестровка Виноградова отличается рельефностью элементов фактуры, тембровой дифференциацией тематизма. В номерах героико-драматического характера солировали главным образом деревянные и медные духовые инструменты, в песенных и лирических номерах мелодическая линия поручалась струнным и фортепиано.

Музыкальная драма «Галиябану». Интересной находкой в архиве ТТАТ стали рукописи Виноградова к пьесе «Галиябану», которая вошла в историю ТМД как первый образец жанра. В Казани премьера «Галиябану», созданной драматургом Мирхайдаром Файзи в 1916 г., состоялась 6 апреля 1918 г. силами театральной труппы «Сайяр». Режиссер постановки — Кариев, художник — П. П. Беньков. Музыкальная природа пьесы Файзи была обусловлена ее содержанием, сам драматург выстроил в пьесе логику существования музыки внутри драматического спектакля, предложив различные формы ее подачи. Основой и своего рода лейтмотивом драмы стала народная лирическая песня городской традиции «Галиябану», определившая название произведения. Впервые в татарском театре драматическая пьеса, предназначенная для постановки, содержала в себе помимо собственно литературного текста еще и «музыкальный» — в виде слов песен, исполняемых героями, а также включения в действие конкретных танцев и инструментальных наигрышей ¹⁵.

Композитор Сайдашев, отталкиваясь от «музыкальной программы» Файзи, составил партитуру спектакля. С тех пор в постановках указывалось имя Сайдашева как автора музыки к драме «Галиябану», которая

открыла путь на татарскую сцену музыкально-драматическим произведениям, что, в свою очередь требовало от исполнителей не только актерского мастерства, но и хороших вокальных данных. Режиссерам таких спектаклей также пришлось в спешном порядке повышать свои познания в области музыки, вокала, хореографии и т. д. [Гыймранова 2009, 97].

В нотном архиве Татарского государственного академического театра имени Г. Камала сохранились материалы (партитура и оркестровые партии) «Галиябану», относящиеся к постановке драмы в 1937 г. (*ил. 11*). Однако кроме имени Сайдашева в них фигурирует еще одно имя — Василия Виноградова. Его перу принадлежат несколько номеров из партитуры спектакля, а также оркестровка имеющихся. Новая постановка «Галиябану», задуманная Исмагиловым в 1937 г., требовала «подгона» му-

¹⁵ Пьеса «Галиябану» написана в четырех действиях и пяти картинах, повествует о любви красавицы Галиябану и ее возлюбленного Халила, которые поклялись друг другу в любви и верности. Родители девушки желают выдать ее замуж за богатого Исмагила, тем самым обеспечив счастье своей дочери и свою безбедную старость. В борьбе за сердце Галиябану Исмагил строит козни, настраивая старшее поколение против соперника. Драма завершается трагически — Исмагил выстрелом убивает Халила. Но Галиябану остается верна своей клятве.

зыки к сценическому действию¹⁶. В отсутствие Сайдашева этой работой занялся Виноградов.

До «Галиябану» Исмагилов и Виноградов сотрудничали в постановке четырех спектаклей. Совместная работа, по-видимому, складывалась успешно, и обновленная «Галиябану» обещала стать украшением нового театрального сезона. Для Исмагилова постановка «Галиябану» стала последней режиссерской работой в Казани. Во время сталинских репрессий 1937 г. были арестованы многие видные деятели татарской культуры: драматурги Фатхи Бурнаш, Карим Тинчурин, Фатых Сайфи-Казанлы, Мирсай Амир, актер и режиссер Мухтар Мутин, режиссер Гали Ильясов... Исмагилов успел покинуть Казань и благодаря этому спасся.

В описи нотных материалов постановки «Галиябану» есть информация о составе театрального оркестра, которая, на наш взгляд, объясняет причину «вмешательства» В. Виноградова в музыкальный текст драмы (ил. 12):

1. Партитура: Виноградов.
1. дирекцион Сайдашева.

Под *дирекционом* понималась упрощенная запись оркестровой партитуры, которая была характерна для импровизационной манеры Сайдашева и которую привычно воспринимал его оркестр. Среди сохранившихся нотных материалов в виде партитуры выписана только увертюра, песенные номера представлены отдельными оркестровыми партиями, а иногда могли ограничиваться лишь народными мелодиями (ил. 13).

Музыкальное оформление спектакля была составлено главным образом из татарских народных песен: «Галиябану», «Лиманат», «Шома бас». Повторяющиеся в спектакле номера в партитуре присутствовали лишь один раз. При этом важно отметить отсутствие неизменной партитуры, так как Сайдашев работал импровизационно; им

создавался «нотный минимум», необходимый для практической реконструктивной работы в условиях «живой репетиции» <...>. Рукописи Сайдашева — это <...> картины суматошного бега пишущей руки за стремительной музыкальной мыслью, в котором не суждено одному поймать другое [Маклыгин 2011, 18].

Виноградов, по-видимому, был не готов работать в условиях спонтанности и отсутствия полной партитуры. Если песни, звучащие по ходу

¹⁶ Постановки «Галиябану» в 1924 и 1929 гг. осуществил режиссер Г. Г. Девишев.

спектакля, не требовали полноценного оркестрового сопровождения, то инструментальные вступления и интерлюдии должны были иметь четко фиксированное нотное оформление.

Виноградов досочинил к драме «Галиябану» несколько номеров: Вступление к I акту, Антракт между 1 и 2 картинами IV акта (в виде партитуры и клавира), также сохранился Финал V акта в виде оркестровых партий (ил. 14).

Партитура Виноградова — мастера симфонического письма — отличается тщательной детализированностью исполнительских штрихов и фразировки. Его номера представляли собой обработки типовых народных тем в духе орнаментально-тембрового варьирования, которые, однако, не обладали притягательностью музыки Сайдашева. Как пишет В. Р. Дулат-Алеев,

в гармонизациях музыкантов, имеющих академическое музыкальное образование [имея в виду И. Козлова, А. Эйхенвальда, В. Виноградова], пентатоника закономерно оказывалась в роли «королевы, которая и не царствует, и не управляет». В сочинениях С. Сайдашева мелодическая идея безоговорочно господствует, а ее гармоническая поддержка возникает интуитивно [Дулат-Алеев 2000, 15].

* * *

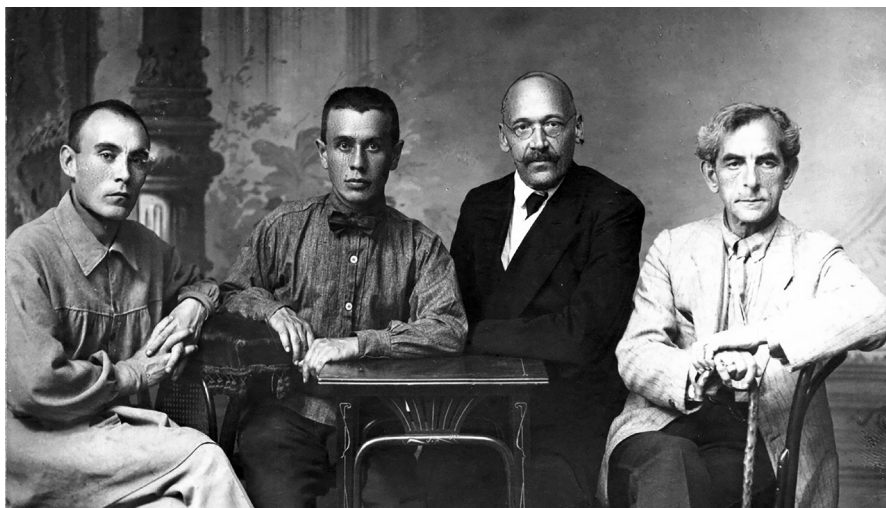
Заключение. На период деятельности Виноградова в театре пришелся новый динамичный этап развития татарского театра, связанный со сменой режиссерских и актерских кадров, утверждением художественных принципов реализма и освоением системы Станиславского, расширением передового советского репертуара, и наконец, дифференциацией музыкальных исполнительских сил в связи с функционированием Татарской оперной студии при Московской консерватории и предстоящим открытием оперного театра в Казани.

Несмотря на высокий профессионализм Виноградова как композитора/дирижера, его творчество оказалось практически незаметным в истории ТГАТ. Музыка Виноградова сохранилась лишь в рукописях. Эталон жанра по-прежнему являлась музыкальная драма Сайдашева, которая, преодолев стены театра, широко звучала на концертных площадках республики.

Смеем предположить, что деятельность Виноградова оказала влияние на повышение требований к компетенциям театрального оркестра, работе композитора и его партитурам. Во всяком случае, можно констатиро-

вать тот факт, что по возвращении Сайдашева из Москвы в 1938 г. деятельность композитора в театре обрела иные черты. После образования Союза композиторов республики (1939) и открытия Казанской консерватории (1945) ТГАТ перешел к практике приглашения профессиональных композиторов «со стороны» — Н. Г. Жиганова, М. А. Музафарова, А. С. Ключарева, Дж. Х. Файзи, М. А. Юдина, Э. З. Бакирова, З. В. Хабибуллина и многих других [см. об этом: 15]. Возможно, это могло послужить в дальнейшем причиной отказа театра от должности композитора: в 1948 г. Сайдашев был уволен в связи с сокращением штатов, а роль композитора ушла с переднего края театральной постановки.

Вклад Виноградова связан с разработкой основ музыкального оформления спектаклей татарского драматического театра. Его творчество «не соперничает» с драмой Сайдашева, в которой музыка являлась неотъемлемой составляющей. Работа Виноградова представляет иной композиторский подход в создании музыкального наполнения спектаклей ТГАТ, предусматривающий широкое включение образцов русской и зарубежной классики, тщательную проработку партитуры с использованием технических и художественных возможностей оркестровых инструментов, проявление принципа симфонизма в воплощении конфликта. Определяющим фактором в этом процессе является усиление роли современной тематики в репертуаре театра, как следствие — увеличение числа постановок по произведениям советской драматургии, в результате чего национальный компонент в музыке существенно минимизируется. В партитурах Виноградова выявляется значительное преобладание инструментальных номеров над вокально-хоровыми (в отличие от ТМД), что объясняется как отъездом вокалистов театра на учебу в Москву, так и интересом самого композитора к жанру симфонической музыки. Разработанные им принципы музыкального оформления спектаклей ТГАТ найдут продолжение в деятельности театральных композиторов в последующие десятилетия.



Ил. 1. Создатели первой татарской оперы «Сания», 1925 г. (слева направо): композиторы Г. С. Альмухаметов, С. Х. Габяши, В. И. Виноградов, дирижер А. А. Литвинов

Fig. 1. Creators of the first Tatar opera *Saniya*, 1925 (from left to right): composers Gaziz Almukhametov, Sultan Gabyashi, Vasily Vinogradov, conductor Aleksandr Litvinov

24

№6 - Жига

Мюм.

Molto Vivace

[22]

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi
Flauti
Oboi
Clarinetti
Fagotti
Percussioni

Музыка тат. ак. театра имени Г. Камала
ИНБ. № 14

Ил. 2. Музыка к пьесе «Тартюф». №6. Жига

Fig. 2. Music for the play *Tartuffe*. No. 6. Gigue

Ч-тый акт.

Allegro viv. Hoff № 4 - Полонез. Огнетка.

The musical score is handwritten and consists of ten staves. The top staff is for the vocal part, with lyrics 'Ч-тый акт.' and 'Огнетка.' written above it. The title 'Allegro viv. Hoff № 4 - Полонез.' is written below the vocal staff. The subsequent staves are for the orchestra: Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Piano, and a string quartet (Violins I, Violins II, Violas, Cellos). The music is in 3/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

Ил. 3. Музыка к песне «Без вины виноватые». Четвертый акт. № 4. Полонез

Fig. 3. Music for the play *Guiltless Guilty*. Fourth Act. No. 4. Polonaise



Ил. 4. Афиша спектакля «Гроза» (1936)

Fig. 4. Poster of the play *Thunderstorm* (1936)

28/11 387.
№ 11 „Аллюки” – пение Solo с оркестром.

Andantino

1-й Органовый инструмент (Трап. Мелодия, Вальсман, 28).

N 11. Мелодия

The musical score is handwritten on aged paper. It begins with the tempo marking 'Andantino' and the title '№ 11 „Аллюки” – пение Solo с оркестром.' followed by the number '28/11 387.'. The score is for a solo vocal performance with orchestral accompaniment. The instruments listed are Oboe, Piano, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Solo' and 'Piano'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Ил. 5. № 11 «Аллюки» из музыки к пьесе «Первые цветы»

Fig. 5. No. 11. "Alluki" from the music for the play *First Flowers*

Партитура. Музыка к пьесе "Гибель эскадры" В. Виноградова. 1.

Modest. affai. № I - Вступление к I-му акту

Flauto II
Flauto I
Clarinetti in B
Corno in f
Fagotti in B
Tromboni
Piatti
Cassa
Piano
Violini I
Viola
Cello
Contrabbasso

*Музей ТАТ. АР. ТЕАТРА
ИМЕНИ Г. КАМАЛА
№ 19. 1429*

*Опись
6.*

*Музей ТАТ. АР. ТЕАТРА
ИМЕНИ Г. КАМАЛА
ИНВ. 1.*

Ил. 6. Вступление к I акту спектакля «Гибель эскадры»

Fig. 6. Introduction to Act I of the play *The Squadron's Demise*

№ 14 - Ромас, Тыри парра (Темпе с ромаса)
 № 15 - Вавсе Шойеа (Solo parra)
 № 16 - Революционный марш.

Allegro giusto

Flaut. *simile*
 Clarinet in A *simile*
 Cor Anglais *simile*
 Trombone *simile*
 Trumpet *simile*
 Piano *simile*
 Violin I *simile*
 Violin II *simile*
 Viola *simile*
 Cello *simile*
 Double Bass *simile*

Fine

Ил. 7. № 16 «Революционный марш» из музыки к пьесе «Гибель эскадры»

Fig. 7. No. 16. "Revolutionary March" from the music for the play *The Squadron's Demise*

№ 2 — Песня про Козюгана (Песня о гарьинитов или Ломовитов). у.

Andante № 3 — Смерть комиссара

Музей Тат. А.К. Театра
имени Г. Камала
И. В. 6

Ил. 8. № 3 «Смерть комиссара» из музыки к пьесе «Гибель эскадры»

Fig. 8. No. 3. "Death of a Commissar" from the music to the play *The Squadron's Demise*

17. *N 26 - Макаев Сайды - ишолуш N 19.* 15.

N 27 - Схватка.

Музей тат. ак. театра
имени Г. Камала
И. И. 17

Ил. 9. № 27 «Схватка» из музыки к пьесе «Гибель эскадры»

Fig. 9. No. 27. "Skirmish" from the music for the play *The Squadron's Demise*

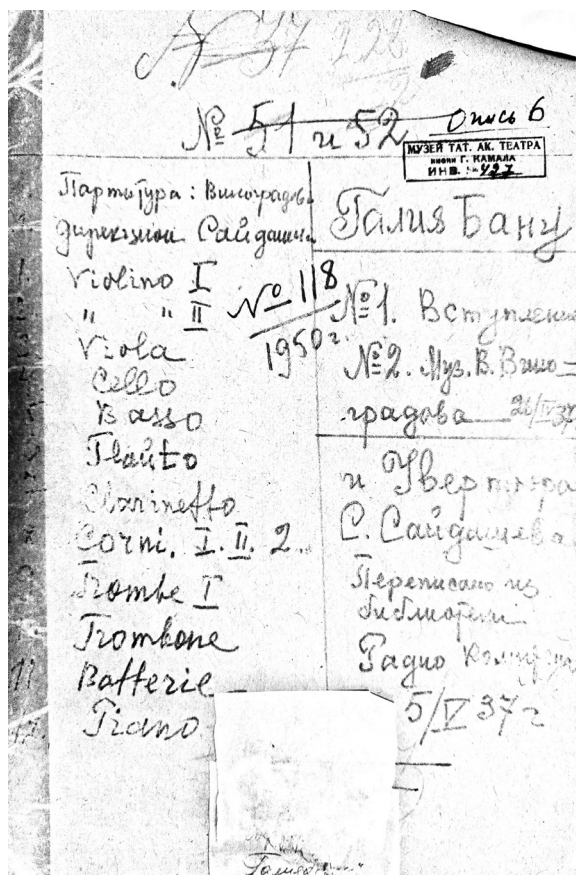
Ил. 10. № 27 «Схватка» из музыки к пьесе «Гибель эскадры»

Fig. 10. No. 27. "Skirmish" from the music for the play *The Squadron's Demise*



Ил. 11. Сцена из спектакля «Галиябану», 1937 г.
В ролях: Марзия Минлебаева (Галиябану) и Гильметдин Газизов (Халил)
[Гыймранова 2009, 95]

Fig. 11. A scene from the play *Galiyabanu*, 1937.
Starring: Marziya Minlebaeva (Galiyabanu) and Gilmettin Gazizov (Khalil)
[Gyymranova 2009, 95]



Ил. 12. Лист описи нотных рукописей В. Виноградова к драме «Галиябану»

Fig. 12. Inventory sheet of Vasily Vinogradov's music manuscripts for the drama *Galiyabanu*

Увертюра к пьесе (Табил-Бай) *Муз. Сайдшева*

1

Slancio
abac.
Clarinetto
Tromba
Corni
Fagotti
Tromboni
Basso

Violino
Violino
Viola
Bello
Basso
Batteria

Don.

МУЗЕЙ ТАТ. АН. ТЕАТРА
Коллекция: НАМАЛА
И.П.Б. 428

МУЗЕЙ ТАТ. АН. ТЕАТРА
Коллекция: С. НАМАЛА
И.П.Б.

Ил. 13. Увертюра к пьесе «Галиябану». Музыка С. Сайдашева

Fig. 13. Overture to the play *Galiyabanu*. Music by Salikh Saidashev

В. Виноградов
1922

Музыка к пьесе «Галиябану»
№ 1 - Вступление к I акту

Moderato. affr.

Омисъ б

МУЗЕЙ ТАТ. АКАД. ТЕАТРА
ИМЕНИ Г. КАМАЛА
ИНВ. 427

МУЗЕЙ ТАТ. АКАД. ТЕАТРА
ИМЕНИ Г. КАМАЛА
ИНВ. 1

Ил. 14. Партитура вступления к I акту драмы «Галиябану»

Fig. 14. Score of the introduction to Act I of the drama *Galiyabanu*

Список источников

- [1] Гиришман 2009 — *Гиришман Я. М.* Василий Виноградов // Композиторы Татарстана. Москва: Композитор, 2009. С. 58–59.
- [2] Глебов 1930 — *Глебов А. Г.* Первая олимпиада искусств народов СССР // Советский театр. 1930. № 7. С. 4–5.
- [3] Гыймранова 2009 — *Гыймранова Д. А.* Галиябану // Татарский государственный академический театр имени Галиаскара Камала. Сто лет: В 2 т. Спектакли. Казань: Заман, Татар. кн. изд-во, 2009. Т. 1. С. 92–99.
- [4] Дулат-Алеев 2000 — *Дулат-Алеев В. Р.* Композитор и национальная история // Век Салиха Сайдашева: Межвуз. сб. Казань: Казанская консерватория, 2000. С. 5–23.
- [5] Илялова 1986 — *Илялова И. И.* Театр имени Камала. Очерк истории: Исследование. Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. 328 с.
- [6] Илялова 2009 — *Илялова И. И.* Репертуар 1906–2008 // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто лет: в 2 т. Казань: Заман — Татар. кн. изд-во, 2009. Т. 2. С. 171–207.
- [7] Маклыгин 2011 — *Маклыгин А. Л.* Импровизационность как принцип мышления С. Сайдашева // Салих Сайдашев и музыкальная культура Поволжья и Приуралья: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (Казань, 3 декабря 2010 года) / [ред.-сост.: Е. В. Порфирьева, Л. И. Сарварова]. Казань: Казан. гос. консерватория (акад.) им. Н. Г. Жиганова, 2011. С. 16–22.
- [8] Садирова 2010 — *Садирова Е. Н.* К истории зарождения жанра музыкальной драмы в татарском драматическом театре // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 71–73.
- [9] Сайдашева 2011 — *Сайдашева З. Н.* Роль русских музыкантов в формировании татарской профессиональной музыки // Русская музыка в полиэтническом контексте: Материалы Международной научной конференции (Казань, 27–28 октября 2011 года) / ред.-сост. Е. В. Порфирьева, Л. А. Федотова. Казань, 2012. С. 41–51.
- [10] Салитова 1988 — *Салитова Ф. Ш.* Музыкальные драмы Салиха Сайдашева: роль жанра в становлении татарской профессиональной музыки. Казань: Тат. кн. изд-во, 1988. 180 с.
- [11] Салихова 2011 — *Салихова Л. И.* С. Сайдашев и Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории // Салих Сайдашев и музыкальная культура Поволжья и Приуралья: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (Казань, 3 декабря 2010 года) / [ред.-сост.: Е. В. Порфирьева, Л. И. Сарварова]. Казань: Казан. гос. консерватория (акад.) им. Н. Г. Жиганова, 2011. С. 57–66.
- [12] Салихова 2016 — *Салихова А. Р.* Особенности формирования и развития татарского сценического искусства. Казань: ИЯЛИ, 2016. 360 с.
- [13] Салихова 2024 — *Салихова А. Р.* Драматургия А. Островского и татарское театральное искусство // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 70–81.
- [14] Саллави 1930 — *Саллави Ф.* Татарский театр // Советский театр. 1930. № 9–10. С. 18–20.

- [15] Хайрутдинова 2024 — Хайрутдинова Д. Ф. Методологические установки в изучении татарской музыкальной драмы: к постановке проблемы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 103–111.
- [16] Шарипова 2022 — Шарипова А. С. Татарская драматургия XX – начала XXI в.: инвариант и его исторические трансформации: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.02 / Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова. Казань: б. и., 2022. 48 с.

References

- [1] Girshman, Yakov M. (2009). “Vasiliy Vinogradov”. In *Kompozitory Tatarstana* [*Composers of Tatarstan*]. Moscow: Kompozitor, pp. 58–59 (in Russian).
- [2] Glebov, Anatoliy G. (1930). “Pervaya olimpiada iskusstv narodov SSSR” [“The First Olympiad of Arts of the Peoples of the USSR”]. In *Sovetskiy teatr* [*Soviet Theatre*]. 1930. No. 7, pp. 4–5 (in Russian).
- [3] Gyymanova, Daniya A. (2009). “Galiyabanu”. In *Tatarskiy gosudarstvennyy akademicheskiy teatr imeni Galiaskara Kamala. Sto let* [*Tatar State Academic Theater named after Galiaskar Kamal. One Hundred Years*]: In 2 volumes. Vol. 1. *Spektakli* [*Performances*]. Kazan: Zaman, Tatar. kn. izd-vo, pp. 92–99 (in Russian).
- [4] Dulat-Aleev, Vadim R. (2000). “Kompozitor i natsional’naya istoriya” [“Composer and national history”]. In *Vek Salikha Saydasheva* [*Century of Salikh Saidashev*]: Inter-university collection. Kazan: Kazanskaya konservatoriya, pp. 5–23 (in Russian).
- [5] Ilyalova, Il’fani I. (1986). *Teatr imeni Kamala. Ocherk istorii: Issledovanie* [*Kamal Theatre. Historical outline: Research*]. Kazan: Tatar. kn. izd-vo, 328 p. (in Russian).
- [6] Ilyalova, Il’fani I. (2009). “Repertuar 1906–2008” [“Repertoire 1906–2008”]. In *Tatarskiy gosudarstvennyy akademicheskiy teatr imeni Galiaskara Kamala. Sto let* [*Tatar State Academic Theater named after Galiaskar Kamal. One hundred years*]: in 2 vols. Vol. 2. Kazan: Tatar. kn. izd-vo, pp. 171–207 (in Russian).
- [7] Maklygin, Aleksandr L. (2011). “Improvizatsionnost’ kak printsip myshleniya S. Saydasheva” [“Improvisation as a principle of thinking by S. Saidashev”]. In *Salikh Saydashev i muzykal’naya kul’tura Povolzh’ya i Priural’ya. Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* (Kazan, 3 dekabrya 2010 g.) [*Salikh Saidashev and the musical culture of the Volga and Ural regions: Proceedings of the All-Russian scientific and practical conference (Kazan, December 3, 2010)*], editors-compilers Elena V. Porfiryeva, Liliya I. Sarvarova. Kazan: Kazan. gos. konservatoriya (akad.) im. N. G. Zhiganova, pp. 16–22 (in Russian).
- [8] Sadirova, Elena N. (2010). “K istorii zarozhdeniya zhanra muzykal’noy dramy v tatarskom dramaticheskom teatre” [“On the history of the emergence of the genre of musical drama in the Tatar drama theater”]. In *Problemy muzykal’noy nauki / Music Scholarship*. 2010. No. (6), pp. 71–73 (in Russian).
- [9] Saydasheva, Zemfira N. (2012). “Rol’ russkikh muzykantov v formirovanii tatarskoy professional’noy muzyki” [“The Role of Russian Musicians in the Formation of Tatar Professional Music”]. In *Russkaya muzyka v polietnicheskoy kontekste: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* (Kazan, 27–28 oktyabrya 2011 g.) [*Russian Music in a Multi-Ethnic Context: Proceedings of the International Scientific Confer-*

- ence (Kazan, October 27–28, 2011), editors-compilers Elena V. Porfiryeva, Lidiya A. Fedotova. Kazan, pp. 41–51 (in Russian).
- [10] Salitova, Farida Sh. (1988). *Muzykal'nye dramy Salikha Saydasheva: rol' zhanra v stanovlenii tatarskoy professional'noy muzyki* [Musical dramas of Salikh Saidashev: the role of the genre in the development of Tatar professional music]. Kazan: Tat. kn. izd-vo, 180 p. (in Russian).
- [11] Salikhova, Liliya I. (2011). “S. Saydashev i Tatarskaya opernaya studiya pri Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii” [“Salikh Saidashev and the Tatar Opera Studio at the Moscow State Conservatory”]. In *Salikh Saydashev i muzykal'naya kul'tura Povolzh'ya i Priural'ya: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Salikh Saidashev and the Musical Culture of the Volga and Ural Regions: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference (Kazan, December 3, 2010)], editors-compilers Elena V. Porfiryeva, Liliya I. Sarvarova. Kazan: Kazan. gos. konservatoriya (akad.) im. N. G. Zhiganova, pp. 57–66 (in Russian).
- [12] Salikhova, Aygul R. (2016). *Osobennosti formirovaniya i razvitiya tatarskogo stsenicheskogo iskusstva* [Features of the formation and development of Tatar performing arts]. Kazan': IYaLI, 360 p. (in Russian).
- [13] Salikhova, Aygul R. (2024). “Dramaturgiya A. Ostrovskogo i tatarskoe teatral'noe iskusstvo” [“Dramaturgy of Alexander Ostrovsky and Tatar theatrical art”]. In *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music] 2024. No. 1, pp. 70–81 (in Russian). DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-70-81
- [14] Sallavi, Fuad T. (1930). “Tatarskiy teatr” [“Tatar Theatre”]. In *Sovetskiy teatr* [Soviet Theatre]. 1930. No. 9–10, pp. 18–20 (in Russian).
- [15] Khayrutdinova, Diliya F. (2024). “Metodologicheskie ustanovki v izuchenii tatarskoy muzykal'noy dramy: k postanovke problemy” [“Methodological guidelines in the study of Tatar musical drama: towards the formulation of the problem”]. In *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education]. 2024. No. 4 (75), pp. 103–111 (in Russian).
- [16] Sharipova, Alsu S. (2022). *Tatarskaya dramaturgiya XX — nachala XXI v.: invariant i ego istoricheskie transformatsii* [Tatar drama of the 20th — early 21st centuries: invariant and its historical transformations]: Extended abstract of Dr. Sci. (Philology) dissertation: 10.01.02, Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov. Kazan: [s. l.], 48 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 02.04.2025; одобрена после рецензирования: 21.04.2025; принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 02.04.2025; approved after reviewing: 21.04.2025; accepted for publication: 21.04.2025; published: 30.05.2025.



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

Документы

Научная статья

УДК 783.3

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.005

Аспекты реформы Эрдмана Ноймайстера словами автора и его современников

Сергей Николаевич Никифоров

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

niks21v@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0166-746X>

Аннотация. В истории развития немецкой церковной кантаты XVIII столетия важной вехой стала реформа известного пастора, богослова и писателя Эрдмана Ноймайстера, суть которой заключалась в создании либретто из мадригальных стихов в виде арий и речитативов без цитат из Библии и использования строф лютеранских церковных песен. В настоящей публикации уже известные сведения дополняются новыми, основанными на анализе предисловия Ноймайстера к годовому циклу *Geistliche Cantaten*, высказываний современников, данных из современных публикаций по теме. Изучение источников позволяет заключить, что автор, прежде всего, видел цель не в реформировании традиционных либретто, а в поисках удобной как для литератора, так и для композитора формы духовной поэзии. Его устремления вызвали разную реакцию современников: от неприятия идеи отказа от церковной прозы в пользу так называемой «театральной» церковной музыки (И. Мейер) до явного подражания принципам Ноймайстера в новом для немецких земель жанре страстной оратории (К. Ф. Хунольд). Публикация дополнена переводом на русский язык предисловия Ноймайстера к циклу *Geistliche Cantaten*.

Ключевые слова: *реформа Э. Ноймайстера, И. Мейер, К. Ф. Хунольд, кантата, Geistliche Cantaten, страстная оратория*

Для цитирования: *Никифоров С. Н. Аспекты реформы Эрдмана Ноймайстера словами автора и его современников // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 2. С. 90–113. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.005>*

© Никифоров С. Н., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.005

The Aspects of Erdmann Neumeister's Reform Tell about Himself and His Contemporaries

Sergey N. Nikiforov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
niks21v@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0166-746X>

Abstract. The most important role in the development of a German cantata was played by Erdmann Neumeister, who has proposed to build the cantata's libretto from madrigal poetry in the form of arias and recitatives, but without the Bible-citation and the Lutheran chorals. This article presents the new information to this problem based on the analysis of the *Vorbericht* from Neumeister's cycle *Geistliche Cantaten*, also on the meanings of his contemporaries and on the data from the scientific articles. The results show that Neumeister didn't want to reform the cantata's libretto in any case, rather he wanted to develop the convenient form for sacral poetry. His inventions were received in the different ways by his contemporaries: while J. Meier was strictly against the idea of "theatrical" church music, were Neumeister's principles imitated by Ch. F. Hunold in the new genre of German *Passionsoratorium*. The translating of the Neumeister's *Vorbericht* is attached to this article.

Keywords: *Erdmann Neumeister's reform, Joachim Meier, Christian Friedrich Hunold, cantata, Geistliche Cantaten, passion oratorio*

For citation: Nikiforov, Sergey N. The Aspects of Erdmann Neumeister's Reform Tell about Himself and His Contemporaries. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 90–113. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.005>

© Sergey N. Nikiforov, 2025

Аспекты реформы Эрдмана Ноймайстера словами автора и его современников

В начале XVIII столетия развитие либретто духовной вокально-инструментальной музыки в немецких землях приобрело новую траекторию, заданную известным немецким поэтом и богословом Эрдманом Ноймайстером (1671–1756). Он, как известно, реформировал либретто традиционной церковной музыки и стал автором нового жанра — кантаты, под которой изначально понималось сольное вокальное произведение из арий и речитативов на авторскую поэзию, т. е. без включения библейской прозы и хоралов¹. Идеи Ноймайстера практически сразу были подхвачены многими современниками, причем не только музыкантами. Как пишет М. А. Сапонов,

новшество пришлось по душе и [И. С.] Баху: с 1714 г. он использует только «пореформенные» тексты в духе Ноймайстера... [Сапонов 2009, 10–11].

Г. Ф. Телеман, начав в 1708 г. сочинение церковной музыки на регулярной основе, обращается к годовому циклу Ноймайстера *Geistliches Singen und Spielen* (впервые исполнен в литургический год 1710/1711). Наконец, популярный в те годы поэт И. К. Хунольд (1680–1721), вдохновившись передовой идеей Ноймайстера, создает свой, не менее оригинальный, тип либретто духовной оратории². Ввиду уникальности рассматриваемо-

¹ И. Шайтлер удалось обнаружить композицию, которая может считаться самым ранним образцом кантаты, выстроенной в соответствии с предложениями Ноймайстера. Речь о композиции Иоганна Магнуса Кньюфера *Wie seh ich dich, mein Jesu, bluten* («Твои в крови, Иисусе, раны», не позже 1690). Текст, как пишет исследовательница, не только озаглавлен «кантата», но и отвечает всем параметрам жанра: это сольная пьеса, состоящая из начального речитатива, небольшой арии, речитатива и завершающей арии на две строфы [Scheitler 2018, 30].

² Первым композитором, сочинившим музыку на пореформенные либретто Ноймайстера, был вейсенфельский композитор Иоганн Филипп Кригер (1649–1725). Ноймайстер упоминает его имя в своем предисловии к годовому циклу *Geistliche Cantaten* (о нем см. в статье далее). О кантатном наследии Кригера на русском языке см.: [Есембаева, Мальцева 2019, 46–51]. В ней Кригер назван «Отцом новой кантаты» [Есембаева, Мальцева 2019, 48], авторы при этом не уточняют, кто удостоил Кригера подобным титулом. Не будет ошибкой считать Ноймайстера создателем рассматриваемого жанра,

го явления в истории немецкой духовной музыки XVIII столетия автор настоящей публикации считает возможным дополнить уже имеющиеся сведения о реформе Ноймайстера отдельными наблюдениями, основанными на изучении текстов самого поэта и его современников, а также предложить полный перевод на русский язык предисловия Ноймайстера к циклу *Geistliche Cantaten*³.

Сегодня мы знаем, что, создавая свои либретто, Ноймайстер вдохновлялся, с одной стороны, мадригальными стихами⁴ поэтов XVII столетия

ведь именно он в изданном предисловии впервые охарактеризовал его в письменном виде. Впрочем, вполне возможно, что жанр формировался в процессе творческого общения поэта и композитора. Данной точки зрения придерживается В. Штойде, который пишет: «Также и здесь [т. е. при создании кантаты новой модели] совместная работа поэта Эрдмана Ноймайстера и композитора Иоганна Филиппа Кригера оказалась определяющим моментом» [Steude 1994, 54]. В год публикации упоминаемого здесь предисловия (1702) Ноймайстер еще не находился в Вейсенфельсе, а занимал должность пастора в Бибре. Хотя предисловие в доступном для ознакомления издании 1705 г. не подписано [Neumeister 1705], в наши дни авторство Ноймайстера не вызывает сомнений [Poetzsche-Seban 2006, 29]. В связи со сказанным любопытно упомянуть и о совместной работе Давида Элиаса Хайденрайха (1638–1688) и композитора Давида Поле (1624–1695), в результате которой в богослужебный обиход в XVII столетии тоже вошел новый жанр — концертно-аризонная кантата (по терминологии Ф. Кrumмахера — *Concert-Aria-Kantate*). Подробнее об этом см. в [Steude 1994], [Gille 1985]. О терминологии Кrumмахера см.: [Krummacher 1996, 1732–1733].

³ Все переводы с немецкого языка выполнены автором публикации, если нет иных указаний.

⁴ Как пишет Ш. Штокхорст, мадригальный стих был описан в 1653 г. Каспаром Циглером в работе *Von den Madrigalen* («О мадригалах») [Stockhorst 2018, 199]. М. Мауль приводит в пример его же композицию на первый день Рождества *Entsetze dich, Natur* («Природа, удивись...»), год публикации в соответствии с титульным листом либретто — 1649) как образец наиболее раннего из известных Ноймайстеру либретто церковной композиции (музыку написал композитор Иоганн Розенмюллер (1619–1684)) с включением мадригальных стихов [Maul 2018, 51–52]. Кроме этого, И. Шайтлер пишет, что уже в 1596 г. Хансом Лео Хасслером (1564–1612) были опубликованы образцы вокальной музыки на основе мадригального стиха в сборнике *Neue Teutsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten mit 4. 5. 6. und 8. Stimmen* («Новые немецкие песнопения в манере итальянских мадригалов и канцонет на 4, 5, 6 и 8 голосов») [Scheitler 2018, 13]. Она же указывает, что основы будущей кантатной поэтики впервые в общих чертах были сформулированы в 1692 г. Кристианом Вайзе (1642–1708) в его работе *Curiöse Gedancken von Deutschen Versen* («Примечательные мысли о немецкой поэзии») и цитирует такой фрагмент из его работы: «Можно [написать] много или мало строк, сочетать короткие или длинные [стихи], [а также стихи] ямбом или трохеем; рифма же может повториться трижды, четырежды, либо вообще не повториться. В сумме, все свободно» [Scheitler 2018, 26]. Также В. Мирземан отмечает, что в сборнике поэзии Вайзе (1682) под названием *Christians Weisens Reiffe Gedancken | Das ist Allerhand Ehren=Lust=Trauer=und Lehr=Gedichte <...>* («Кристиана Вайзе мудрые мысли, иначе Всевозможные хвалебные, радостные, траурные и поучительные стихи <...>») представлен «ранний образец духовной кантаты в новом, итальянском стиле», озаглавленный, однако, «Recitatio» [Miersemann 2018, 83]. Кроме этого, Т. В. Шабалиной принадлежит открытие и введение в научный обиход еще одного текста, пред-

(к примеру, Каспара Циглера (1621–1690), Давида Элиаса Хайденрайха, особенно же дрезденского поэта и композитора Константина Кристиана Дедекинда (1628–1715)⁵, с другой, либретто современных ему опер⁶. Его же собственный вклад, по-видимому, заключался в том, что, как пишет М. А. Сапонов, Ноймайстер поспособствовал тому, что поэты стали вводить

в церковную кантату оперные формы, выстраивая мадригальные стихи в виде речитативов и арий [Сапонов 2009, 9].

Представляется весьма интересным выяснить, чем предложенная им «театральная» духовная поэзия из арий и речитативов выгодно отличалась от либретто духовных сочинений, скажем, XVII в. Ведь если обратиться к либретто «старых» богослужебных композиций, то даже без детального анализа можно заключить, что их тексты интересны не менее, чем стихи из новых кантат. Как показывает, к примеру, знакомство с текстами Д. Букстехуде, либретто церковных композиций XVII столетия состояли практически из тех же компонентов, что и церковные кантаты Баха или Телемана: либреттист мог выбирать в ариях между библейской прозой, церковной песней (хоралом) и авторской поэзией либо комби-

восхищающего форму будущих кантат Ноймайстера. Речь о композиции, именуемой кратко как *Die Pfingst-Epistel* («Послание на Пятидесятницу»), охарактеризованной исследовательницей следующим образом: «Как показывают данные о составе [исполнителей], речитативы Евангелиста чередовались с сольными и ансамблевыми номерами» [Schabalina 2008, 44]. В Российской национальной библиотеке хранится единственный сохранившийся экземпляр либретто данного сочинения [там же]. Описание источника см. также в [Schabalina 2021a, 177]. Т. В. Шабалина предполагает, что музыку для него мог написать известный композитор, кантор церкви Св. Фомы в Лейпциге Иоганн Шелле (1648–1701) [Schabalina 2008, 43–44; Schabalina 2021a, 177]. Мирземан пишет, что автором текста мог стать Пауль Тимих [Miersemann 2018, 94].

⁵ Как пишет В. Штойде, «по существу же в таких текстах для духовных кантат Дедекинда мы усматриваем не просто предшественников, но как раз таки модель для *Духовных кантат взамен церковной музыки* Ноймайстера» [Steude 1994, 60]. Т. В. Шабалина отмечает, что тексты Дедекинда «во многих пунктах подготовили его [т. е. Ноймайстера] реформу церковной кантаты» [Schabalina 2021b, 940]. В особенности она выделяет композицию под названием *Neue geistliche SCHAUSPIELE/ bekwehmet zur Music 1670* г. [Schabalina 2021b, 940]. Т. В. Шабалиной удалось обнаружить целый ряд изданий текстов Дедекинда, считающихся ныне библиографической редкостью. Они представлены на страницах ее монографии [Schabalina 2021b, 940–941].

Когда Штойде пишет в своей статье *Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusic* (т. е. «Духовные кантаты взамен церковной музыки»), то он имеет в виду второе (1704), а также третье (1727) издания годового цикла Ноймайстера, имеющих подобное (*statt einer Kirchenmusic*) дополнение в заглавии.

⁶ Подробнее об этом см. в статье М. Мауля [Maul 2018].

нирывать их⁷. То, что было изначально предложено Ноймайстером, — не усложнение, а в некотором роде даже упрощение либретто богослужебной музыки. Ведь самый ранний годовой цикл с пореформенными либретто, опубликованный впервые в 1702 г.⁸ под названием *Geistliche Cantaten* [Neumeister 1705], включал сочинения исключительно из арий и речитативов, т. е. без прозы и стихов церковных песен. Не стоит видеть смысл обращения к такой поэзии исключительно в желании создать новый жанр с модным в те годы названием «кантата». Из всего многообразия циклов церковных композиций, предложенных Ноймайстером после 1702 г., ни одно слово «кантата» в свое название не включает⁹. Помимо уже упомянутого цикла *Geistliches Singen und Spielen* можно привести и такие: *Geistliche Poesien* (1714), *Geistreiche Oden* (1716), *Harmonisches Zion* (1719/20) и др.¹⁰. Действительно, Ноймайстер придумал новый жанр, однако на его повсеместном распространении он явно не настаивал. То, что было предложено им в цикле *Geistliche Cantaten*, — скорее, исключение из правил, частный опыт молодого поэта и талантливого богослова¹¹. Об этом, в частности, красноречиво свидетельствует авторское предисловие к первому в истории годовому циклу кантат *Geistliche Cantaten*¹² (ил. 1¹³).

Небольшое предисловие — весьма ценный исторический документ; в нем автор не только дает характеристику новому жанру, он, по сути,

⁷ Подробнее об этом см. в разделе о классификации вокально-инструментальной музыки XVII столетия в книге О. В. Геро [Геро 2010, 13–17].

⁸ Всего, как пишет У. Пёч, было четыре издания цикла: в 1702, 1704, 1705 и 1727 гг. [Poetzsch-Seban 2006, 371]. Об издании 1702 г. см. в [Hobohm 2001].

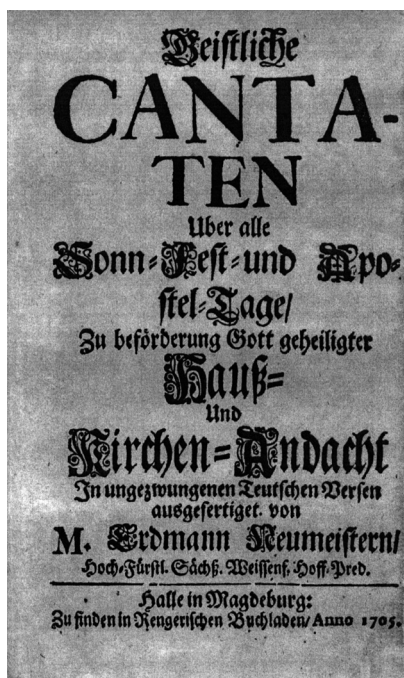
⁹ На русском языке об этом пишет Р. А. Насонов [Насонов 2021, 351].

¹⁰ См. подробнее: [Poetzsch-Seban 2006, 280–322; 371–375].

¹¹ Как отмечает Р. А. Насонов, «таким образом, реформу Ноймайстера логично представить не как длительный путь преобразования „фигурированной музыки“, а как разовую акцию — введение в обиход церковного искусства нового жанра духовной кантаты, основанного целиком на мадригальной поэзии» [Насонов 2021, 354]. Интересно, что М. Мауль в начале своей публикации призывает не рассматривать опус Ноймайстера исключительно как целиком реформаторское сочинение: «Нет необходимости еще раз напоминать о том, что издание в 1702 г. годового цикла Эрдмана Ноймайстера не значило появление „реформаторского опуса“, т. е. новой жанровой разновидности либретто для протестантской церковной музыки» [Maul 2018, 50].

¹² Заглавие цикла в переводе Р. Насонова: «Духовные кантаты на все воскресные, праздничные и апостольские дни, в помощь богоосвященной домашней и церковной молитве. Немецкими мадригальными стихами сочинил м[агистр] Эрдман Ноймайстер, высококняж[еский] сакс[ен]-вейсенф[ельский] придворный проп[оведник]. Галле, герцогство Магдебург, 1705» [Насонов 2021, 349].

¹³ Иллюстрация заимствована из электронной версии работы Ноймайстера, доступной для ознакомления по ссылке <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11010686?page=1> (дата обращения: 15.04.2025).



Ил. 1. Титульный лист годового цикла кантат Geistliche Cantaten (1705)

Fig. 1. Annual cycle of cantatas *Geistliche Cantaten* (1705). Title page

формулирует поэтику кантаты, кратко излагая теорию ее основных компонентов, преимущества нового жанра. Прежде всего, автор указывает, что публикация цикла увидела свет благодаря настойчивости коллег:

Ведь они [знакомые из числа виртуозов и любителей музыки] прочли кое-что из этого и подтолкнули меня отправить стихи в печать. И чтобы им услужить, я и согласился на такое, но при условии, что стихи не станут считать поэтическим творением, но будут воспринимать как церковную музыку во славу Божию [Neumeister 1705, без пагинации] ¹⁴

В другом фрагменте предисловия можно прочесть, что кантаты появились из опыта создания духовной поэзии, вдохновленной высоким строем церковной прозы:

¹⁴ В число упомянутых, но не названных поименно коллег, конечно, входил И. Ф. Кригер. Мирзепман, однако, сомневается, что он был главным вдохновителем Ноймайстера на создание новых либретто [Miersemann 2018, 94].

И вот, когда рутинная служба проповедника по воскресеньям была завершена, я пробовал изложить стихами для своих частных молебнов то, что до того проповедовал [в церкви общине]. И таким занятием я стремился восстановить силы после [изнуряющих] проповедей [Neumeister 1705, без пагинации].

Приведенные строки позволяют заключить, что поэт думал явно не о реформе — он лишь искал форму более свободного, естественного выражения своих духовных помыслов в поэтической форме. Весьма примечательно в этом отношении следующее высказывание автора:

Из немногого сказанного заметно, что кантата — один из приятнейших и удобнейших видов музыкальной поэзии, как для поэтов, так и для композиторов. Ведь в оде поэт вынужден подстраиваться, да сдерживать свою поэзию и, так сказать, писать под одну гребенку. Уже первая строфа [оды] его обязывает к тому, чтобы все последующие строфы были такими же [Neumeister 1705, без пагинации].

В приведенных фразах Ноймайстер сформулировал главное отличие его поэзии от духовной поэзии либреттистов прошлого столетия. Как пишет Ф. Круммахер, текст арии в «дореформенной» протестантской кантате мог уподобляться оде, т. е. состоять из строф одинаковой метрической организации. В такой композиции каждая последующая строфа аналогична предыдущей по числу стихов в строфе, их объему и стихотворному размеру¹⁵ [Krummacher 1996, 1735–1736]. И действительно, если обратиться к ариям, к примеру, из кантат Букстехуде, то несложно заметить единообразие метрической организации строф в арии *Fürchtet euch nicht* (BuxWV 30)¹⁶ на Рождество или первое воскресенье после Рождества. Она включает три строфы по восемь стихов в каждой, причем каждая из строф стоится одинаково: один катрен с попеременным чередованием семисложного и шестисложного стиха (то есть 7–6–7–6)

¹⁵ Интересно, что сам Ноймайстер оставил образцы композиций подобного рода. Известное собрание автора под названием «Церковные молебны в пяти частях», изданное в 1716 г., включает либретто кантат, составленных по принципу оды. Композиция на первый Адвент состоит из двух номеров: начального хора (который, как указано здесь же в сноске, может быть либо опущен, либо повторен по окончании) и четырехстрфной оды, каждая строфа которой состоит из четырех восьмисложных и двух девятисложных стихов с рифмовкой aabccb [Neumeister 1716, 9–10].

¹⁶ По классификации О. Геро данное сочинение — концертно-аризная кантата [Геро 2010, 103–104]. Здесь же см. перевод текста на русский язык.

сменяется другим катреном с таким чередованием семи- и шестисложных стихов: 6–7–7–6. Поэтический размер можно определить как трехстопный ямб. Если же мы теперь обратимся к кантате Ноймайстера на аналогичный день, Рождество, то сможем отметить иные особенности композиции либретто. В тексте кантаты *O Heilige Zeit!* представлена не одна ария, а три, причем каждая из них укладывается в одну строфу (крайние строфы — из восьми стихов, срединная — из девяти). Наличие трех небольших арий вместо одной из нескольких строф придает всей форме гибкость, динамичность. Кроме этого, композитор в таких условиях имеет возможность представить три музыкальных образа. О предпочтительности небольших по размерам арий Ноймайстер также пишет в предисловии: «Что до арий, то таковые должны включать одну, либо две, реже — три строфы и всегда выражать аффект, либо мораль, либо выделяться чем-то особенным» [Neumeister 1705, без пагинации]. Необычность композиции, к примеру, арии *Haltet mich nicht länger auff*, последней в данной кантате, заключается в динамике ритмической структуры. Предыдущие две арии в этой же кантате (каждая в одну строфу) основывались на чередовании семи- и восьмисложных стихов. Завершающая кантату ария начинается с двух восьмисложных стихов, после которых следует четырехсложник. Такое будто бы никак не подготовленное ритмическое сжатие, по-видимому, и является «особенным» средством, о котором говорит Ноймайстер в приведенной цитате. Подобный прием напрямую связан с содержанием арии: в ней говорится о душе, жаждущей встречи с Иисусом, при этом использование укороченного стиха будто бы подчеркивает состояние внутреннего нетерпения. Приведем текст последней арии с переводом на русский язык:

Haltet mich nicht länger auff Welt und alle Wollusts=Blücke	Не задерживайте меня более, Все прелести мира и сладострастия
Bleibt zurücke. Bleibt zurücke, denn mein Lauff	Останьтесь позади. Останьтесь позади, ведь свой путь
Eilet nach den Himmels-Hoehen.	Я пролагаю к небесным чертогам.
Lasst mich gehen. Denn ich will zu Jesu nauf. Haltet mich nicht länger auff.	Дайте мне дорогу. К Иисусу путь держу. Не задерживайте меня более.

Отметим, что сказанное выше отнюдь не умаляет значения арий в кантатах Букстехуде. Сравнение призвано лишь подчеркнуть тенденцию к со-

кращению числа строф в композициях годового цикла *Geistliche Cantaten* в сравнении с ариями из сочинений Букстехуде¹⁷.

Можно предположить, что идея использования преимущественно кратких арий в либретто церковных композиций зародилась у Ноймайстера при знакомстве с либретто современных ему опер. Об этом жанре он знал не понаслышке. Как сообщает У. Пёч, еще будучи студентом-теологом в Лейпциге, Ноймайстер проявил живой интерес к лейпцигской опере, основанной в 1693 г. Более того, он был знаком с ее первым руководителем, композитором Николаусом Адамом Штрунком (1640–1700) и беседовал с ним о поэзии и музыке [Poetzsch-Seban 2006, 20–21]. В либретто опер Штрунга без труда можно обнаружить подобные небольшие арии, как правило, в 1–2 строфы: таковы арии из опер «Флоретто», «Семирамида», «Дорис, или Королевский раб»¹⁸. О связи кантат с операми говорит и сам автор, причем уже на первых страницах своего предисловия:

Если говорить коротко, то кантата — не что иное, как фрагмент оперы, составленный из *Stylo Recitativo* [речитативов] и арий [Neumeister 1705, без пагинации]¹⁹.

Однако гораздо более значимым структурным компонентом нового кантатного либретто следует признать речитатив, поскольку именно его композиция, по задумке Ноймайстера, допускала наибольшую свободу построения. Выражение «мадригальная поэзия» или «мадригальные стихи» (по-немецки — *madrigalische Dichtung*), употребляемое сегодня в отношении всей поэзии ноймайстеровой кантаты, самим автором, по-видимому, применялось для характеристик речитатива, ведь именно его строки допускали существенные различия по метру, объему и рифмовке.

¹⁷ Последние, действительно, чаще всего включают три и более строфы. Так, ария из кантаты *Alles, was ihr tut* (BuxWV 4) состоит из трех строф по шесть стихов в каждой; ария из кантаты *Drei schöne Dinge sind* (BuxWV 19) включает пять строф по шесть стихов; ария *Entreisst euch, meine Sinnen* (BuxWV 25) содержит восемь строф по шесть стихов.

¹⁸ Либретто этих и других опер доступны для ознакомления по ссылке: https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/recherche?tx_dlf_listview%5BsearchParameter%5D%5Bfuллtext%5D=0&tx_dlf_listview%5BsearchParameter%5D%5Bborder%5D=&tx_dlf_listview%5BsearchParameter%5D%5BborderBy%5D=&tx_dlf_listview%5BsearchParameter%5D%5Bquery%5D=Strungk%20&cHash=51e7bf0c293797ee462114104a91f80d (дата обращения: 04.12.2024).

¹⁹ О влиянии либретто лейпцигских опер на формирование либретто кантат пишет, к примеру, В. Мирзезман [Mierseemann 2018, 85]. О контактах Ноймайстера с либреттистами лейпцигской оперы см. также: [Maul 2018, 65–73].

Ноймайстер пишет:

В остальном, здесь [в речитативе] такая же свобода, как в мадригале, где можно менять и сочетать рифмы и стихи так, как угодно. Я имею в виду, что можно взять то длинный стих, то короткий, применить то мужскую, то женскую рифму [Neumeister 1705, без пагинации].

Отметим, что приведенная цитата взята из фрагмента предисловия, где Ноймайстер говорит только о речитативе. Характеристика арии начинается дальше отдельным абзацем и при том весьма определенно: “Was die Arien belanget...” («Что касается арий...»). Значение речитатива в либретто нового типа велико настолько, что У. Пёч называет мадригальный речитатив главным определителем нового жанра, подразумевая, что композиция могла быть названа кантатой при условии включения в ее либретто мадригального речитатива [Poetzsche-Seban 2006, 52–53]²⁰.

Интересно, что сам Ноймайстер, по-видимому, так и мыслил, говоря о речитативе как о ключевом структурном элементе своих кантат. К такому выводу подталкивает знакомство с предисловием к иному собранию либретто церковной музыки под названием Poetische Oratorien («Поэтические оратории»)²¹. Автор пишет:

Поэзия такого рода названа поэтическими ораториями, поскольку здесь чередуются речь поэтическая и прозаическая, т. е. библейские тексты и арии, к которым время от времени присоединяется строфа хорала. Новичок в поэзии найдет здесь достаточно образцов [для изучения]. Такие [оратории] весьма близки кантатам, и нет между ними различия иного, нежели что *вместо речитативов здесь расположены библейские изречения* (курсив мой. — С. Н.) [Neumeister [s. a.], без пагинации].

На титульном листе собрания слово «кантата» не встречается, автор лишь уточняет, что под поэтическими ораториями он имеет в виду «церковную музыку из библейских изречений попеременно с ариями». Подобная установка («всё, что с речитативом, — кантата, остальное — не

²⁰ Исследовательница пишет: «Таким образом, критерий использования термина „кантата“ — наличие мадригального речитатива, который „не так давно немецкими композиторами был введен в обиход их церкви“, как писал об этом Шайбе в 1737 г.» [Poetzsche-Seban 2006, 53].

²¹ У. Пёч датирует публикацию цикла 1705 г. [Poetzsche-Seban 2006, 372].

кантата»), правда, в виде правила явно не закрепились, что заметно на примере годового цикла *Geistliches Singen und Spielen* («Духовное пение и музицирование») [Neumeister 1711]. И здесь на титульном листе слово «кантата» не представлено, но если познакомиться с текстами собрания, то в них можно обнаружить все те номера, что становятся обязательными в церковной кантате примерно с 1710-х гг.: речитатив, ария, так называемые *Dicta* («библейские изречения»), хоралы. Описанное ясно свидетельствует о том, что модель либретто Ноймайстера на протяжении первой половины столетия проявляла себя по-разному: с одной стороны, существовало понимание кантаты как сольного сочинения из арий и речитативов (таковы, к примеру, два годовых цикла Телемана *Harmonischer Gottes Dienst, oder geistliche Cantaten 1725/26* и *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes, oder geistliche Cantaten 1731/32*), при этом сочинения в таком случае включали слово «кантата» в свои заголовки. С другой стороны, кантата, будучи введенной в лютеранское богослужение, стала обрести дополнительные компоненты. Как пишет У. Пёч, И. А. Шайбе (1708–1776), к примеру, композиции с хоралами и библейскими цитатами называл «духовной кантатой» или «церковной кантатой» [Poetzsch-Seban 2006, 50].

Изучение документальных свидетельств и высказываний современников Ноймайстера, втянутых в полемику вокруг его нововведения, позволяет отметить еще одну весьма любопытную деталь: в то время как в наши дни нередко высказываются сомнения о правомерности использования термина «кантата» по отношению ко многим духовным вокально-инструментальным сочинениям XVIII столетия, тогда терминология, как представляется, играла не столь важную роль. Куда более важными были вопросы наполнения, структурных компонентов кантаты, а также проблематика «модернизации» традиционной церковной музыки благодаря использованию светских оперных форм (в связи с этим можно было бы говорить о проблематике театральной церковной музыки²²). К примеру, явный противник идей Ноймайстера, правовед, писатель, *professor musices* в Гёттингене Иоахим Майер (1661–1732)²³ в своей работе 1726 г. *Unvorgreifliche Gedancken ueber die Neulich eingerissene Theatralische Kirchen-Music* («Размышления о новой театральной церковной музыке»)

²² См., к примеру, заголовок четвертой главы работы И. Майера (о нем в статье далее) *Von der zeitigen Theatralischen Kirchen-Musik* («О современной театральной церковной музыке») [Meier 1726, 53]. Также один из разделов упомянутой работы У. Пёч назван «Театральная церковная музыка» [Poetzsch-Seban 2006, 54].

²³ О жизни Майера, а также о споре Майера и И. Маттезона вокруг кантаты нового типа см.: [Heidrich 1995].

[Meier 1726] ни разу не высказывается против термина, но критикует Ноймайстера за изъятие из кантаты библейской прозы. Так, в пятом параграфе четвертой главы работы он пишет:

Что плохого сделали нам столь дорогие и утешающие изречения Священного Писания, положенные в основу прекрасных и благозвучных композиций знаменитых авторов, что мы таковые вообще изгнали из церковной музыки, а вместо них избрали [сплошь] человеческие слова и идеи в так называемых кантатах <...>. Да и пойдет ли такое на пользу общине, если один или несколько [ее членов] станут распевать такое в церквах, да при этом не будут понимать, что они поют? [Meier 1726, 58]

В другом месте работы он говорит об этом же конкретнее:

Не стоит, однако, думать будто бы я противник кантат, что, мол, не могу терпеть их ни тогда, когда они звучат на богослужении, ни в других обстоятельствах. <...> Я не доволен не более чем злоупотреблением ими, а также тем, что из-за кантат из церковной музыки исчезают библейские изречения. И тем, что все другие [образцы] считают теперь старьем, если они не похожи на кантаты [Meier 1726, 64].

Готтфрид Тильгнер (1691–1717), автор большого предисловия к изданию собрания из пяти годовых циклов Ноймайстера под названием «Церковные молебны в пяти частях» (1716)²⁴, в своем комментарии не рассуждает об уместности термина, но отстаивает право современной церковной музыки, начало которой положили кантаты Ноймайстера, занять достойное место в богослужебном распорядке:

Насколько странно это звучит, настолько же мне сложно представить, что Господу станут жертвовать лишь старье ущербного мудрствования, а изысканные мысли лучших поэтов приберегут для греховного времяпровождения, в лучшем случае — для улады слуха влиятельного господина. <...> Поскольку все науки и искусства развиваются и со временем освобождаются от

²⁴ Р. А. Насонов предлагает такой перевод названия цикла: «Пять комплектов церковных молитв, включая отдельные и никогда прежде не печатавшиеся арии, кантаты и оды, на все воскресные и праздничные дни полного года. Изданы Г[отфридом] Т[ильгнером]» [Насонов 2021, 349].

всякого несовершенства, то почему же тогда нужно повергать в тлен то, что направлено на прославление Господа? [Tilgner 1716, без пагинации].

Собственно, ту же мысль высказывает Ноймайстер на страницах предисловия и подчеркивает, что главным, по его мнению, является содержание, а не форма, которая служит лишь средством отражения духовного замысла. Им обоим, однако, возражает Майер, утверждая, что

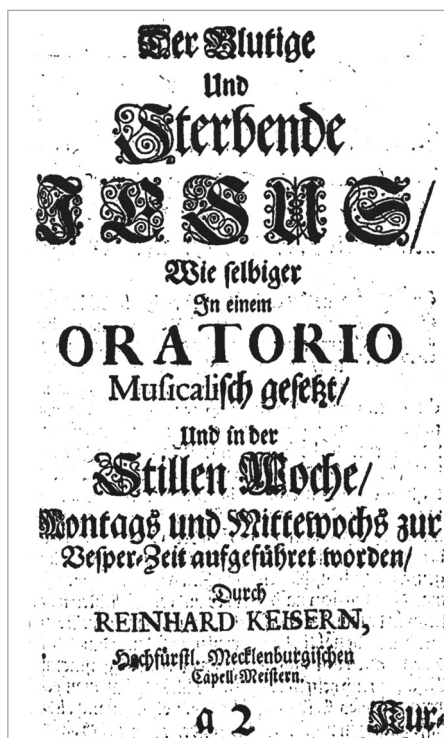
каждый, кто внемлет в церкви театральной манере пения и исполнения, склонится ко всевозможным светским и легкомысленным идеям, тем более, если он не поймет, о чем поют и играют. <...> И также я не согласен, что поэзия, сочиненная по модели театральной, освящена тем, что сочинена во славу Божию [Meier 1726, 69].

Из представленного видно, что идеи Ноймайстера по-разному были восприняты его современниками. Весьма интересен опыт Кристиана Фридриха Хунольда (1680–1721) — успешного писателя, автора труда *Theatralische, galante und geistliche Gedichte* («Театральная, галантная и духовная поэзия», 1706), издателя, а возможно, и соавтора поэтики Ноймайстера²⁵ *Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* («Новейший способ овладеть изящной и галантной поэзией»²⁶, первое издание — 1707). В третьей части работы *Theatralische, galante und geistliche Gedichte* Хунольд поместил либретто своей оратории «Истекающий кровью и умирающий Иисус», ставшей первым в немецких землях образцом так называемой страстной оратории²⁷ — сочинения на сюжет последних дней земной жизни Спасителя, текст которого написан без

²⁵ Об этом см. в статье Р. А. Насонова [Насонов 2021, 350 прим. 2].

²⁶ Перевод Р. А. Насонова [Насонов 2021, 350]. Заголовок в продолжении звучит так: «Для благородных и имеющих к этой науке склонность душ в совершенное научение выпустил в свет, [снабдив] абсолютно ясными правилами и приятными примерами, Менантес» [там же].

²⁷ На титульном листе либретто значится: *Der Blutige|Und|Sterbende|Jesus,|Wie selbiger|In einem|Oratorio|Musicalisch gesetzt,|Und in der|Stillen Woche,|Montags und Mittewochs zur|Vesper=Zeit aufgeführte worden,|Durch|Reinhard Keisern,|Hochfürstl. Mecklenburgischen|Capell=Meistern* («Истекающий [кровью] и умирающий Иисус, оный в оратории музыкально представлен, на Страстной седмице, в понедельник и в среду на вечерне, исполненной Райнхардом Кайзером, высококняж[еским] капельмейстером в Мекленбурге»).



Ил. 2. К. Ф. Хунольд. Оратория «Истекающий кровью и умирающий Иисус». Титульный лист

Fig. 2. Ch. F. Hunold's oratorio *Der blutige und sterbende Jesus*. Title page

цитат из Евангелия и строф церковных песен (впервые оратория была исполнена в 1705 г. с музыкой Р. Кайзера, ил. 2²⁸).

В первом из двух предисловий к названной части работы автор пишет:

Идея заключалась в том, чтобы такие [Его] Страдания, которые мы не в силах с достаточной живостью запечатлеть в наших сердцах, в столь священное время изложить с большим чувством, то есть сплошь стихами и без Евангелиста, так, как в итальянских так называемых ораториях. Причем одно [в тексте] обуславливает другое²⁹. Один превосходный господин из Вейсенфельса доказал своими изданными Духовными кантатами, что

²⁸ Иллюстрации заимствованы из электронной версии работы Хунольда, доступной для ознакомления по ссылке: https://books.google.ru/books?id=0Gkfscs_vIwC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 15.04.2025).

²⁹ Имеется в виду, что текст оратории авторский и не содержит никаких цитат.

поэзия может отлично сочетаться со [строками] Писания. И такие кантаты исполняются в местной церкви, а также в Лейпциге, причем на каждом воскресном богослужении. Посему и наша оратория подойдет для отражения такой духовной материи [Hunold 1706, 298–299]³⁰.

Как видно, Хунольд ссылается здесь на опыт Ноймайстера в создании либретто без цитирования библейской прозы. При этом на него же Хунольд указывает и в предисловии к первой части работы, посвященной, как пишет автор, «театральной поэзии». Здесь он буквально дословно цитирует определение, данное Ноймайстером кантате. Хунольд сообщает:

Ведь таковые [т. е. кантаты] состоят из арий и речитативов, также как и вся поэзия в операх состоит из того же [Hunold 1706, 25].

Интересно, что сочетание «ария и речитатив» (в сольном исполнении) настолько прочно ассоциируются у Хунольда с пропагандируемым Ноймайстером новым жанром, что некоторые вокальные эпизоды внутри своей оратории он именует кантатами, к примеру, в эпизоде ареста Иисуса³¹. Здесь, как можно прочесть в либретто, несколько речитативов и арий Марии обозначены как *Cantata* [Hunold 1706, 308].

Конкретно представлены: речитатив — ария в одну строфу — речитатив — ария с выписанным *da capo* (т. е. три строфы, причем после первой строфы вставлен речитатив; *ил.* 3).

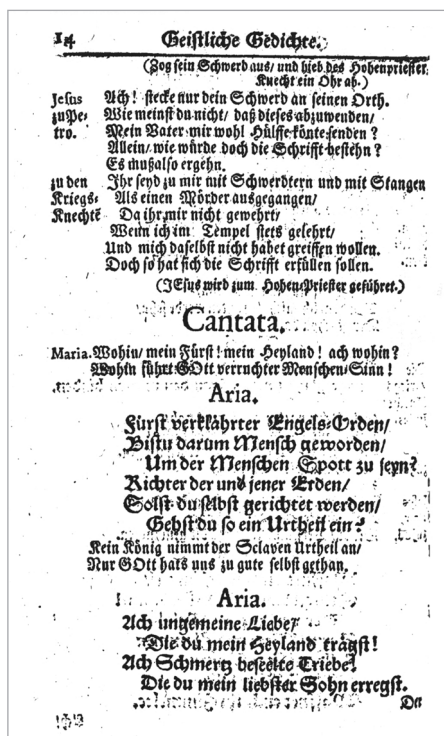
Отсутствие евангельской прозы Хунольд объясняет следующим образом:

Поэтому, я думаю, что это не грех, если никто не исполняет партию Евангелиста, но вместо того, чтобы Евангелисту спеть «И, воспев, пошли на гору Елеонскую»³², таковую [фразу] споют ученики сами. А прекрасная музыка при этом оставит в душе еще более глубокий след. Ведь Евангелист, или лицо, его пред-

³⁰ Поскольку в доступном для ознакомления издании работы Хунольда нумерация страниц не сквозная, то здесь при отсылке к его работе мы предлагаем ориентироваться на нумерацию электронного документа, указанную в квадратных скобках курсивом. Издание доступно для ознакомления по ссылке: https://books.google.ru/books?id=optQAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 25.01.2025).

³¹ Ю. Хайдрих в публикации о споре Майера и Маттезона пишет, что Маттезон понимал итальянскую оперу как форму, составленную из следующих друг за другом кантат [Heidrich 1995, 74–75].

³² Мф. 26: 30.



Ил. 3. Фрагмент кантаты из оратории
«Истекающий кровью и умирающий
Иисус»

Fig. 3. The Fragment of cantata from
oratorio *Der blutige und sterbende Jesus*

ставляющее, стал бы, если бы такая роль была предусмотрена, петь все в одиночку. Однако же чередование прекрасных голосов, поющих во славу Божию, придает прелести и чистоты. Также, если мой дорогой читатель мне все же не доверяет, то почему он не дочитает [либретто] до конца? И даже если он дочитал, то почему не отмечает, что иногда Евангелист берет слово? Просто здесь он излагает стихами то, что там написано в прозе [Hunold 1706, 301].

Из представленного можно заключить, что, по мнению автора, изъятие привычного евангельского речитатива позволит композитору разнообразить музыкальный материал оратории, избавив его от привычного в прочих случаях единообразия речитативной монодии. С другой стороны, отказ от дословного цитирования Евангелия еще не означает, по мнению Хунольда, отказа от Божественного слова как такового, поскольку его авторские строки — своего рода «пересказ» библейской про-

зы стихами. В качестве примера обратимся к речитативу Иисуса из начала оратории:

Ja ehe noch die Nacht vergeht, so ärgert ihr euch all' an mir, weil es geschrieben steht: man wird mich als den Hirten schlagen, so wird die Furcht die Schaffe drauf verjagen (Еще до зари вы все разгневайтесь на Меня, ибо написано: Меня, пастыря, сразят, вы же, подобно испуганному стаду, разбежитесь кто куда).

Текст, действительно, буквально дословно повторяет 31 стих главы 26 Евангелия от Матфея:

Das sprach Jesus zu Ihnen: In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir. Denn es steht geschrieben: «Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen» (Тогда говорит им Иисус: все вы соблазнитесь о Мне в эту ночь, ибо написано: поражу пастыря, и рассеются овцы стада)³³.

На основе изучения современных публикаций по теме мы можем заключить, что идея Ноймайстера о включении в либретто духовной музыки мадригальной поэзии возникла не на пустом месте: образцы вокальных композиций на мадригальные стихи, в том числе в виде речитативов, встречаются уже в XVII столетии. Его же собственное завоевание заключается в том, что Ноймайстер предложил новый тип либретто для богослужебной музыки, основанный исключительно на авторской поэзии в форме современных ему оперных арий и речитативов, обозначил такие стихи «кантатой» и подкрепил находку теоретическим обоснованием в виде предисловия к годовому циклу *Geistliche Cantaten*. Изучение предисловия, а также либретто названного цикла позволяет заключить, что преимущественно краткие по продолжительности арии, а также мадригальные речитативы способствовали появлению гибкой поэтической формы. Жанр церковной кантаты в подобном исполнении вызвал различную реакцию у современников: от решительного неприятия идеи отказа от библейской прозы в пользу создания либретто из арий и речитативов (Майер) до подражания таковой в новом жанре страстной оратории (Хунольд).

³³ При цитировании Библии использовался текст, представленный на портале Deutsche Bibelgesellschaft (www.die-bibel.de). Фрагменты из Библии на русском языке здесь и далее представлены в соответствии с данными, опубликованными на портале «Азбука веры» (www.azbyka.ru).

Список источников

- [1] Геро 2010 — Геро О. В. Духовные тексты в музыке Букстехуде. Москва: Классика – XXI, 2010. 308 с.
- [2] Есембаева, Мальцева 2019 — Есембаева И. Г., Мальцева А. А. Кантатное наследие Иоганна Филиппа Кригера // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 3 (5). С. 46–51.
- [3] Насонов 2021 — Насонов Р. А. Кантата, оратория, «церковная молитва»: эстетические манёвры и терминологические проблемы реформы Эрдмана Ноймайстера // Термины, понятия и категории в музыковедении: IV Международный конгресс Общества теории музыки (Казань 2–5 октября 2019 года): материалы конгресса / ответственный редактор Н. И. Наумова; Казанская государственная консерватория; Московская государственная консерватория. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2021. С. 348–361.
- [4] Сапонов 2009 — Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. Москва: Классика – XXI, 2009. 284 с.
- [5] Krummacher 1996 — Emans R., Gottwald C., Krummacher F., Tunley D. Kantate // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Sachteil 4. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1996. Sp. 1705–1773.
- [6] Gille 1985 — Gille G. Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pholes, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer: Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate // Die Musikforschung. 38. Jahrgang, H. 2 (April–Juni 1985). S. 81–94.
- [7] Heidrich 1995 — Heidrich J. Der Meier-Mattheson-Disput. Eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts // Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse. Jg. 1995. Nr. 3. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. S. 55–107.
- [8] Hobohm 2001 — Hobohm W. Ein unbekannter, früher Textdruck der Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister // Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V. Jahrbuch 2000 / hrsg. von Wilhelm Seidel, red. von Susanne Herrmann und Juliane Lautenschläger. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 2001. S. 182–186.
- [9] Hunold, Neumeister 1722 — [Hunold Ch. F., Neumeister E.] Die|Allerneueste Art, |Zur|Reinen und Galanten|Poesie|zu gelangen.|Allen Edlen und dieser Wissenschaft|geneigten Gemüthern,|zum|vollkommenen Unterricht,|mit|uberaus deutlichen Regeln, und angeneh-|men Exempeln ans Licht gestellt,|von|Menantes.|| Hamburg,|bey Joh. Wolffg. Fickweiler, im Dom, 1722. [46], 602 S.
- [10] Hunold 1706 — [Hunold Ch. F.] Theatralische, galante und geistliche Gedichte von Menantes. Hamburg: Bey Gottfried Liebernickel im Dom, 1706. 271, 80 S.
- [11] Maul 2018 — Maul M. Leipziger Inspirationsquellen für Erdmann Neumeisters *Geistliche Cantaten* // Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700 / hrsg. von W. Hirschmann, D. Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018. S. 50–73 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).

- [12] Meier 1726 — [Meier J.] Unvorgreifliche Gedancken | über die | neulich eingerissene Theatralische | Kirchen-Music | und | denen darinnen bishero üblich | gewordenen | Cantaten | mit Vergleichung | der Music voriger Zeiten | zur Verbesserung der Unsrigen | vorgestellt | von | J. M. D. | Anno MDCCXXVI. 70 S.
- [13] Miersemann 2018 — *Miersemann W.* Erdmann Neumeisters Geistliche Cantaten von 1702 und die Anfänge einer Kantatendichtung in „ungezwungenen Teutschen Versen“. Forschungserträge und offene Fragen // Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700 / hrsg. von W. Hirschmann, D. Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018. S. 74–96 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).
- [14] Neumeister [s. a.] — [Neumeister E.] Kurzer Vorbericht des Auctoris // Poetische Oratorien | oder | Kirchen-Musik | von biblischen Sprüchen und | unterlegten | Arien |, welche in der Hochfürstlichen Schloß- | Capelle zu Weissenfelß musiciret, | und zum Druck | befördert worden | von | Johann Philipp Kriegern, | H. F. S. Capellmeistern. || Freyberg, | Gedruckt Elias Niclas Kuhfuß. [ohne Jahr, unpaginiert].
- [15] Neumeister 1705 — [Neumeister E.] Geistliche | Canta- | ten | Über alle | Sonn-Fest- und Apo- | stel-Tage, | Zu beförderung Gott geheiligter | Hauß- | und | Kirchen-Andacht | In ungezwungenen Teuschen Versen | ausgefertiget von | M. Erdmann Neumeister, | Hoch-Fürstl Sächß. Weissenf. Hoff-Pred. || Halle in Magdeburg | Zu finden in Rengerischen Buchladen, Anno 1705. 175 S. + Vorbericht. 13 S. [Unpaginiert].
- [16] Neumeister 1711 — [Neumeister E.] Geistliches | Singen | und | Spielen, | das ist | ein Jahrgang | von Texten, | welche | dem Dreyeinigen Gott | zu Ehren | bey öffentlicher Kirchen-Versam[un]g | in Eisenach | musicalisch aufgeführt werden | von | Georg. Philip. Telemann, | F. S. Capellmeister und Secr. || Gotha, gedruckt bey Christoph Reyhern, | F. S. Hof-Buchdr. 1711. 196 S.
- [17] Neumeister 1716 — [Neumeister E.] Tit. Herrn | Erdmann Neumeisters | Fünfffache | Kirchen-Andachten | bestehend | in theils einzeln, theils niemahls | gedruckten | Arien, Cantaten und Oden | auf alle | Sonn- und Fest-Tage | des gantzen Jahres. | Herausgegeben | von | G. T. || Leipzig | In Verlegung Joh. Großens Erben. | Anno 1716. 816 S.
- [18] Poetzsch-Seban 2006 — *Poetzsch-Seban U.* Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2006. 411 S.
- [19] Schabalina 2008 — *Schabalina T.* “Texte zur Music” in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch 2008. Jg. 94 / Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von P. Wollny. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2008. S. 33–98.
- [20] Schabalina 2021 a — *Schabalina T.* “Texte zur Music” in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12). Bd. 1. 335 S.
- [21] Schabalina 2021 b — *Schabalina T.* “Texte zur Music” in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2021 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12). Bd. 2. 1053 S.

- [22] Scheitler 2018 — *Scheitler I.* Die Kantate als dramatischer Text. Gedanken über die Entstehung der Kantatenform // Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700 / hrsg. von W. Hirschmann, D. Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018. S. 13–34 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).
- [23] Steude 1994 — *Steude W.* Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate // Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.–10. Oktober 1992 in Weißenfels, Sachsen /Anhalt / hrsg. von R. Jacobsen. Amsterdam — Atlanta, 1994 (Chloe: Beihefte zum Daphnis Band 18). S. 45–62.
- [24] Stockhorst 2018 — *Stockhorst S.* Normative Aspekte der Kantate in der deutschsprachigen Dichtungstheorie vom Spätbarock Bis zur Spätaufklärung // Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700 / hrsg. von W. Hirschmann, D. Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018. S. 181–201 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).
- [25] Tilgner 1716 — *Tilgner G.* Vorrede // Tit. Herrn |Erdmann Neumeisters| Fünffache | Kirchen-Andachten| bestehend | in theils einzeln, theils niemahls |gedruckten | Arien, Cantaten und Oden | auf alle | Sonn- und Fest-Tage | des gantzen Jahres. | Herausgegeben | von | G. T. || Leipzig | In Verlegung Joh. Großens Erben. | Anno 1716. [Unpaginiert].

References

- [1] Gero, Olga V. (2010). *Dukhovnye teksty v muzyke Buxtehude* [*The Sacral Textes in Music of Buxtehude*]. Moscow: Klassika – XXI, 308 p. (in Russian).
- [2] Yesembayeva, Indira G. & Maltseva, Anastasia A. (2019). “Kantatnoe nasledie Johanna Philippa Krigera” [“The Cantatas of Johann Philipp Krieger”]. In *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya* [*Journal of Saratov State Conservatory. Questions of art history*]. 2019. No. 3 (5), pp. 46–51 (in Russian).
- [3] Nassonov, Roman A. (2021). “Kantata, oratoriya, ‘tserkovnaya molitva’: esteticheskie manevery i terminologicheskie problemy reformy Erdmanna Neumeistera” [“Cantata, Oratorio, ‘Kirchen-Andacht’: The Aesthetic Maneuvers and Terminological Problems of Erdmann Neumeister’s Reform”]. In *Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii. IV Mezhdunarodnyy kongress Obshchestva teorii muzyki (Kazan 2–5 oktyabrya 2019 goda)* [*Terms, Concepts and Categories in Musicology. IV International Congress of the Society of Music Theory. Kazan, October 2–5, 2019*]: Proceedings of the Congress, Editor-in-Chief Natalya I. Naumova. Kazan: Kazan State Conservatory, pp. 348–361 (in Russian).
- [4] Saponov, Mikhail A. (2009). *Shedevry Bacha po-russki. Strasti, oratorii, messy, motety, kantaty, muzykal’nye dramy* [*Bach’s Masterpieces in Russian. Passions, Oratorios, Masses, Motets, Cantatas, Musical Dramas*]. Moscow: Klassika – XXI, 284 p. (in Russian).
- [5] Emans, Reinmar; Gottwald, Clytus; Krummacher, Friedhelm; Tunley, David. (1996). “Kantate”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der*

- Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe* / hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 4. Kassel [u. a.]: Bärenreiter. Sp. 1705–1773.
- [6] Gille, Gottfried (1985). “Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pholes, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer: Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate”. In *Die Musikforschung*. 38. Jahrgang, H. 2. S. 81–94.
- [7] Heidrich, Jürgen (1995). “Der Meier-Mattheson-Disput. Eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts”. In *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse*. Jg. 1995. Nr. 3. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 55–107.
- [8] Hobohm, Wolf (2001). “Ein unbekannter, früher Textdruck der *Geistlichen Cantaten* von Erdmann Neumeister”. In *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V. Jahrbuch 2000* / hrsg. von Wilhelm Seidel, red. von Susanne Herrmann und Juliane Lautenschläger. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. S. 182–186.
- [9] [Hunold, Christian F.; Neumeister, Erdmann] (1722). *Die | Allerneueste Art, | Zur | Reinen und Galanten | Poesie | zu gelangen. | Allen Edlen und dieser Wissenschaft | geneigten Gemüthern, | zum | vollkommenen Unterricht, | mit | uberaus deutlichen Regeln, und angeneh- | men Exempeln ans Licht gestellet, | von | Menantes.* || Hamburg. | bey Joh. Wolffg. Fickweiler, im Dom, [46], 602 S.
- [10] [Hunold, Christian F.] (1706). *Theatralische, galante und geistliche Gedichte von Menantes.* Hamburg: Bey Gottfried Liebernicksel im Dom. 271, 80 S.
- [11] Maul, Michael (2018). “Leipziger Inspirationsquellen für Erdmann Neumeisters Geistliche Cantaten”. In *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* / hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Dirk Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH S. 50–73 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).
- [12] [Meier, Joachim] (1726). *Unvorgreifliche Gedancken | über die | neulich eingerissene Theatralische | Kirchen-Music | und | denen darinnen bishero üblich | gewordenen | Cantaten | mit Vergleichung | der Music voriger Zeiten | zur Verbesserung der Unsrigen | vorgestellt | von | J. M. D. | Anno MDCCXXVI.* 70 S.
- [13] Miersemann, Wolfgang (2018). “Erdmann Neumeisters Geistliche Cantaten von 1702 und die Anfänge einer Kantatendichtung in „ungezwungenen Teutschen Versen“. Forschungserträge und offene Fragen”. In *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* / hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Dirk Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. S. 74–96 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).
- [14] [Neumeister, Erdmann] ([s. a.]). “Kurzer Vorbericht des Auctoris” In *Poetische Orationen | oder | Kirchen-Music | von biblischen Sprüchen und | unterlegten | Arien |, welche in der Hochfürstlichen Schloß- | Capelle zu Weissenfelß musiciret, | und zum Druck | befördert worden | von | Johann Philipp Kriegern, | H. F. S. Capellmeistern.* || Freyberg, | Gedruckt Elias Niclas Kuhfuß. [ohne Jahr, unpaginiert].
- [15] [Neumeister, Erdmann] (1705). *Geistliche | Canta- | ten | Über alle | Sonn-Fest- und Apo- | stel-Tage, | Zu beförderung Gott geheiligter | Hauß- | und | Kirchen-Andacht | In ungezwungenen Teuschen Versen | ausgefertigt von | M. Erdmann Neumeister,*

- Hoch-Fürstl Sächß. Weissenf. Hoff-Pred.* || Halle in Magdeburg | Zu finden in Rengerischen Buchladen, Anno. 175 S. + Vorbericht. 13 S. [Unpaginiert].
- [16] [Neumeister, Erdmann] (1711). *Geistliches | Singen | und | Spielen, | das ist | ein Jahrgang | von Texten, | welche | dem Dreyeinigen Gott | zu Ehren | bey öffentlicher Kirchen-Versam[m]lung | in Eisenach | musicalisch aufgeführt werden | von | Georg. Philip. Telemann, | F. S. Capellmeister und Secr.* || Gotha, gedruckt bey Christoph Reyhern, | F. S. Hof-Buchdr. 196 S.
- [17] [Neumeister, Erdmann] (1716). *Tit. Herrn | Erdmann Neumeisters | Fünfffache | Kirchen-Andachten | bestehend | in theils einzeln, theils niemahls | gedruckten | Arien, Cantaten und Oden | auf alle | Sonn- und Fest-Tage | des gantzen Jahres. | Herausgegeben | von | G. T. || Leipzig | In Verlegung Joh. Großens Erben. | Anno. 816 S.*
- [18] Poetzsch-Seban, Ute (2006). *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Beeskow: Ortus Musikverlag. 411 S.
- [19] Schabalina, Tatjana (2008). "Texte zur Music" in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs". In *Bach-Jahrbuch*. 2008. Jg. 94 / Im Auftrag der Neuen Bach-gesellschaft hrsg. von Peter Wollny. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt. S. 33–98.
- [20] Schabalina, Tatjana (2021a). "Texte zur Music" in *Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts.* Beeskow: Ortus Musikverlag (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12). Bd. 1. 335 S.
- [21] Schabalina, Tatjana (2021b). "Texte zur Music" in *Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts.* Beeskow: Ortus Musikverlag (Forum Mitteldeutsche Barockmusik; 12). Bd. 2. 1053 S.
- [22] Scheitler, Irmgard (2018). "Die Kantate als dramatischer Text. Gedanken über die Entstehung der Kantatenform". In *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* / hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Dirk Rose. Berlin|Boston: Walter de Gruyter GmbH. S. 13–34 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).
- [23] Steude, Wolfram (1994). "Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate". In *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.–10. Oktober 1992 in Weißenfels, Sachsen/Anhalt* / hrsg. von R. Jacobsen. Amsterdam — Atlanta. (Chloe: Beihefte zum Daphnis Band 18). S. 45–62.
- [24] Stockhorst, Stefanie (2018). "Normative Aspekte der Kantate in der deutschsprachigen Dichtungstheorie vom Spätbarock Bis zur Spätaufklärung". In *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* / hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Dirk Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. S. 181–201 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).
- [25] Tilgner, Gottfried (1716). "Vorrede". In *Tit. Herrn | Erdmann Neumeisters | Fünfffache | Kirchen-Andachten | bestehend | in theils einzeln, theils niemahls | gedruckten | Arien, Cantaten und Oden | auf alle | Sonn- und Fest-Tage | des gantzen Jahres. | Herausgegeben | von | G. T. || Leipzig | In Verlegung Joh. Großens Erben. | Anno. [Unpaginiert].*

Статья поступила в редакцию: 10.02.2025; одобрена после рецензирования: 10.03.2025;
принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 10.02.2025; approved after reviewing: 10.03.2025; accepted for
publication: 21.04.2025; published: 30.05.2025.



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

Научная статья

УДК 783.3

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.006

Предисловие к годовому циклу *Geistliche Cantaten*

Эрдман Ноймайстер

Перевод и комментарии Сергея Николаевича Никифорова
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россия
niks21v@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0166-746X>

Аннотация. Публикация перевода предисловия Э. Ноймайстера к циклу *Geistliche Cantaten* (впервые издан в 1702 г.) призвана дополнить статью автора, посвященную некоторым аспектам реформы немецкой церковной кантаты, осуществленной известным поэтом и богословом. По замыслу автора перевода, наличие полного текста Ноймайстера на русском языке поможет сформировать более ясное представление о столь значимом для культуры XVIII столетия жанре.

Ключевые слова: *реформа Эрдман Ноймайстер, предисловие к Geistliche Cantaten, перевод с комментариями*

Для цитирования: *Ноймайстер Э.* Предисловие к годовому циклу *Geistliche Cantaten* / перевод и комментарии С. Н. Никифорова // *Opera musicologica*. 2025. Т. 17. № 2. С. 114–121.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.006>

© Ноймайстер Э., 1705

© Никифоров С. Н., перевод, 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.006

Vorbericht zu den Geistlichen Cantaten

Erdmann Neumeister

Translated and Commented by Sergey N. Nikiforov
Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
niks21v@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0166-746X>

Abstract. The translation of Erdmann Neumeister's *Vorbericht* to cantatas-cycle *Geistliche Cantaten* (first publication in 1702) aims to complete the article of Sergey N. Nikiforov about the Aspects of Erdmann Neumeister's cantatas reform. The author of this translation believes that the text given in Russian helps to complete the knowledge about the very important genre of cantata in the 18th century.

Keywords: *Erdmann Neumeister, the Vorbericht to Geistliche Cantaten, Translation and Comments*

For citation: Neumeister, Erdmann. *Vorbericht zu den Geistlichen Cantaten*, Translated and Commented by Sergey N. Nikiforov. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 114–121. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.006>

© Erdmann Neumeister, 1705

© Sergey N. Nikiforov, перевод, 2025

Предисловие к годовому циклу *Geistliche Cantaten*¹

Настоящий поэтический труд озаглавлен как «Духовные кантаты». Возможно, такой термин многим покажется новым и неизвестным, поэтому необходимо его прояснить. Кантата есть итальянское слово, выдуманное виртуозами этой нации и приложимое к определенным музыкальным виршам. Поскольку наш немецкий язык искусен не менее и тоже способен облекать свою поэзию в такую же форму, иноязычное обозначение, также как в случае с мадригалом, сонетом и рондо, осталось. Кантата значит то же самое, что и песнопение. И поскольку [поэзия] такого вида лучше всего подходит к музыке, ее стоит называть кантатой, либо гимном кат' ἑξοχήν, т. е. песнопением всех песнопений, не сопоставимым ни с чем другим ни в поэзии, ни в музыке. Примеры из обоих искусств служат тому подтверждением. Назову лишь вейсенфельского Хенанию (часть I. XVI. 22) господина Кригера², который среди мастеров церковных композиций заслуживает почестей. Ведь он всему предпочел кантаты, когда сочинял несравненные композиции на нравственные или духовные тексты из-под моего пера³. Если говорить коротко, то кантата — не что иное, как фрагмент оперы, составленный из *Stylo Recitativo* [речитативов] и арий. Кто знает, что требуется для обоих, для того сочинение такого *Genus Carminum* [рода песнопений] не покажется сложным. Однако новичкам в поэзии, желающим попробовать [свои силы] понемногу в обоих⁴, стоит брать для речитатива стихи ямбом. Чем они будут короче, тем приятнее и удобнее будет складывать [из них поэзию]. Однако же в моменты особой аффектации можно допустить иногда искусные и основательные вставки дактилем и трохеем.

В остальном, здесь такая же свобода, как в мадригале, где можно менять и сочетать рифмы и стихи так, как угодно. Я имею в виду, что мож-

¹ Перевод выполнен по изданию 1705 г. [Neumeister 1705].

² Ноймайстер здесь сравнивает И. Ф. Кригера с библейским персонажем Хенанией, ссылаясь при этом на первую книгу Паралипоменон из Ветхого Завета: «А Хенания, начальник левитов, был учитель пения, потому что был искусен в нем» (1 Пар. 15:22).

³ Как известно, Кригер и Ноймайстер знали друг друга лично: Кригер занимал пост капельмейстера в Вейсенфельсе с декабря 1680 г., здесь же с 1704 по 1706 гг. Ноймайстер служил придворным священником.

⁴ Т. е. и в речитативе, и в арии.

но взять то длинный [стих], то короткий, применить то мужскую, то женскую [рифму]. Также совсем необязательно, чтобы рифмы непосредственно корреспондировали, либо же сочетались через стих, хотя такое приятно [слуху]. Можно и так, чтобы рифмующееся слово располагалось в четвертом, пятом стихе, словом, там, где это уместнее всего. Возможно также включение нерифмованного стиха, как в мадригале. Нужно лишь всегда полагаться на слух, чтобы избежать всякого принуждения и натужности, но сохранить естественное очарование [поэзии].

Что до арий, то таковые должны включать одну, либо две, реже — три строфы и всегда выражать аффект, либо мораль, либо выделяться чем-то особенным. И к тому же, как мне кажется, следует избрать подходящий *genus* («тип») [арии]. Если в окончании арии стоит так называемое саро, что значит повтор ее начальной [строки] в том же самом настроении, то для музыки это будет хорошо⁵.

Теперь, когда из этих частей, из речитативов и арий, складывается кантата, то она имеет свободу такую, что ее не нужно ограничивать определенным числом строк, как сонет. Поэт вправе сделать ее [кантату] по своему усмотрению длинной либо короткой. Последнее все же предпочтительнее. Не установлено и определенное число арий [в кантате], таковых может быть две, три или больше, а в коротких кантатах вообще может быть одна. Также не возбраняется иногда давать подряд две различные арии⁶, не разделяя таковые речитативом. И наоборот, в арии на две строфы таковые могут не следовать друг за другом *immediate* [напрямую], но между ними можно изящно расположить речитатив. Кроме того, поэт сам вправе решить, начнет ли он кантату арией или же речитативом. Также и в конце [кантаты] за ним остается право выбора. Скажу лишь, что в конце чаще всего расположена ария, что и удобно.

Из немногo сказанного заметно, что кантата — один из приятнейших и удобнейших видов музыкальной поэзии, как для поэтов, так и для композиторов. Ведь в оде поэт вынужден подстраиваться да сдерживать свою поэзию и, так сказать, писать под одну гребенку. Уже первая строфа [оды] его обязывает к тому, чтобы все последующие строфы были такими же. В кантате же он ничем не ограничен и может складывать стихи так,

⁵ Когда Ноймайстер пишет здесь о типах арий, то он, скорее всего, имеет в виду разновидности арий, описанные им в разделе «Об ариях» работы “*Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*”. Здесь фигурируют ария на одну, две, три строфы, в том числе ария *da saro*, затем т. н. арии *in uno contextu* (т. е. арии, следующие подряд, без разделения их речитативом), ария с речитативными вставками между строфами, ария-дуэт, кавата [Hunold, Neumeister 1722, 216–229].

⁶ В оригинале — *Arien von zweyerley generibus*.

как получается само собой. И музыкант в оде может сочинить музыку лишь к первой строфе, которая затем повторяется в остальных. Однако весьма скверно, когда различные аффекты выражены одной и той же мелодией. Не менее скверно [всё] звучит тогда, когда варьированная строфа⁷, к примеру, в паузах, трелях, пассажах и проч., приходится на неподходящие [по смыслу], неудобные слова. В этом может убедиться каждый, кто хоть немного сведущ в музыке. Кантате же такие *inconvenientien* [несуразности] и жесткие ходы не свойственны, напротив, все искусство подчинено фантазии без принуждения.

И о том, насколько хорошо такой приятный вид поэзии применим в нашем немецком языке (не менее удачен он и на латыни), можно будет убедиться на примерах по окончании [предисловия]. Я, однако, не стану оценивать [значимость поэзии] привычных старых жанров⁸, в коей стихи складываются по достижении определенного количества слогов [в стиховой строке]⁹.

Наконец, перейду ближе к настоящему сочинению. Оно, как указано в названии, духовной тематики, а на каждый воскресный, праздничный день, а также апостольский день сочинена кантата. С юных лет меня привлекала немецкая поэзия, и в ней я находил особенное удовольствие. Также и в студенческие годы, если оставалось свободное время, да и силы позволяли, неустанно упражнялся в ней. И когда Богу стало угодно сделать меня, недостойного, священником, то казалось, что я заброшу такое *studio* [занятие]. Однако ее прелести меня настолько захватили, что я не смог ни забыть ее, ни оставить. Однако теперь стремился мыслить не о политических, а о делах духовных. И вот, когда рутинная служба проповедника по воскресеньям была завершена, я пробовал изложить стихами для своих частных молебнов то, что до того проповедовал [в церкви общине]. И таким занятием я стремился восстановить силы после [изнуряющих] проповедей. В итоге и появлялись то оды, то поэтические оратории, а с ними и настоящие кантаты. А поскольку я знаком с псалмом ХС [стих] 13, в котором отражена духовная христианская мудрость, то мои поэтические размышления всегда завершаются мыслью о кончине, небесах¹⁰. Что до манеры [изложения], я старался сохранить стилисти-

⁷ В оригинале — *die Musicalischen Variationes*.

⁸ В оригинале — *doch ohne præjudiz der gewöhnlichen alten generum*.

⁹ По-видимому, Ноймайстер описывает здесь принцип построения строфы, основанный на объединении стихов одинакового объема и отличный от предложенной им структуры т. н. мадригального стиха.

¹⁰ Учитывая сказанное Ноймайстером, он, как мы полагаем, имел в виду двенадцатый стих, а не тринадцатый: «Научи нас так счислять дни наши, чтобы нам приобрести

ку библейских и богословских речений. Ведь я полагаю, что в духовной поэзии излишне цветистая речь, обычная для [ораторского] искусства и умудренных размышлений, будет отуплять разум и душу, в отличие от политических виршей, в коих такая для них станет полезной.

Скажу честно, сам я считаю, что мои стихи не достойны издания. Пожалуй, они утонули бы в потоке других моих стихов, если бы не кое-кто из виртуозов и любителей музыки. Ведь они прочли кое-что из этого и подтолкнули меня отправить стихи в печать. И чтобы им услужить, я и согласился на такое, но при условии, что стихи не станут считать поэтическим творением, но будут воспринимать как церковную музыку во славу Божию. Выше я сказал, что кантата выглядит как фрагмент оперы. Из этого можно было бы заключить, что я хочу этим кого-то рассердить, ведь как могут сочетаться церковная музыка и опера? Возможно, так же, как сочетаются Христос и Велиал¹¹, свет и тьма? Иные при этом сказали бы, что нужно было бы избрать иную поэзию. На это я бы нашел, что ответить, если бы мне сперва дали ответ, а почему не исключают такие церковные песнопения, которые имеют один *genus versuum* («стихотворный размер») со светскими и даже скабрёзными песнями¹²? Или почему не разбивают такие музыкальные инструменты, которые сегодня звучат в церкви, а еще вчера обслуживали обильное светское увеселение? И еще. Неужели такие стихи, пусть они и выстроены по модели театральных виршей, не освящены тем, что они написаны во Славу Божию? И неужели апостольские изречения I.Cor.VII.14¹³, I.Tim.IV.5¹⁴, Phil.I.18¹⁵

сердце мудрое» (Пс. 89: 12). В этом псалме содержится упоминание, в том числе, о бренности бытия.

¹¹ Как пишет О. Геро, «Велиалом (Белиалом, Велиаром) в Библии назван дух лжи и разрушения, который обольщает человека и совращает его с пути истинного» [Геро 2010, 46 прим. 1].

¹² Может показаться, что *genus versuum* на русский язык уместнее перевести как, например, «род поэзии». Однако Ноймайстер имеет в виду «стихотворный размер», а не род поэзии вообще. О том, что под лексемой *genus* подразумевается именно стихотворный размер, ясно свидетельствует разъяснение И. К. Хунольда из его «Театральной, галантной и духовной поэзии», цитируемое в публикации С. Штокхорст. Хунольд пишет: «Но поскольку не бывает правил без исключений, то признаю, что время от времени можно объединить два *genea* [стихотворных размера], если оба они призваны выразить аффект особым образом. Трохей и ямб годятся для выражения скорби и равнодушия (веселость, однако, не исключается), дактиль же подходит главным образом для радостных чувств, а также негодований» [Stockhorst 2018, 185]. Как видно, Хунольд, говоря о *genea*, описывает именно стихотворные размеры.

¹³ «Ибо неверующий муж освящается женою верующею, и жена неверующая освящается мужем верующим. Иначе дети ваши были бы нечисты, а теперь святы» (1 Кор. 7: 14).

¹⁴ «потому что освящается словом Божиим и молитвою» (1 Тим. 4: 5).

¹⁵ «Но что до того? Как бы ни проповедовали Христа, притворно или искренно, я и тому радуюсь и буду радоваться» (Флп. 1: 18).

in application justa [в приложении к сказанному мною] не могут послужить достаточным основанием моей правоте?

В остальном, поскольку я сам занимаюсь оценкой поэтических сочинений других, то и остальные вправе высказаться о моих сочинениях. Прошу лишь, чтобы цензор действовал из добрых побуждений, и мною движимых, да и судил, исходя из истинных принципов немецкой поэзии.

Если еще позволено, то прошу меня извинить за некоторые печатные ошибки, чтобы не было недоразумений ни в понимании текста, ни в [стиховой] метрике, ни в композиции. Остальные [ошибки] — будь то орфографические, наподобие «того» вместо «тому», или «этому» вместо «этого», либо недостаточные пропуски между словами и т. д. — каждый увидит самостоятельно.

Ибо Господь Бог есть солнце и щит ¹⁶!

Список источников

- [1] Геро 2010 — *Геро О. В.* Духовные тексты в музыке Букстехуде. Москва: Классика – XXI, 2010. 308 с.
- [2] Hunold, Neumeister 1722 — [Hunold Ch. F., Neumeister E.] Die|Allerneueste Art,|Zur|Reinen und Galanten|Poesie|zu gelangen.|Allen Edlen und dieser Wissenschaft|geneigten Gemüthern,|zum|vollkommenen Unterricht,|mit|uberaus deutlichen Regeln, und angeneh-|men Exempeln ans Licht gestellt,|von|Menantes. || Hamburg,|bey Joh. Wolffg. Fickweiler, im Dom, 1722. [46], 602 S.
- [3] Neumeister 1705 — [Neumeister E.] Vorbericht // [Neumeister E.] Geistliche|Canta-|ten|Uber alle|Sonn-Fest- und Apo-|stel-Tage,|Zu beförderung Gott geheiligter|Hauß-|und|Kirchen-Andacht|In ungezwungenen Teuschen Versen|ausgefertiget von|M. Erdmann Neumeister,|Hoch-Fürstl Sächß. Weissenf. Hoff-Pred. || Halle in Magdeburg|Zu finden in Rengerischen Buchladen, Anno 1705. 13 S. [Unpaginiert].
- [4] Stockhorst 2018 — *Stockhorst S.* Normative Aspekte der Kantate in der deutschsprachigen Dichtungstheorie vom Spätbarock Bis zur Spätaufklärung // Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700 / hrsg. von W. Hirschmann, D. Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018. S. 181–201 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).

References

- [1] Gero, Olga V. (2010). *Dukhovnye teksty v muzyke Buxtekhude* [*The Sacral Textes in Music of Buxtekhude*]. Moscow: Klassika – XXI, 308 p. (in Russian).

¹⁶ Цитата из Пс. 83:12.

- [2] [Hunold Christian F., Neumeister Erdmann] (1722). *Die | Allerneueste Art, | Zur | Reinen und Galanten | Poesie | zu gelangen. | Allen Edlen und dieser Wissenschaft | geneigten Gemüthern, | zum | vollkommenen Unterricht, | mit | uberaus deutlichen Regeln, und angeneh- | men Exempeln ans Licht gestellt, | von | Menantes. ||* Hamburg, | bey Joh. Wolffg. Fickweiler, im Dom, 1722. [46], 602 S.
- [3] [Neumeister, Erdmann] (1705). “Vorbericht”. In [Erdmann Neumeister], *Geistliche | Canta- | ten | Uber alle | Sonn-Fest- und Apo- | stel-Tage, | Zu beförderung Gott geheilig- ter | Hauß- | und | Kirchen-Andacht | In ungezwungenen Teuschen Versen | ausgefertigt von | M. Erdmann Neumeister, | Hoch-Fürstl Sächß. Weissenf. Hoff-Pred. || Halle in Magdeburg | Zu finden in Rengerischen Buchladen, Anno. 13 S.* [Unpaginiert].
- [4] Stockhorst, Stefanie (2018). “Normative Aspekte der Kantate in der deutschsprachigen Dichtungstheorie vom Spätbarock Bis zur Spätaufklärung”. In *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* / hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Dirk Rose. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. S. 181–201 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung. Bd. 59).

Статья поступила в редакцию: 10.02.2025; одобрена после рецензирования: 10.03.2025; принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 10.02.2025; approved after reviewing: 10.03.2025; accepted for publication: 21.04.2025; published: 30.05.2



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

Научная статья
УДК 781.42, 78.07
doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.007

**Новая рукопись в собрании Санкт-Петербургской консерватории:
«Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте»
А. В. Оссовского**

*Алла Ирменовна Янкус¹,
Тамара Игоревна Твердовская²*

^{1, 2} Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

¹ alla_jankus@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-3157-1194>

² tvrdo2001@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Аннотация. В настоящей статье впервые вводится в научный обиход рукопись А. В. Оссовского «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте», переданная в дар Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории Е. А. Смирновой — вдовой доктора искусствоведения, профессора В. В. Смирнова (1937–2023). Обсуждаются обстоятельства и возможные причины создания «Записок», даются подробное текстологическое описание рукописи и общая характеристика ее содержания, комментируются слои авторских правок и помет. Выдвигается гипотеза о возможной подготовке Оссовским к изданию зафиксированных им материалов курса контрапункта, читавшегося Римским-Корсаковым в Санкт-Петербургской консерватории.

Ключевые слова: *Н. А. Римский-Корсаков, А. В. Оссовский, В. В. Смирнов, «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте», Санкт-Петербургская консерватория, петербургская музыкально-теоретическая школа, учение о контрапункте, рукопись*

Для цитирования: Янкус А. И., Твердовская Т. И. Новая рукопись в собрании Санкт-Петербургской консерватории: «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» А. В. Оссовского // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 2. С. 122–147. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.007>

© Янкус А. И., Твердовская Т. И., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.007

New Manuscript in the St. Petersburg Conservatory's Collection: “Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint” of Alexander V. Ossovsky

Alla I. Yankus¹,

Tamara I. Tverdovskaya²

^{1,2} Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

¹ alla_jankus@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-3157-1194>

² tverdo2001@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Abstract. This article introduces for the first time the manuscript of Alexander V. Ossovsky's *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's lectures on counterpoint*, gifted to the Scientific Music Library of the St. Petersburg State Conservatory by Elena A. Smirnova, the widow of Dr. Habil. in Art History, Professor Valery V. Smirnov (1937–2023). The circumstances and possible reasons for the creation of the *Notes* are discussed, a detailed textological description of the manuscript and a general characterization of its contents are given, and layers of author's edits and notes are commented upon. A hypothesis is put forward about Ossovsky's possible preparation for publication of the recorded materials of the counterpoint course given by Rimsky-Korsakov at the St. Petersburg Conservatory.

Keywords: *Nikolai A. Rimsky-Korsakov, Alexander V. Ossovsky, Valery V. Smirnov, “Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint”, Saint Petersburg Conservatory, St. Petersburg musical-theoretical school, guide on counterpoint, manuscript*

For citation: Yankus, Alla I., Tverdovskaya, Tamara I. New Manuscript in the St. Petersburg Conservatory's Collection: “Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint” of Alexander V. Ossovsky. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 122–147. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.007>

© A. I. Yankus, T. I. Tverdovskaya, 2025

Алла Янкус, Тамара Твердовская

Новая рукопись в собрании Санкт-Петербургской консерватории: «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» А. В. Оссовского

Гениальный художник и великий учитель —
таковы два лика Н. А. Римского-Корсакова.

А. В. Оссовский

Введение

В начале 2025 г. вдова доктора искусствоведения, профессора Валерия Васильевича Смирнова (1937–2023) передала в Научную музыкальную библиотеку Санкт-Петербургской консерватории тетрадь А. В. Оссовского с конспектами лекций Н. А. Римского-Корсакова¹.

Авторы выражают глубокую признательность Елене Александровне Смирновой за предоставленную возможность предварительного ознакомления с рукописью, в результате чего появилась первая (общего характера) публикация, посвященная материалам уроков Римского-Корсакова по контрапункту [Tverdovskaya, Yankus 2024].

В настоящей статье не только воссоздается контекст создания «Записок по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте»², но и содержится подробное описание рукописи, а также даются некоторые комментарии касательно отдельных теоретических аспектов курса контрапункта в классе Римского-Корсакова. Полная расшифровка «Записок» Оссовского опубликована: [Оссовский 2025].

¹ Фигура и наследие А. В. Оссовского имели особое значение в научном творчестве В. В. Смирнова. В публикации 2021 г. он назвал себя «внуком Оссовского по линии музыковедения». Вот лишь несколько его последних работ: Смирнов В. В. А. В. Оссовский и «новая музыка» // Музыковедение. 2018. № 11. С. 13–17; [Смирнов 2018]; [Смирнов 2021].

² Далее — «Записки», в ссылках — [Записки 1897–1900].

Н. А. Римский-Корсаков — преподаватель контрапункта и его консерваторский ученик А. В. Оссовский

С момента приглашения Н. А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербургскую консерваторию (1871) педагогическая работа стала одним из важнейших направлений его деятельности. Освоение теории и практики контрапункта в целях собственного образования и самосовершенствования выкристаллизовалось затем в специальный лекционно-практический курс — обязательную составную часть профессионального музыкального образования. М. К. Михайлов в работе, посвященной педагогическим принципам Римского-Корсакова при организации обучения композиторов в консерватории, пишет:

С целью создания максимального контакта учителя с учеником Римский-Корсаков считает необходимым поручать ведение всего композиторского курса целиком, от начала до конца, одному педагогу [Михайлов 1959, 24].

Одной из важнейших идей Римского-Корсакова выступило сосредоточение в руках профессора композиции всех ключевых теоретических предметов; курс контрапункта шел после освоения гармонии и предшествовал изучению фуги.

Класс композиции в консерватории вели параллельно Ю. И. Иогансен, Н. Ф. Соловьев и Н. А. Римский-Корсаков. На особый вклад Иогансена и Римского-Корсакова в становление консерваторского образования указывает К. И. Южак:

Сегодня эти два имени видятся в единстве, наделенном неким символическим значением: именно эти музыканты заложили фундамент петербургской контрапунктической школы с ее духом подлинного, укорененного в традиции профессионализма и готовностью к обоснованным экспериментам и новациям [Южак 2013, 16].

Изучение контрапункта рассматривалось Римским-Корсаковым как средство обучения голосоведению и фактуре:

Этот курс есть специально технический курс в деле композиции, и прохождение его представляет значительную важность для

приобретения техники, т. е. интересной фактуры. <...>. Все эти порпоры, сальери, альбрехтсбергеры, аббаты фоглеры, гаупт-маны, дены и т. д., называвшие себя контрапунктистами, были учителями в деле музыкальной фактуры их времени [Римский-Корсаков 1963 b, 195–196].

Такое отношение музыканта к теоретическим предметам (и к самим теоретикам) органично сочетается с пониманием им *главной* цели освоения теории, каковой видится решение практических задач композиции. Историческая же составляющая в рамках уроков контрапункта не рассматривается как предмет изучения:

Контрапункт и fuga проходятся им [учеником] в строгом и свободном стиле вовсе не с целью во что бы то ни стало приобщить его технику к технике Палестрины или Баха, а лишь чтобы уяснить ему главнейшие приемы контрапункта.

Контрапунктические наклонности ученика, буде они имеются, сами дадут себя знать и сами возбудят его любознательность в этом отношении [Римский-Корсаков 1963 b, 201].

Вдумчивое «учительство» (слово, многократно употребляемое Оссовским), высокая ответственность и увлеченность процессом, вероятно, вели Римского-Корсакова к идее создания *Руководства по контрапункту*. Вкупе с *Учебником гармонии* и пособием по инструментовке, ставшим впоследствии *Основами оркестровки*, подобное руководство составило бы весьма полное оснащение музыкального образования в системе, которую уже первые поколения учеников композитора называли *школой Римского-Корсакова*.

Свидетельства о планируемой работе и даже описание некоторых ее специфических черт обнаруживаются в воспоминаниях В. В. Ястребцева³ и ученика, а впоследствии — коллеги композитора, профессора консерватории Н. А. Соколова:

В поисках более или менее интересного труда, Н. А. остановился на мысли написать учебник контрапункта. <...> Осенью [18]93 г. он пригласил меня и Лядова к себе со специальной целью познакомиться нас с общим планом будущего руководства. План этот не имел ничего общего с привычным шаблоном: не довольствуясь таблицей категорических правил и запрещений, автор учебника

³ [Ястребцев 1959, 119, 129–130].

обосновывал их на общих законах гармонии. Если не ошибаюсь, в относительно законченном виде были изложены только введение и первая глава; остальной материал ограничивался набросками и отрывочными примерами [Соколов 1908, 25]⁴.

Оссовский появляется в классе композиции Римского-Корсакова, когда его курс контрапункта уже прошел практическую апробацию в течение многих лет. Учитывая содержание классических на тот момент учебников Л. Керубини, Г. Беллермана, Л. Бусслера, Э. Ф. Рихтера⁵, Римский-Корсаков к концу 90-х гг. максимально отточил формулировки теоретических положений, системно выверил этапы работы и формы заданий. Именно этот материал — «чтений» Римского-Корсакова композиторам — отражен в конспекте Оссовского. Ценность рукописи не только в том, что она фиксирует положение дел в консерваторском образовании конца XIX в.; это — единственная в своем роде обнаруженная на данный момент «стенограмма» фрагмента корсаковского курса контрапункта, лежащего в основе петербургской полифонической школы.

В автобиографических материалах содержатся свидетельства глубокого понимания Оссовским своего призвания, его сильнейшей мотивации к обучению. Поступлению в Санкт-Петербургскую консерваторию предшествовало интенсивное самообразование:

обладая с юных лет музыковедческими склонностями, я за университетские годы самоучкой изучил строгий стиль, свободный

⁴ Обращение Римского-Корсакова в 1893 г. к теоретическим вопросам Соколов трактует как альтернативу композиторским трудам: «Не находя удовлетворения на привычном пути [творческой работы], оне [потребности его натуры] искали выхода в новом направлении; не видя способов быть использованными на практическом деле, потребности творческой работы естественно направились в сторону теоретических задач» [Соколов 1908, 21].

⁵ [Cherubini L.] *Theorie des Contrapunktes und der Fuge von L. Cherubini Cours de contrepoint et de fugue*. = *Cours de contre-point et de fugue* = *Cours de contre-point et de fugue* par L. Cherubini / aus dem Französischen übersetzer von Dr. Franz Stoepel. Leipzig : Fr. Kistner, Paris: M. Schlesinger, [1836]. 191 с.; [Bellermann H.] *Der contrapunct[,] oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition* von Heinrich Bellermann. Berlin: Julius Springer, 1862. 367 S.; [Бусслер Л.] *Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах*. Сочинение Людвига Бусслера / перевод с немецкого С. И. Танеева. Москва: П. Юргенсон, 1885. 191 с.; [Рихтер Э. Ф. Э.] *Учебник простого и двойного контрапункта, практическое руководство к его изучению*. Составил для Лейпцигской музыкальной консерватории Эрнст Фридрих Рихтер, профессор, кантор училища Св. Фомы, дирижер при обеих церквах в Лейпциге и преподаватель Лейпцигской музыкальной консерватории / Пер. с нем. Александр Фаминцын. Санкт-Петербург: А. Битнер, 1874. VI, 190 с. нот.; 22 с. Изучение Оссовским различных (возможно, и этих) руководств по контрапункту проходило, по его свидетельству, на разных языках.

стиль и формы — все по учебникам Бусслера, а инструментовку — по руководствам Геварта-Чайковского и Гиро, пользуясь при этом консультациями Н. С. Кленовского и профессора Консерватории, музыкального критика Н. Д. Кашкина. Вооруженный этими знаниями, я сочинял значительное количество музыки, испытывая себя в различных жанрах. <...> Ощущая несистематичность моих музыкальных знаний, я поставил своей задачей изучить теорию композиции у Римского-Корсакова и с этой целью по окончании Университета переселился в 1894 году в Петербург [Оссовский 2009, 137–138].

Запись от 20 февраля 1895 г. в Воспоминаниях В. В. Ястребцева отражает интерес Римского-Корсакова к публикациям Оссовского в петербургской музыкальной прессе:

по поводу газеты Финдейзена Римский-Корсаков выразил свою похвалу по адресу одного из сотрудников этого журнала, Оссовского, причем пожелал узнать, не псевдоним ли это, ну хотя бы, Петровского, я тут же добавил: «Право, это, видимо, дельный и толково понимающий музыку парень» [Ястребцев 1959, 262]⁶.

Именно 1895-й год А. В. Оссовский указывает как время «посвящения в веру» Римского-Корсакова⁷, личное знакомство состоялось в январе 1896 г., а в 1896/97 учебном году начинается его обучение в Санкт-Петербургской консерватории:

В 1896 г[оду] я был принят Н. А. Римским-Корсаковым в его класс теории композиции в Петербургской консерватории и, после двухлетнего перерыва (1899–1900), завершил у него в 1902 году, частным образом, мое музыкальное образование [Смирнов 2021, 6]⁸.

⁶ Примечательно, что двухтомник «Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева» был издан под редакцией А. В. Оссовского [Ястребцев 1959].

⁷ См. краткие хронографические заметки Оссовского «Из дней общения с Николаем Андреевичем» [Оссовский 1968, 421].

⁸ В 1915/16 учебном году Оссовский принят в качестве преподавателя консерватории (сначала на замену Л. Саккетти, а затем как профессора по кафедрам истории музыки и эстетики). Его деятельность на посту проректора, заместителя ректора в отсутствие А. К. Глазунова, профессора с чтением лекций по истории музыки и эстетике сложно переоценить. В. В. Смирнов дает Оссовскому следующую характеристику: «Он — один из основателей историко-теоретического факультета, ученый, активно влиявший на весь процесс музыковедческого образования в консерватории» [Смирнов 2018, 232].

Воспоминания Оссовского об обучении у Римского-Корсакова содержат свидетельства высочайшего пиетета перед учителем:

Николай Андреевич был скуп на похвалы, и тем ценнее было для нас каждое его слово и замечание. Если ученик приносил какое-нибудь удачное произведение или его кусок, мелодический или гармонический оборот, Николай Андреевич всегда испытывал удовольствие и заставлял непременно повторить и раз и другой [Оссовский 1959, 192].

Другие студенты также сохранили в памяти мельчайшие детали занятий — интенсивных, по-деловому продуктивных и нацеленных на творческую практику. Март Саар⁹ фиксирует процесс обучения так:

Во время уроков Римский-Корсаков обыкновенно сидел за роялем. Занятия по строгому контрапункту Римский-Корсаков начинал с двухголосного контрапункта первого разряда, излагая прежде всего его основные правила — о запрещении употреблять диссонансы, тритон и в середине унисон, о том, что начинать и кончать надо совершенным консонансом, что ступенчатое движение должно преобладать над скачкообразным и т. д.

Обычно он давал *cantus firmus* на заранее написанных маленьких листочках, которые носил в кармане. Чтобы быстрее проверить, всеми ли выполнены задания, листочки эти были пронумерованы. <...>. В преподавании контрапункта он пользовался системой Беллермана-Фукса [Саар 1959, 226].

М. О. Штейнберг вспоминает:

В классе царили строгость, дисциплина, прямота и простота <...>. Николай Андреевич в своем преподавании никогда не теоретизировал. Он говорил, что композиция есть практика и что все теоретические положения вырабатываются уже потом, на основании опыта великих композиторов. Он твердо стоял на том, что всякий теоретик и историк должен быть непременно практиком, и не мог себе представить музыканта, который ни на чем не играет и не поет. В то время, когда я учился в классе Римского-Корсакова, там занимались и композиторы, и дириже-

О других аспектах многогранной научной, педагогической, организаторской деятельности Оссовского в 1920–50-е гг. см.: [Твердовская 2023, 397–398].

⁹ Саар, Март (Mart Saar, 1882–1963) — эстонский композитор, пианист, органист и педагог. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в 1908 г.

ры, и историки, и теоретики, и каждый ученик должен был уметь сочетать в себе эти познания. Это была прекрасная «кухня», ибо только таким образом можно до корня понять сущность композиции [Штейнберг 1959, 191–192].

Состав и внешний вид рукописи

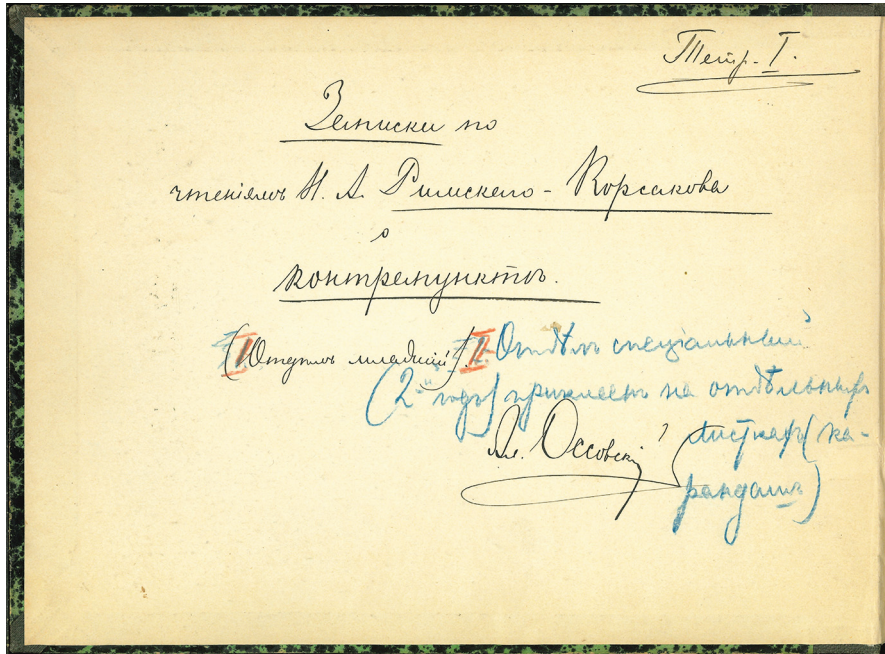
Рукопись представляет собой сшитую из нескольких (предположительно пяти) блоков тетрадь горизонтального формата (250×185 мм) в твердом переплете¹⁰ с чередующимися листами простой и раштрированной (на восемь нотных станов) бумаги. В двойных листах, из которых сшиты блоки, левая часть с двух сторон — это обычная бумага (плотная глянцевая желтоватого цвета), а правая — раштрированная. Такой формат удобен для записей по теории контрапункта, изложение которой требует немалого числа нотных примеров. Всего в тетради 16 листов простой и 15 листов нотной раштрированной бумаги. Их нумерация простым карандашом в правом верхнем углу, отдельная для каждого вида бумаги, очевидно, происходила после записей конспекта, возможно, в тот же период, когда тетрадь была определена как часть некоего собрания.

Рукопись озаглавлена на форзаце — «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» (*ил. 1*). Заголовок отражает характер конспекта, который записывался вслед за учителем, в том числе бегло, кратко, зачастую сокращенно¹¹. В заглавии выделяются несколько слоев. Первый (чернилами) — «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте. (Отдел младший). Ал. Оссовский». Второй появился позже: синим карандашом зачеркнуты скобки, красным карандашом приписана римская цифра *I*. к указанию *Отдел младший* и вписана цифра *II.*, за которой синим карандашом вписано на свободном месте: *Отдел специальный (2й год) приклеен на отдельных листах (карандаш)*.

Заполнена текстом и нотными материалами не вся тетрадь, а лишь 18 страниц, а именно: с обеих сторон текстом заполнены первые четыре листа простой нераштрированной бумаги в самом начале тетради, с двух сторон — первые три листа нотной бумаги, на четвертом нотном листе записи сделаны только на лицевой стороне, далее — 12-й лист нотной бу-

¹⁰ В левом верхнем углу обложки приклеен круглый «стикер» из желтоватой бумаги (диаметр 40 мм) с номером 113, написанным красным карандашом. Выяснить, на какое собрание указывает номер хранения, на данный момент не удалось.

¹¹ Интересно, что в заголовке «Записки» сочетаются разные значения слова: и собственно позднейшее «теоретические конспекты», и дневниковый, мемуарный оттенок.



Ил. 1. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Форзац]

Fig. 1. Alexander V. Ossovsky. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. The flyleaf]

маги заполнен с двух сторон, на 13-м нотный текст занимает только три верхних строки ¹².

На основных листах тетради записи производились преимущественно черными чернилами, практически без исправлений. Можно подумать, что это конспект, переписанный с черновика. Хотя, зная, что Оссовский обладал исключительной памятью, можно предположить, что

¹² На небольшой объем конспектов, записанных на уроках Римского-Корсакова, указывает в воспоминаниях и Штейнберг: «С осени 1904 года начались занятия в классе fugi. Объяснения Николая Андреевича, как и в предыдущем году, отличались чрезвычайным лаконизмом (мои записи, относящиеся к контрапункту строгого стиля, занимают всего несколько страниц обыкновенной тетради)»; в сноске на той же странице информация дополнена: «Другой рукой [в воспоминаниях] поставлена цифра 7 1/2» [Штейнберг 1959, 202].

в некоторых случаях материал мог воспроизводиться «по следам чтений»¹³. Это подкрепляется некоторыми записями в прошедшем времени: «Был указан объем голосов (в ключах)» [Оссовский 2025, 157], «Пример синкопир[ованного] контрап[ун]кта, писанн[ого]»¹⁴ Н. А. Р[имским]-К[орсако]вым» (см. ил. 2) [Оссовский 2025, 161].

Кроме листов тетради, конспект дополнен приклеенными вдоль переплета нераштрированными листами меньшего формата (вероятно, из другого альбома, поскольку в одном случае отчетливо видно, что приклеен двойной лист). Бумага дополнительных листов более тонкая, в размерах есть некоторые незначительные отличия: дополнительный лист 1 (между первыми листами конспекта и нотных примеров) имеет размер примерно 222 × 178 мм, все остальные — 220 × 176 мм. Кроме того, вклеены дополнительные листочки в клетку, предположительно — из блокнота вертикального формата 100 × 165 мм с отрывным верхним краем, на котором на просвет хорошо различается надпись «Для памяти»; ниже — строка с датой «.....189... г.», это позволяет думать, что блокнот мог использоваться и как ежедневник.

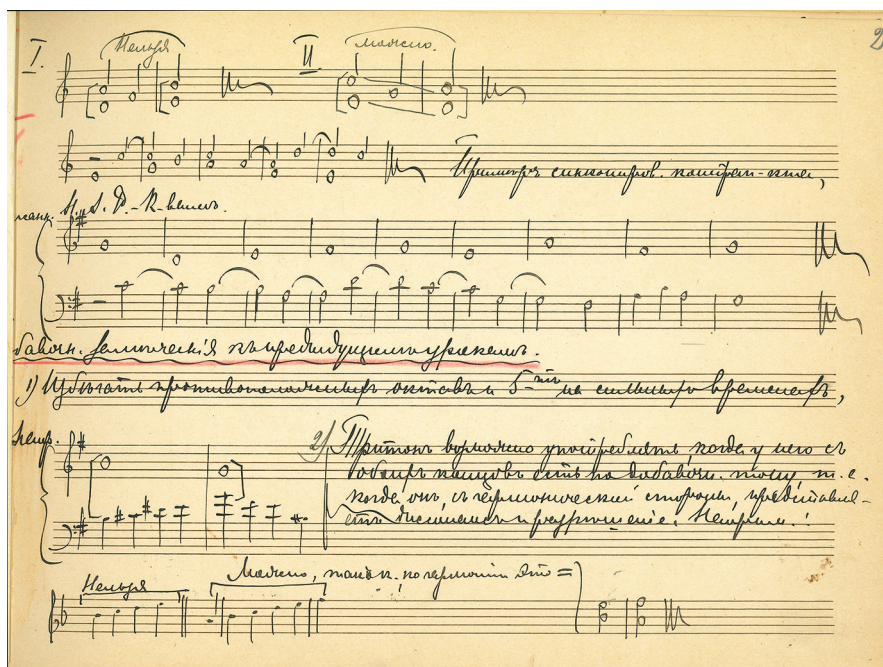
Всего вклеено 12 листов (8 альбомных, 3 блокнотных, 1 особого формата), четыре из них пронумерованы синим карандашом: крупные цифры (в несколько строк текста высотой) написаны поверх текста, иногда с подчеркиванием. Ненумерованные листы будем обозначать следующим образом: из двух первых — большего и меньшего форматов, пронумерован только первый, который будет обозначен в расшифровке «Л. 1 доп.», второй лист из блокнота, ненумерованный, — «Л. 1.1 доп.». Следующие за четвертым нумерованным листом дополнительные листы обозначим «Л. 5 доп.» и так далее. Один лист (предпоследний) из числа дополнительных не заполнен, на некоторых записи сделаны только на лицевой стороне. Возможно, что вклеивались чистые листы, на которых затем записывался конспект.

Нотные листы, которые, как было указано выше, имеют в тетради отдельную нумерацию, для избежания путаницы в публикации получают специфическое указание, например — Л. 1 нот. Указание на местонахож-

¹³ В Воспоминаниях А. В. Оссовского, подготовленных Е. Ф. Бронфин для сборника «Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование» (1959), читаем: «Постепенно взаимоотношения между учителем и учеником приобрели характер дружеских встреч, во время которых велись продолжительные беседы по различным животрепещущим вопросам.

После каждой такой беседы или очередной „среды“ Оссовский имел обыкновение записывать все высказывания Римского-Корсакова. Таким путем накапливались интереснейшие мемуарные материалы» [Оссовский 1959, 189].

¹⁴ Начало слова заклеено дополнительным листом, в конце — сокращение.



Ил. 2. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте». [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 2 нот.]

Fig. 2. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Folio mus. 2]

дение нотных примеров в расшифровке дано в подписях, но, в отличие от рукописи, примеры расположены в соответствии с местом ссылки, а не сгруппированы по нотным листам, на которых они были вписаны.

Дополнительные листы заполнялись в основном карандашом, за исключением трех листов в конце конспекта — Л. 7–9 и последнего — Л. 11. На большинстве дополнительных листов немало правок, зачеркиваний, нотные примеры вписаны прямо в текст. В чистовых записях также много сокращений, но записи на некоторых дополнительных листах — это именно скоропись, с сокращениями, нередко без пробелов между словами.

Цифры в тексте (в том числе как форма сокращения) используются в разных случаях: они заменяют числительные, указывают номер ступе-



Ил. 3. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте». Филигрань на последнем дополнительном листе [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 11 доп.]

Fig. 3. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. Filigree on the last additional leaf [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Folio 11 suppl.]

ни, цифрой может быть назван интервал¹⁵. В результате в конспекте появляются фразы «Больше 3^х 3^и и 6^и» [Оссовский 2025, 154], которая читается как «больше трех терций и секст», «3 скачка на 3» [Оссовский 2025, 154] — «три скачка на терции» и т. д. Во многих случаях совмещаются слова и цифры, в том числе при указании на одинаковые понятия. Например: «одна нота вместо 2^х» [Оссовский 2025, 156], «Скрытые квинты и 8^{вы}» [Оссовский 2025, 158]. Такие сокращения цифрами воспроизводятся в расшифровке без изменений. Сохраняются сокращения «т. е.» [то есть], «и т. п.» [и тому подобное], «С. F.» / «с. f.» [cantus firmus], «с. р.» [контрапункт], в остальных же случаях сокращения раскрыты в квадратных скобках¹⁶.

Некоторые совпадения в формулировках правил (практически дословные) позволяют предположить, что в чистовых листах текст также записывался полно, без пропусков, весьма точно; возникает впечатление,

¹⁵ Напомним, что система обозначений интервалов в курсе Н. А. Римского-Корсакова традиционная. Время знакомства с идеями С. И. Танеева уже наступило, но до распространения танеевской цифровки интервалов было еще далеко.

¹⁶ Среди самых распространенных сокращений — *м. б.* (может быть / могут быть), *напр.* (например), *следов.* (следовательно), слово *контрапункт* записывается с разной степенью полноты — от *контрап-кт* и *кон-кт* до *кнтр-т*.

Ил. 4. Штамп Компании Писчебумажных фабрик в Риге (1890-е гг). Источник: Отраслевой канцелярский музей, 2016–2025

Fig. 4. Stamp of the Riga Paper Mill Company (1890s). Source: Branch Stationery Museum, 2016–2025



что степень знакомства Оссовского-студента с темой лекции (как и его теоретическая подготовленность) на объем записей не влияла.

На основных листах ссылки на соответствующие нотные примеры сделаны в основном римскими, в некоторых случаях арабскими цифрами, иногда — буквами греческого алфавита, под которыми один или несколько нотных примеров записаны на нотных листах.

Последний сложенный пополам лист горизонтального формата в линейку вклеен между незаполненными шестыми листами (нераштрированным и раштрированным). Интерес представляет бумага верже желтоватого цвета с филигранью — грифон, опирающийся передними лапами на тюк, на котором стоит дата «1858» (ил. 3), на контрмарке¹⁷ — разбитая на 2 строки надпись «ORIGINAL / LIGAT MILLS». Год, содержащийся на филигрань, — дата основания *Компании Рижских писчебумажных фабрик*, на штампе которой было изображение, соответствующее филигрань на бумаге¹⁸ (ил. 4¹⁹).

¹⁷ Противоположной филигрань стороне листа.

¹⁸ С. А. Клепиков в *Таблице филиграней* под № 1250 называет знак «Грифон опирающийся на тюк с датой „1858“» с текстом на контрмарке «ORIGINAL LIGAT MILLS» [Клепиков 1978, 72], а под № 930 приводит сведения о фабричном знаке Рижских писчебумажных фабрик: «по внешней стороне круга АКЦ. КОМП. РИЖСК. ПИСЧЕБУМ. ФАБРИКЪ ВЪ РИГѢ по внутренней стороне круга Грифон, опирающийся на тюк с датой „1858“ (торговый знак) в круге» [Клепиков 1978, 56].

¹⁹ Реклама. Акционерная компания Рижских Писчебумажных фабрик в Риге. Заявлено Департаменту Торговли и Мануфактур. Предположительно не позднее 1893 г. // Отраслевой канцелярский музей, 2016–2025. URL: https://old-stationery.kanzoboz.ru/reklama_aktzionernaya_kompaniya_rijskih_pischebumajnyh_fabrik_v_rige_zayavleno_departamentu_torgovli_i_manufaktur_predpolozitelno_ne_pozdnee_1893_g/?ysclid=maqyfxubts497910517 (дата обращения: 21.04.2025).

<u>Домашние уроки</u>		
<u>Н. А. Римского-Корсакова.</u>		
1900-й год.		
1.	18 Января, вторн.	16 Января уменьшено 25 рубль.
2.	25 Янв., вторн.	
3.	1 Февраля, вторн.	
4.	8 Февраля, вторн.	
5.	16 Февраля, среда.	
Н. А. продолжил в Бельгии.		
6.	14 8 Марта, среда.	Пропущено - предупред.
7.	14 Марта, вторн.	Пропущено - Не предуп.
8.	21 Марта, вторн.	Не было - Н. А. забыл зайти.
9.	28 Марта, вторн.	
10.	4 Апрель, вторн.	Пропущено - предупред.
11.	30 Марта, вторн. вечер.	Заурядов 28 Марта и 30 Марта 10 рубль.

Ил. 5. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте». График домашних уроков у Н. А. Римского-Корсакова. 1900 г. [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 11 доп.]

Fig. 5. Alexander V. Ossovsky. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint. Schedule of Home Lessons with Nikolay A. Rimsky-Korsakov. 1900. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Folio 11 suppl.]

На этом последнем дополнительном листе, в отличие от предыдущих, зафиксированы не конспекты, а датированный 1900 г. график уроков Оссовского с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым (ил. 5). Записи в таблице свидетельствуют о семи уроках, состоявшихся 18 и 25 января, 1, 8 и 16 февраля, а также 28 марта и 30 мая 1900 г., тогда как согласно автобиографии А. В. Оссовского уроки композиции с Римским-Корсаковым продолжались до 1902 г.

Общая характеристика содержания рукописи

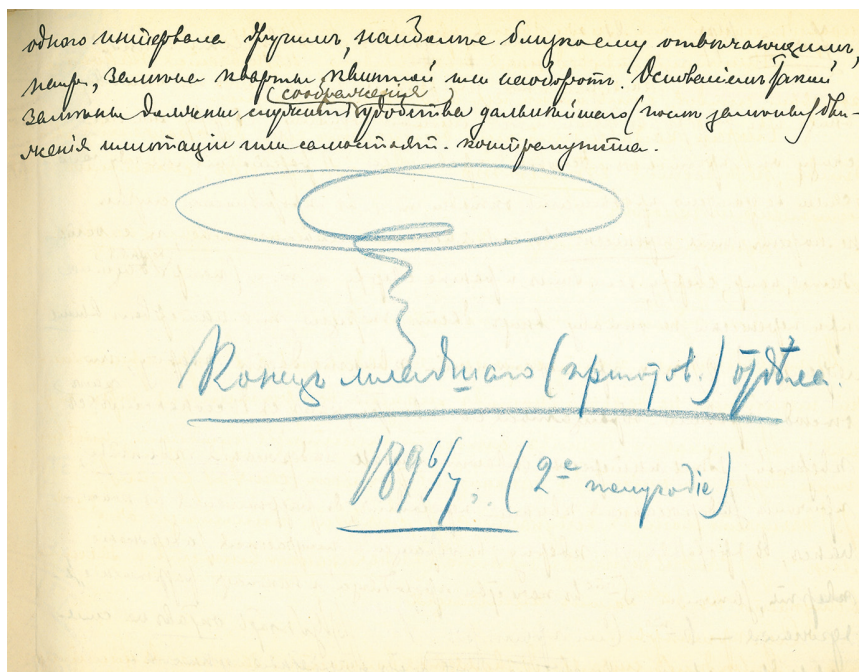
Основное содержание тетради Оссовского составляет снабженный нотными примерами и некоторыми специфическими дополнениями конспект теоретических сведений по курсу контрапункта (не приступая к фуге). Согласно датам, записанные лекции посещались с января по ноябрь 1897 с перерывом на лето. Две части записей отчетливо разграничены виньеткой и заключительной подчеркнутой подписью синим карандашом на Л. 8 доп.: «Конец младшего (приготов[ительного]) отдела. | 1896/7 г. (2^е полугодие)» (ил. 6).

Текст конспектов содержит множество деталей. В нем не пропущены ни азбучные правила (начинать и заканчивать задачи определенными интервалами, притом что присутствуют и частные рекомендации — например, избегать примы и октавы в процессе развертывания упражнения), ни замечания о художественных, эстетических нюансах выполняемых заданий. Более того, в конспекте присутствуют и чистовые, и черновые записи материалов. Последние отчетливо отражают факт, что Оссовский фиксирует подряд все те положения теории контрапункта, которые слышит. Полученная в конспекте запись передает, как кажется, быструю речь учителя, которая ложится в весьма связный текст²⁰.

Возможно, посещение лекций, содержание которых отражено на дополнительных листах, было нестабильным и прекратилось неожиданно²¹. Этим можно объяснить несовпадение объемов основных листов

²⁰ Позволим себе напомнить характерный стремительный «полетный» почерк самого Римского-Корсакова.

²¹ В Автобиографии 1940 г. Оссовский называет причиной прекращения обучения в консерватории необходимость службы в Министерстве юстиции: «В 1898/99 учебном году я вынужден был оставить Консерваторию из-за невозможности совмещать регулярное посещение музыкальных занятий со службой в министерстве юстиции, дававшей мне средства к жизни, но по предложению Римского-Корсакова продолжал заниматься у него теорией композиции на дому (бесплатно)» [Оссовский 2009, 138].



Ил. 6. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н.А. Римского-Корсакова о контрапункте». Заключительная запись [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 8 доп.]

Fig. 6. Alexander V. Ossovsky. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint. Final note [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Folio 8 suppl.]

тетради и потребность в дополнительных листах. Конкретные обстоятельства записей в первом семестре 1897/98 учебного года в опубликованных воспоминаниях самого Оссовского не обнаружены.

Материал *Записок* отчетливо репрезентирует начальные темы курса (см. Таблицу 1 на с. 140).

В ходе анализа рукописи выявлено важное обстоятельство: Оссовский *двукратно* приступает к освоению курса контрапункта. Содержание дополнительных листов свидетельствует о повторном слушании лекций на одни и те же темы. Напомним, что Оссовский был принят в консерваторию и зачислен в класс гармонии Римского-Корсакова в 1896/97 учебном году, а даты чтений по контрапункту разделены на второй семестр

указанного учебного года и первый семестр сезона 1897/98 года. Какой же курс слушал автор «Записок»? Почему изучение контрапункта началось (согласно датам тетради) в январе, а не в сентябре, и что за раздел курса выпадал на сентябрь, если он вновь начинался с правил простого контрапункта? Попробуем ответить на эти вопросы.

Согласно консерваторским планам обучения за 1886 г., которые разрабатывались Римским-Корсаковым, на второй год падало изучение *Контрапункта строгого и свободного, простого и двойного*, а также освоение *Имитации* [Римский-Корсаков 1963 с, 173]. Согласно экзаменационным требованиям плана, на летнем экзамене по данной части курса требовалось написать «Четырехголосн[ый] контрап[ункт] на C[antus] F[irmus]» [Римский-Корсаков 1963 с, 173]. Примечательно, что в следующем году в рамках курса *Фуга и канон* предполагалось освоение 6-голосного и тройного контрапункта.

Однако во втором семестре контрапункт был начат, но не доведен до 4-голосия (пройдено только 3-голосие), материалы по сложному контрапункту отсутствуют, минимальны записи по имитации. Понятно, что текст рукописи не включает все необходимые темы курса контрапункта, из чего можно заключить, что рассматриваемая тетрадь была у Оссовского не единственной либо остальные темы были даны в практическом ключе, без посещения собственно «чтений».

Еще один вариант ответа на вопрос о сроках чтения лекций по контрапункту, разбитых на 2 года, может быть связан с курсом *Энциклопедия*, который читался в рамках *Программы классов обязательной теории*. Опубликованный вариант этой программ датирован 1887 г. [Римский-Корсаков 1963 а, 174]. Раздел *Понятие о контрапункте* (правда, без конкретики) как раз мог читаться в том объеме, который содержится в «Записках».

Специфика теории, изложенной в «Записках», заслуживает пристального внимания как тема отдельного исследования. Вопросы мажоро-минора и аккордики — ключевых методических установок, характерных для петербургской школы преподавания контрапункта в XIX в., — отчасти были рассмотрены в публикации: [Tverdovskaya, Yankus 2024, 114–115]. В то же время в письменных работах А. К. Глазунова, выполненных по темам курса контрапункта в процессе его обучения у Римского-Корсакова в 1880–1881 гг., задания (в том числе упражнения на *cantus firmus*) выполняются в церковных ладах²². Можно предположить, что индиви-

²² «В комплексе учебных работ Глазунова выстраивается упорядоченная система упражнений и задач по музыкально-теоретическим курсам, среди которых — записи по элементарной теории (и возможно, — и по сольфеджио), материалы по гармонии, контрапункту, имитации, канону и фуге, многочисленные, различные по объему

№, дата Основные листы в тетради	Заголовок (при наличии)	Материал лекции	Доп. листы
I. (25 янв. 1897). Л. 1, Л. 1 об. Л. 1 нот., Л. 1 нот. об.	Контрапункт- противосложение	С. Ф. и специфика его мелодии и ритма. Правила мелодики и ритма, стилевые установки. Диапазоны голосов, ключи. Правила простого КП. Усло- вия работы в I разряде.	Л. 1 доп. Л. 1.1 доп. Л. 2 доп. (2 ноября)
II. (29 янв.) Л. 2. Л. 2 нот.	Второй разряд	Правила интервалов и голо- соведения в условиях двух нот против ноты.	
III. (5 февр.) Л. 2 об., Л. 2 нот	[Третий разряд]	Правила трех, четырех, шести нот против одной.	Л. 3 доп.
IV. (12 февр.) Л. 2 об. Л. 2 нот.	4 ^й разряд, синкопированный контрапункт	Правила задержаний.	Л. 4 доп.
V. (15 февр.) Л. 3, Л. 3 об.	Цветистый контрапункт	Сочетание разных разрядов. Использование восьмых.	
VI. (19 февр.) Л. 3 об., Л. 2 нот. об.		Продолжение: ритмические средства, использование диссонансов.	
VII. (1 марта) Л. 4, Л. 3 нот.		Продолжение: нормы ин- тервалики, ритма, голосо- ведения.	Л. 5 доп. (13 октября 1897)
VIII. (5 марта) Л. 4, Л. 4 об. Л. 3 нот.	Трехголосный контрапункт	Использование интервалов. Первый и второй разряд в трехголосии. Возможности голосоведения. Трезвучия и сектаккорды.	Л. 5 доп. об. (13 октября 1897) Л. 6 доп. (16 окт. 1897)
IX. (22 марта). Л. 7 доп., Л. 7 доп. об., Л. 8 доп. Л. 3 нот. об.	Имитация	Виды имитаций. Определение канона. Имитации на cantus firmus в трехголосии.	Л. 6 доп. (16 окт. 1897) Л. 9 доп.
Л. 8 доп. После виньетки запись синим карандашом: Конец младшего (приготов[ительного]) отдела. / 1896/7 г. (2 ^е полугодие)			
Л. 4 нот.	Двойной контрапункт	Определение, условия интервалики, голосоведения, задержания квинт.	7 окт. 1897 г. Л. 8 доп. об.

- ◀ *Таблица 1.* Курс контрапункта Н. А. Римского-Корсакова в «Записках по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте»: даты и темы лекций, расположение материалов в тетради

Table 1. Nikolai A. Rimsky-Korsakov's counterpoint course in Alexander V. Ossovsky's *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*: dates and theme of lectures, placement of materials in the notebook

дуальные качества творческой личности Глазунова, бóльшая свобода в выборе специфики и количества заданий сравнительно с консерваторскими уроками (напомним, что Глазунов обучался у Римского-Корсакова частно), определяли маневренность учителя. О таком разнообразии в отборе задач пишет сам Римский-Корсаков:

Занимаясь профессурой теории композиции в течение 20-ти лет, я много раз изменял свою систему преподавания и переходил от педантического преследования всего положенного программой к большему или меньшему приспособлению к личным способностям ученика [Римский-Корсаков 1963 б, 188].

Получая теоретический багаж, за которым он приехал в Петербург, Оссовский не только детально воспринимал и фиксировал корпус знаний, для их освоения необходимы были и практические умения. К сожалению, до нас не дошли тетради Александра Вячеславовича с практическими заданиями, которых традиционно для того времени должно было быть не просто много — их число могло составить десятки, если не сотни. Судя по всему, они представляли однотипные упражнения, идущие по пути усложнения работ сообразно разрядам контрапункта, с наращением голосов, а также с использованием различных *cantus firmus*. Очевидно, эти тетради существовали. Следы формулировки некоторых практических заданий (в минимальной мере) присутствуют и в тексте записей:

Контрапункты, написанные в предыдущий урок, принять за *cantus firmus*'ы и приписать к ним контрапункты по всем предыдущим правилам, заботясь о поддержке движения [Оссовский 2025, 164].

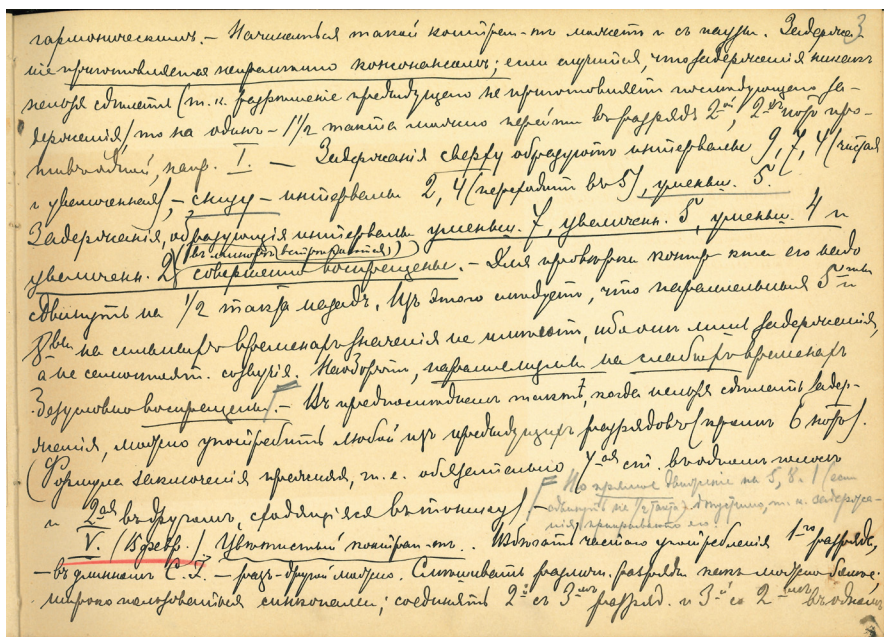
(от одного до нескольких десятков листов), обладающие в большей или меньшей степени выраженными художественными достоинствами» [Янкус 2024, 170].

Кроме того, задания обнаруживаются в конце тетради — это перечень *cantus firmus*-ов для работы и темы для имитационных форм (Л. 12 нот., Л. 12 нот. об., Л. 13 нот.). В этом, дополнительном, разделе теоретические сведения уже не записываются, а материалы относятся, вероятно, к следующему периоду обучения Оссовского — к 1900 г., когда основой стало выполнение практических (уже в гораздо большей степени творческих) заданий.

Заключение

Проработанный Оссовским (отчасти переписанный начисто, со следами повторного прочтения и карандашными пометками) конспект уроков контрапункта Римского-Корсакова — не просто документ, свидетельствующий о получении автором «Записок» образования у высококлассного профессионала и талантливого педагога, в столичной консерватории. Уже имея самостоятельно полученную теоретическую базу, Оссовский выстраивает в записях по возможности целостный курс (точнее, его часть), который ему удалось прослушать. Представленный конспект отражает процесс *систематизации* правил и условий заданий, а также собственных знаний начинающего композитора, ставшего со временем выдающимся историком музыки.

Позднейшие слои правок — подчеркивания пером, простым, синим, красным карандашом, добавления слов, фраз, фрагментов текста, в том числе над строкой либо на свободном месте, наконец, на дополнительных листках (пером и простым карандашом) (см., например, *ил. 7*) — свидетельствуют о том, что Оссовский неоднократно возвращался к своим «Запискам». Возможно, в текст вносились уточнения, давались более распространенные объяснения, расставлялись смысловые акценты. Не исключено, что Оссовский использовал данный материал в собственной педагогической практике; также не выглядит слишком вольным предположение о том, что Александр Вячеславович в перспективе видел данный материал опубликованным (в последнее десятилетие жизни наследие Учителя оказывается в фокусе внимания Оссовского [Твердовская 2023, 397], тогда же при его активном участии начинается процесс публикации Полного собрания сочинений Н. А. Римского-Корсакова). Хочется верить, что настоящая статья станет приношением памяти выдающихся наставников разных поколений, внесших неоценимый вклад в становление и развитие традиций петербургского музыкознания.



Ил. 7. А. В. Оссовский. «Записки по чтению Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте». [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 3]

Fig. 7. Alexander V. Ossovsky. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Folio 3]

Рукописные источники

Записки 1897–1900 — Оссовский А. В. Записки по чтению Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте. [1897–1900]. Рукопись. 00 л. Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 31+ (12 доп.) л. № 10111

Список источников

- [1] Клепиков 1978 — Клепиков С. А. Филигранные и штампы на бумаге русского и иностранного производства XVIII — начала XX века. Москва: Наука, 1978. 240 с.
- [2] Михайлов 1959 — Михайлов М. К. Н. А. Римский-Корсаков — воспитатель композиторов // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи

- и материалы / ред. С. Л. Гинзбурга. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 13–45.
- [3] Оссовский 1959 — Из воспоминаний А. В. Оссовского (подготовила к печати Е. Ф. Бронфин) // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы / ред. С. Л. Гинзбурга. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 189–196.
- [4] Оссовский 1968 — *Оссовский А. В.* Воспоминания. Исследования / [общ. ред. и вступ. статья Ю. Кремлёва]; [сост., подгот. к публикации, предисл. и примеч. В. В. Смирнова]. Ленинград: Музыка, 1968. 440 с.
- [5] Оссовский 2009 — Из личного дела А. В. Оссовского / подг. к публикации Я. Ю. Гуровой // *Opera musicologica*. 2009. № 1 (1). С. 133–158. Прим.: Автобиография А. В. Оссовского (С. 136–145).
- [6] Оссовский 2025 — *Оссовский А. В.* Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте / подготовка к публикации А. И. Янкус, Т. И. Твердовской // *Opera musicologica*. 2025. Т. 17. № 2. С. 148–175. <https://doi.org/10.26156/operaus.2025.17.2.008>
- [7] Римский-Корсаков 1963а — *Римский-Корсаков Н. А.* Программа классов обязательной теории // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. Т. 2. С. 174.
- [8] Римский-Корсаков 1963b — *Римский-Корсаков Н. А.* Теория и практика [и] Обязательная теория музыки в русской консерватории // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. Т. 2. С. 188–212.
- [9] Римский-Корсаков 1963с — *Римский-Корсаков Н. А.* Теория композиции // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. Т. 2. С. 172–174.
- [10] Саар 1959 — Воспоминания Марта Саара (Подготовила к печати Х. Л. Тынсон) // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы / ред. С. Л. Гинзбурга. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 225–228.
- [11] Смирнов 2018 — *Смирнов В. В.* Петербургские школы исторического музыковедения и французская музыка // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 231–244.
- [12] Смирнов 2021 — *Смирнов В.* Тайна биографии А. В. Оссовского // *Musicus*. 2021. № 2 (66). С. 3–9.
- [13] Соколов 1908 — Соколов Н. А. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Санкт-Петербург: Издание редакции «Русской музыкальной газеты», 1908. 35 с.
- [14] Твердовская 2023 — *Твердовская Т. И.* А. В. Оссовский и русская классическая опера // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 года / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. Т. 1. С. 387–400.
- [15] Штейнберг 1959 — Воспоминания М. О. Штейнберга (Подготовила к печати Л. Б. Никольская) // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование:

- Статьи и материалы / ред. С. Л. Гинзбурга. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 196–209.
- [16] Южак 2013 — Южак К. И. О ленинградской-петербургской школе полифонии // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862–2012: сб. ст. по материалам Международного симпозиума, посвященного 150-летию консерватории (20–22 сентября 2012 года) / ред.-сост. Н. И. Дегтярёва (отв. ред.), Н. А. Брагинская. Санкт-Петербург: издательство Петербургского политехнического университета, 2013. С. 16–34.
- [17] Янкус 2024 — Янкус А. И. Школа Н. А. Римского-Корсакова: курс специальной теории в учебных работах А. К. Глазунова // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16, № 4. С. 160–189. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.008>
- [18] Ястребцев 1959 — Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания. Том 1. 1886–1897 / общ. ред. А. В. Оссовского. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. 527 с.
- [19] Tverdovskaya, Yankus 2024 — Tverdovskaya, T. I. & Yankus, A. I. Nikolai Rimsky-Korsakov's *Third Textbook* in Alexander Ossovsky's Notes: Concerning the History of the Formation of the St. Petersburg School of Music Theory // *Russian Musicology*. 2024. No. 4. P. 110–118. <https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.110-118>

References

- [1] Klepikov, Sokrat A. (1978). *Filigrani i shtempeli na bumage russkogo i inostrannogo proizvodstva XVIII — nachala XX veka* [Filigree and stamps on Russian and foreign paper of XVIII — early XX century]. Moscow: Nauka, 240 p. (in Russian).
- [2] Mikhailov, Mikhail K. (1959). “N. A. Rimsky-Korsakov — vospitatel’ kompozitorov” [“Nikolai A. Rimsky-Korsakov — educator of composers”]. In N. A. *Rimsky-Korsakov i muzykal’noe obrazovanie. Stat’i i materialy* [Nikolai A. Rimsky-Korsakov and musical education. Articles and materials], edited by Semion L. Ginzburg. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’sтво, pp. 13–45 (in Russian).
- [3] [Ossovsky, Alexander V.] (1959). “Iz vospominaniy A. V. Ossovskogo (podgotovila k pechati E. F. Bronfin)” [“From the memoirs of Alexander V. Ossovsky (prepared for publication by Elena F. Bronfin)”]. In N. A. *Rimsky-Korsakov i muzykal’noe obrazovanie. Stat’i i materialy* [Nikolai A. Rimsky-Korsakov and musical education. Articles and materials], edited by Semion L. Ginzburg. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’sтво, pp. 189–196 (in Russian).
- [4] Ossovsky, Alexander V. (1968). *Vospominaniya. Issledovaniya* [Memories. Studies], General edition and introductory article by Yuly Kremlev, compiled, prepared by publication, preface and notes by Valery V. Smirnov. Leningrad: Muzyka, 440 p. (in Russian).
- [5] [Ossovsky, Alexander V.] (2009). “Iz lichnogo dela A. V. Ossovskogo” [“From the Personal File by Alexander V. Ossovsky”], materials were prepared by Yanina Yu. Gurova. In *Opera musicologica*. 2009, no. 1 (1), pp. 133–158 (in Russian).
- [6] Ossovsky, Alexander V. (2025). “Zapiski po chteniyam N. A. Rimskogo-Korsakova o kontrapunkte” [“Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov’s Lectures on Counterpoint”],

- prepared for publication by Alla I. Yankus, Tamara I. Tverdovskaya. In *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2, pp. 148–175 (in Russian). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.008>
- [7] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1963). “Programma klassov obyazatel'noy teorii” [“Program of classes of the obligatory theory”]. In Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnyye proizvedeniya i perepiska* [Complete works. Literary essays and correspondence]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, vol. 2, p. 174 (in Russian).
- [8] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1963). “Teoriya i praktika [i] Obyazatel'naya teoriya muzyki v russkoi konservatorii” [“Theory and Practice [and] Obligatory music theory in Russian conservatoire”]. In Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnyye proizvedeniya i perepiska* [Complete works. Literary essays and correspondence]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, vol. 2, pp. 188–212 (in Russian).
- [9] Rimsky-Korsakov, Nikolai A. (1963). “Teoriya kompozitsii” [“Theory of composition”]. In Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnyye proizvedeniya i perepiska* [Complete works. Literary essays and correspondence]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, vol. 2, pp. 172–174 (in Russian).
- [10] [Saar, Mart] (1959). “Vospominaniya Marta Saara (podgotovila k pečati Helga L. Tönson)” [“Mart Saar's memories (prepared for publication by Helga L. Tönson)”]. In N. A. Rimsky-Korsakov i muzykal'noe obrazovanie. Stat'i i materialy [Nikolai A. Rimsky-Korsakov and musical education. Articles and materials], edited by Semion L. Ginzburg. Leningrad: Gosudarstvennoe muzyka l'noe izdatel'stvo, pp. 225–228 (in Russian).
- [11] Smirnov, Valery V. (2018). “Peterburgskie shkoly istoricheskogo muzykovedeniya i frantsuzskaya muzyka” [“St. Petersburg schools of historical musicology and French music”]. In *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 2018. No. 6 (59), pp. 231–244 (in Russian).
- [12] Smirnov, Valery V. (2021). “Tayna biografii A. V. Ossovskogo” [“The mystery of the biography of Alexander V. Ossovsky”]. In *Musicus*. 2021. No. 2 (66), pp. 3–9 (in Russian).
- [13] Sokolov, Nikolai A. (1908). *Vospominaniya o N. A. Rimskom-Korsakove* [Memories of N. A. Rimsky-Korsakov]. St. Petersburg: Izdanie redaktsii “Russkoy muzykal'noy gazety”, 35 p. (in Russian).
- [14] Tverdovskaya, Tamara I. (2023). “A. V. Ossovsky i russkaya klassicheskaya opera” [“Alexander Ossovsky and Russian Classical Opera”]. In *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Materialy Pyatoy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 22–26 noyabrya 2021 goda* [Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021], edited by Irina Susidko, Pavel Lutsker, Nina Pilipenko, Gnesin Russian Academy of Music. Volume 1. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, Vol. 1, pp. 387–400. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-387-400> (in Russian).
- [15] [Steinberg, Maximilian O.] (1959). “Vospominaniya M. O. Steinberga (podgotovila k pečati Lyubov' B. Nikol'skaya)” [“Maximilian O. Steinberg's memories (prepared for publication by Lyubov' B. Nikol'skaya)”]. In N. A. Rimsky-Korsakov i muzykal'noe obrazovanie. Stat'i i materialy [Nikolai A. Rimsky-Korsakov and musical education.

- Articles and materials], edited by Semion L. Ginzburg. Leningrad: Gosudarstvennoe muzyka l'noe izdatel'stvo, pp. 196–209 (in Russian).
- [16] Yuzhak, Kyra I. (2013). “O leningradskoy-peterburgskoy shkole polifonii” [“On the Leningrad — Petersburg polyphony school”]. In *Sankt-Peterburgskaya konservatoriya v mirovom muzykal'nom prostranstve: kompozitorskiye, ispolnitel'skiye, nauchnyye shkoly. 1862–2012: sbornik statey po materialam mezhdunarodnogo simpoziuma, posvyashchennogo 150-letiyu konservatorii (20–22 sentyabrya 2012 goda)* [Saint Petersburg Conservatory in the music world: composer, performer, scientific schools. 1862–2012: Collection of articles on the materials of the International Symposium dedicated to 150-anniversary of the conservatory (September 20–22, 2012)], editors-compilers Natalya I. Degtyareva (editor-in-chief), Natalia A. Braginskaya. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Peterburgskogo politekhnicheskogo universiteta, pp. 16–34 (in Russian).
- [17] Yankus, Alla I. (2024). “Shkola N. A. Rimskogo-Korsakova: kurs spetsial'noy teorii v uchebnykh rabotakh A. K. Glazunova” [“The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov: Special Theory (Course) in the Student Works of Alexander K. Glazunov”]. In *Opera musicologica*, 2024. Vol. 16, no. 4, pp. 160–189 (in Russian). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.008>
- [18] Yastrebtsev, Vasily V. (1959). *N. A. Rimsky-Korsakov: Vospominaniya* [N. A. Rimsky-Korsakov: Memories]. Volume 1. 1886–1897, general edition by Alexander V. Ossovsky. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 527 p. (in Russian).
- [19] Tverdovskaya, Tamara I. & Yankus, Alla I. (2024). “Nikolai Rimsky-Korsakov's *Third Textbook* in Alexander Ossovsky's Notes: Concerning the History of the Formation of the St. Petersburg School of Music Theory”. In *Russian Musicology*. 2024, no. 4, pp. 10–118. <https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.110-118>

Статья поступила в редакцию: 24.03.2025; одобрена после рецензирования: 21.04.2025; принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 24.03.2025; approved after reviewing: 21.04.2025; accepted for publication: 21.04.2025; published: 30.05.2025.



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

Научная статья

УДК 781.42

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.008

Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте

Александр Вячеславович Оссовский¹

Подготовка к публикации Аллы Ирменовны Янкус² и Тамары Игоревны Твердовской³

^{1, 2, 3} Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

² alla_jankus@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-3157-1194>

³ tverdo2001@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Аннотация. Впервые публикуется документ, сохранившийся в личном архиве профессора В. В. Смирнова и переданный в дар его вдовой в Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории. Рукопись А. В. Оссовского обладает большой научной ценностью как отражение теоретических и методических принципов его учителя Н. А. Римского-Корсакова: она является свидетельством значимости курса контрапункта в консерваторском образовании композиторов в конце XIX в. Конспект «чтений» (лекций) сопровождается большим количеством нотных примеров. Комментарии публикаторов приводятся в постраничных сносках..

Ключевые слова: А. В. Оссовский, Н. А. Римский-Корсаков, «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте», рукопись, учение о контрапункте, Санкт-Петербургская консерватория, петербургская музыкально-теоретическая школа

Для цитирования: Оссовский А. В. Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте / подготовка к публикации А. И. Янкус, Т. И. Твердовской // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 2. С. 148–175.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.008>

© Оссовский А. В., 1897–1900

© Янкус А. И., Твердовская Т. И., подготовка к публикации, 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.008

Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint

Alexander V. Ossovsky¹

Prepared for publication by Alla I. Yankus², Tamara I. Tverdovskaya³

^{1, 2, 3} Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

² alla_jankus@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-3157-1194>

³ tverdo2001@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

Abstract. For the first time, a document preserved in the personal archive of Professor Valery V. Smirnov and gifted by his widow to the Manuscripts Research Department of the Scientific Music Library of the St. Petersburg State Conservatory is published. The manuscript by Alexander V. Ossovsky has great scientific value as a reflection of the theoretical and methodological principles of his teacher Nikolai A. Rimsky-Korsakov: it is evidence of the importance of the counterpoint course in the conservatory education of composers at the end of the 19th century. The outline of the “readings” (lectures) is accompanied by a large number of musical examples. Comments by the publishers are given in footnotes.

Keywords: Alexander V. Ossovsky, Nikolai A. Rimsky-Korsakov, “Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint”, manuscript, St. Petersburg polyphony school

For citation: Ossovsky, Alexander V. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint, prepared for publication by Alla I. Yankus, Tamara I. Tverdovskaya. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 148–175. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.008>

© Alexander V. Ossovsky, 1897–1900

© Alla I. Yankus, Tamara I. Tverdovskaya, Prepared for publication, 2025

Записки по чтениям

Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте

Тетр[адь] I.

Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте.

(I. Отдел младший). II. Отдел специальный. (2^я год) приклеен на отдельных листках (карандаш)[.]

Ал[ександр] Оссовск[ий]¹

- Л. 1 I. — (25 янв[аря] 1897)². Контрапункт = противосложение. Его разряды (независимо от числа голосов): 1) нота против ноты, 2) 2 или 3 ноты (3 ноты — подотдел³) против ноты, 3) 4 или 6 нот против ноты, 4) синкопированный к[онтрапункт], вследствие задержаний (в нем получ[ает]ся или по 2 ноты против ноты, или по три, если задержание, разрешившись, приготовляет затем новое задержание) и 5) цветистый к[онтрапункт] — соединение всех предыдущих разрядов, — собственно, настоящий контрапункт. (Деление на разряды — смысл педагогический). — Стили⁴ контр[апунк]та строгий и свободный. Заниматься будем строгим.

Мелодия, к коей пишется к[онтрапунк]т, — *cantus firmus* (С. F.). Мелодия его строго диатоническая, в одном строю; гамма ее в мажоре — натуральная, в миноре натуральн[ая] и мелодич[еская][.] смотря по надобности. С. F. начинается или с тоники⁵ или с доминанты⁶, оканчивается в тонике; перед последнею ставится или 7^я или 2^я ступень, т. е. I (пример) (ил. 1). Голос идет полутонами, тонами, терциями, квинтами, секстами (редко) и октавами (оч[ень] редко). На 7^{му} он не идет никогда; запрещаются также все ходы на увеличенн[ые] и уменьш[енные] интервалы. —

¹ В качестве титульного листа — форзац. В заглавии подчеркнуты пером слова *Тетр. I., Записки, Римского-Корсакова, контрапункте*. Специфический росчерк соответствует традиционной подписи А. В. Оссовского; скан-копия представлена в публикации: [Янкус, Твердовская 2025, 131, ил. 1].

² Номер лекции и дата подчеркнуты красным карандашом.

³ Примечание в скобках вписано над строкой.

⁴ Стил[ь] исправлено на стил[и].

⁵ В тонике изменено на с тоники.

⁶ В доминанте исправлено на с доминанты.

Требование некоторых теоретиков, чтобы С. Ф. был в нечетном числе тактов[,] не имеет оснований (оно делается для того, чтобы заключение пришлось на сильную половину тактовой пары⁷), т. к. ритм м[ожет] б[ыть] и не 2^хдольный или мелодия м[ожет] начаться за тактом.

Л. 1 об. В контрапункте ноты против ноты все созвучия должны б[ыть] консонансами, каковыми считаются 1, 8, 5, 3 и 6. Диссонансами считаются 4, 2, 7 и все увелич[енные] и уменьш[енные] интервалы.

Двухголосный кон[трапун]кт ноты против ноты начинается с 8^{вы}, квинты или унисона, — одинаково если первая нота С. Ф. тоника или доминанта⁸. Заканчивается в 8^{ву} или унисон с таким сочетанием голосов: II. (ил. 1)⁹ — Следует избегать ходов на несколько одинаковых интервалов подряд, особенно по аккордовым тонам; надо, чтобы было несколько диатонич[еских]¹⁰ ходов, за ними скачок, опять диатон[ические] ходы, опять скач[ок] и т. п. — Параллельн[ые] унисоны, октавы и квинты (скрытые или явные) строго запрещены. Избегается так называемый тритон¹¹, т. е. ход на увелич[енную] кварту (конечно, не в одном голосе, где он сам по себе невозможен, а между 2 голосами): III. (ил. 1)¹² — Нехорошо идти более чем тремя терциями или секстами подряд, ибо в противн[ом] случае теряется смысл контр[апунк]та. — Расстояние между голосами не должно превышать 10^{вы}, да и до 8^{вы} оно доходит редко. Кроме начала и конца, 8^{ва} и унисон допускаются изредка¹³ в середине; также изредка допускается перекрещивание голосов.

В миноре нельзя удваивать хромат[ически] измененной сексты¹⁴, ибо она всегда должна идти в 7^{му} и, следов[ательно], таким образом получаются паралл[ельные] 8^{вы}. Сексту в миноре повышают только, если она идет в 7^{му}. См. IV. (ил. 1):

⁷ Слово *пары* с двойным подчеркиванием.

⁸ Традиционное обозначение для первой и пятой ступеней.

⁹ Римские цифры II. и III. не снабжены отсылкой к примеру в скобках, как цифра I.

¹⁰ Диатонически в данном случае имеет значение *поступенно*.

¹¹ *Тритон* подчеркнуто.

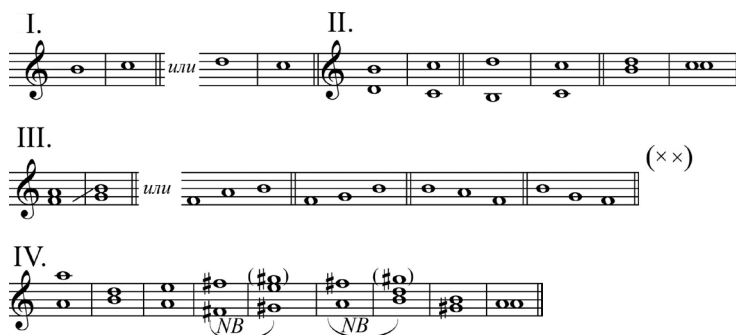
¹² Отчеркивание синим карандашом у цифры III., повторенное на дополнительном листе I.1., а главное — содержательное единство, позволяют думать, что сюда планировалась вставка с Л. 1. I доп.

¹³ *Изредка* подчеркнуто.

¹⁴ Напомним, задания выполняются в гармоническом и мелодическом миноре, а следовательно, хроматическое изменение сексты — повышенная VI ступень мелодического минора.

Ил. 1. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 1 нот.]

Fig. 1. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. mus. 1]



Объем голосов следующий: V (ил. 2). — Для тенора есть, между прочим, особый ключ (у Палестрины): VI¹⁵ (ил. 2¹⁶). — Примеры контр[а]пун[кт]а на приведенные правила: VII (ил. 2).

Л. 1 доп. [Дата не указана.] Строг[ий] ст[иль]¹⁷ — Диат[онический]¹⁸,
 спок[ойный], ритм[ически] прост[ой]¹⁹, пригот[овление] дисс-
 [онансов]²⁰. Постепенно перех[одит] в своб[одный] ст[иль].

Правила из того, чтобы удобно петь.

I. C. f. — цел[ые] ноты (нечетн[ые] и четн[ые]) [,] нач[инает]ся (больш[ей] ч[астью] ²¹⁾ с 1^{мы} [,] конч[ае]тся прямой (нисх[одящей]

¹⁵ В примерах под этой цифрой обсуждается не ключ *до*, но движение мелодии с возможным образованием тритонов. Ключ обсуждается выше — над цифрой VI.

¹⁶ Примечания к нотным образцам помещены в текст примеров. Оборот Нотного листа I начинается с группы примеров под номером VII. Примечание к примеру VIII записано в конце титульной стороны листа, в тексте этого примечания над первой строкой вписано слово *подобный* перед словом *тритон*, волнистой линией подчеркнуто *2^ю ступенью* и сверху в скобку вписано *т. е. тоном*. В примечании рядом с примером VIII предложено изменение в порядке слов — *объясняется его неприятность* заменяется на *его неприятность объясняется*.

¹⁷ *Строг. ст.* подчеркнуто как подзаголовок.

¹⁸ Диат[онический] или диат[оника].

¹⁹ Ритм прост[ой] или ритм[ически] прост[ой].

²⁰ Пригот[овление] дисс[онансов] или пригот[овленные] дисс[онансы].

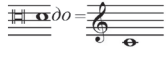
²¹ Текст в скобке записан как вставка над строкой.

Ил. 2. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 1 нот. — Л.1 нот. об.]

Fig. 2. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 1 mus. — Fol. 1 mus. v.]

V.

Сопрано  альт  тенор 
бас  В действительности они гораздо больше, но для строгого контрап[ун]кта надо держаться этого объема.

 , следов[ательно], звучит, как пишется, а читается как в скрипичном ключе на 8^{ву} вниз.

VI.

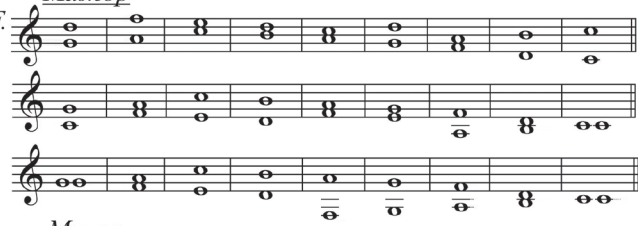
Тритон может образоваться и от соприкосновения в двух разных голосах интервалов тритона, напр[имер]

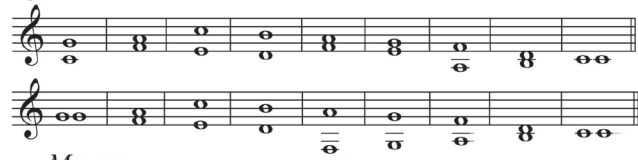
(очень нехорошо) (ничего себе) (В двухголосии еще можно его избегать, но в многоголосии немислимо и, след[овательно], он допускается[.])



VII.

Мажор

C. F.  или

 или

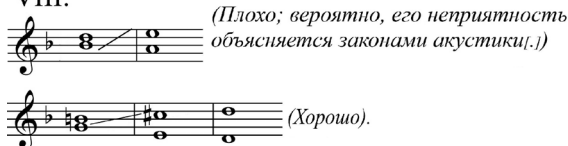
Минор

C. F. 

(Окончание см. на след. стр.)

В миноре нехорош (подобный) тритон, образуемый секстою и (2^й ступенью (т.е. тоном)); но между квартой и вводным тоном не имеет ничего неприятного, т. е. VIII.

VIII.



(NB). Нельзя повторять в контрапункте два раза подряд одну и ту же ноту (здесь, в сущности, получается тогда контрапункт двух нот против одной). Нехорошо также возвращаться часто к одной и той же ноте.

и восх[одящей]). Диатон[ические]²², но не все шаги. 1) ход поступ[енный], 2) скачки 3, 4, 5.; 6^{та} избег[ается], 7 ник[огда], 8 изредка[.] Запр[ещаются] скачки на все увелич[енные] и ум[еньшен]ные интервалы]. Повтор[ять] (одну ноту²³) в 2 смежн[ых] (тактах²⁴) нельзя, мелодия не должна превыш[ать] объема голоса. В мелод[ии] запр[ещаются] 2 скачка в одну сторону на 5 и 4, и 3 скачка на 3. Запр[ещается] тритон и все, его напоминающее. В миноре — мелодич[еская] гамма. — В контр[апунк]те правила те же. Инт[ервал]ы [—] только консонансы (соверш[енные] и несоверш[енные])[.] Мелод[ия] нач[инает]ся с 1, 8 и чист[ой] 5, кон[чат]ся в 8 или 1 (с обратн[ой] каденц[ией])[.] В середине продолж[ается] 3 и 6, реже 5 и 8, изредка 10²⁵[.] избег[ается]²⁶ 1. Больше 3^x 3^y и 6^x. Перекрещ[ивание] изредка на 1 такт²⁷. Запр[ещают]ся паралл[ельные] 5, 8 и 1. Запр[ещается] прямое движ[ение] на 8, 1 и на 5 (скрыт[ые] послед[ования])[.] Объем голосов (учебный)²⁸. Смысл ключей исчез (ранее для избеж[ания] добав[очных] линий). Теперь не соотв[етствуют] (альт низок, Л. 1 доп. сопр[ано] низок, / для него лучше скрипичн[ый]). Обяз[ательны] об. как упр[ажне]ния (для чтен[ия] партий.)

²² Или диат[оника].

²³ Текст в скобке записан как вставка над строкой.

²⁴ Текст в скобке записан как вставка над строкой.

²⁵ Изредка 10 вписано над строкой.

²⁶ Избег[ается] или избеж[ать].

²⁷ Предложение вписано над строкой.

²⁸ Предложение вписано над строкой.

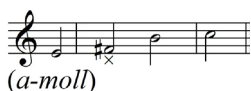
Неприятно удвоение вводного тона, особенно на сильном времени такта (в случае контр[апунк]та 2^x и более нот).

Неприятны унисоны (в принципе — допустимые) на сильном²⁹ времени.

В миноре 6^a ступень повышается только в случае, если она идет в 7^m, но не иначе, т. е. напр[имер], ее нельзя употреблять для избежания хода на увелич[енную] 4^{ty} в таком, напр[имер], случае (ил. 3):

Ил. 3. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 1. доп. об.]

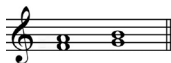
Fig. 3. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 1 suppl. v.]



Л. 1.1 доп. Из запрещения тритона³⁰ само собою вытекает запрещение хода двух больших терций (ил. 4) (в случаях[, где между крайними голосами есть тритон):

Ил. 4. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 1.1 доп.]

Fig. 4. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 1.1 suppl.]



Но следует заметить, что в миноре³¹ ход больших терций с субдом[инан]ты на дом[инан]ту звучит гораздо мягче, чем в ма-

²⁹ Сильном подчеркнуто.

³⁰ Запрещения тритона подчеркнуто.

³¹ Двойным подчеркиванием выделено слово миноре.

Л. 1.1 жоре, и допустим; вероятно здесь есть объяснение акустическое, /
доп. об. физиологическое (ил. 5):

Ил. 5. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова
о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 1.1 доп. об.]

Fig. 5. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures
on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 1.1 suppl. v.]



Л. 2 доп. 2 Нояб[ря]³². Правила мелодии те же. Начинать прямо (вместе) или с паузой $\frac{2}{4}$. На сильном [времени] обязат[ельно] консон[ансы]³³, на слаб[ом] [—] и конс[онансы] и дисс[онансы]. К конс[онансам] идти м[ожно] и прямо и скачком; к дисс[онансам] идти обязат[ельно] по ступеням³⁴. — На 6 не скакать. Скрытые³⁵ 5 и 8 с слабого на сильн[ое] запрещены; С сильного на сильное допускаются, если скачок голоса более 3^{ми} (в обратн[ую] сторону). Параллельн[ые] 5 и 8³⁶ на сильн[ом] [времени] запрещ[ены]. (Словом, если уничтожить вторые ноты такта, то долж[ен] получиться правильный контр[апун]кт нота против ноты, с тою только разницей, что здесь м[огут] б[ыть] повторения подряд одной и той же ноты). В последнем такте м[ожет] б[ыть] одна нота вместо 2^х³⁷. Знать³⁸

1^{ое} время — консон[анс]; на 2^м (и 3^м)³⁹ конс[онансы] и дисс[онансы], если последний между 2 консон[ансами] (по ступеням⁴⁰)[.]

В последн[ем] такте м[огут] б[ыть] 2 ноты вместо 3^х.

³² Дата выделена более крупным и размашистым почерком и двойным подчеркиванием.

³³ Вариант расшифровки: обязательны консонансы.

³⁴ По ступеням используется в значении поступенно.

³⁵ Скрытые подчеркнuto.

³⁶ Перед 5 и 8 зачеркнуто на.

³⁷ Предложение вписано над строкой, двойным подчеркиванием выделено слово одна.

³⁸ Знать написано крупнее и выделено двойным подчеркиванием.

³⁹ Текст в скобке вписан над строкой.

⁴⁰ То есть в поступенном движении.

Избегать унисонов на 1^м времени; вообще, совершенные консонансы (1, 5, 8) на сильных временах звучат пусто и, поэтому, несколько неприятно.

Л. 2 доп. Был указан объем голосов (в ключах) (ил. 6):
об.

Ил. 6. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 2 доп. об.]

Fig. 6. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 2 suppl. v.]



Правило объема: альт и бас от *до* до *до*⁴¹ + добавочн[ые] ноты; сопрано и тенор от *фа* до *фа*⁴² + добавочн[ые] ноты. — Ключи не соответствуют объему. Надо думать, что в старину был иной камертон⁴³ или же, быть мож[ет], в этих ключах пели не эти голоса, напр[имер] в альтовом, б[ыть] м[ожет], пел тенор. Это предположения.

Л. 2 II. — (29 янв[аря])⁴⁴. Второй разряд: две ноты против одной. Правила мелодики те же, что и в 1^м разряде. — Допускаются, однако, диссонансы, причем на сильном времени должен б[ыть] обязательно консонанс, на слабом же может быть и консонанс и диссонанс. Если на 2^м времени консонанс, то к нему можно идти и по ступеням и скачками; если же на 2^м времени диссонанс, то и к нему и от него идут плавно, по ступеням. Параллелизмы безусловно запрещены и не только непосредственные, но и с сильно-

⁴¹ Названия нот выделены двойным подчеркиванием.

⁴² Названия нот выделены двойным подчеркиванием.

⁴³ Иной камертон подчеркнуто.

⁴⁴ Номер лекции и дата подчеркнуты волнистой линией пером и красным карандашом.

го времени на сильное, т. е. I. (ил. 7) — Скрытые⁴⁵ квинты и 8^{вы} от слабого времени к сильному запрещены, но от сильного к сильному (придя через слабое) допустимы⁴⁶, если скачок контрапункта более терции⁴⁷, т. е. II. (ил. 7) — Начинается второй разряд теми же интервалами, как и первый; в виде вольности допустимо начать с терции⁴⁸. Иногда контрапункт вступает (с тех⁴⁹ же интервалов) и на слабом времени, после паузы на сильном. Кончается 2^й разряд тою же формулою, что и первый (т. е. вводн[ый] тон и 2^я ступ[ень]). В предпоследнем такте⁵⁰, в виде исключения, встречающегося дов[ольно] часто, можно употреблять контрапункт ноты против ноты⁵¹ (если к этому привело голосоведение).

Ил. 7. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 2 нот.]

Fig. 7. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 2 mus.]



Л. 2 об. III. (5 февраля)⁵² [...] Правила контрапункта 3 ноты против одной те же, что и в разряде 2 нот против одной. На первом времени консонанс, на 2 остальных могут быть и диссонансы, в виде вспомог[ательных] и проходящих, при условии плавного голосоведения. —

В контрапункте 4^х нот против 1^й — на 1 и 3 времени д[олжны] б[ыть] консонансы; на 2 и 4 м[огут] б[ыть] и консонансы и диссонансы. К последним применимы все правила предыдущих разрядов. — Возможно начинать после паузы в 1/4. — В (пред)по-

⁴⁵ Скрытые подчеркнуто.

⁴⁶ От сильного к сильному допустимы подчеркнуто.

⁴⁷ Более терции подчеркнуто.

⁴⁸ Терции подчеркнуто.

⁴⁹ Поверх слова того исправлено тех.

⁵⁰ В предпоследнем такте подчеркнуто.

⁵¹ Ноты против ноты подчеркнуто.

⁵² Номер лекции и дата подчеркнуты красным карандашом.

следнем⁵³ такте вместо 4^х нот м[огут] б[ыть] три (половина и две четверти).

В контрап[ункте] 6 нот против одной (предпочтительнее размер $\frac{3}{2}$, о котором и идет здесь речь) — консонансы на 1, 3 и 5 временах; на остальных и консон[ансы] и диссон[ансы]; правила те же; нежелательны скачки голоса на сексту, но на октаву допустимы.

*NB*⁵⁴ Ко всем разрядам применимы правила: а) не удваивать вводного тона, если он есть в С. Ф., где он идет вверх на $\frac{1}{2}$ тона; б) в миноре не удваивать повышенной 6^а ступени; в) избегать секвенцеобразных ходов, похожих одна на другую фигур.

Л. 3 доп. 1) В контрапункте трех нот против одной в последн[ем] такте мож[ет] быть 2 ноты вместо одной, причем лучше⁵⁵ употреблять ♩ и затем ♩ , а не наоборот (т. е. не⁵⁶ сперва целую, а зат[ем] $\frac{1}{2}$).

2) Интересны случаи мнимых параллельных квинт (звучащих параллельными только на одном⁵⁷ и том же инструменте, но не в голосах⁵⁸ и инструментах⁵⁹), происходящих от перекрещивания или неодновременного вступления голосов. Напр[имер] (ил. 8)[:]

Ил. 8. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 3 доп.]

Fig. 8. Alexander V. Ossovsky. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 3 suppl.]



(Окончание см. на след. стр.)

⁵³ Пред- вписано над строкой.

⁵⁴ NB выделено двойным подчеркиванием.

⁵⁵ Лучшие подчеркнуто.

⁵⁶ Не вписано над строкой.

⁵⁷ Одним подчеркнуто.

⁵⁸ Голоса подчеркнуто.

⁵⁹ В слове инструментах двойным подчеркиванием выделено окончание -тах.

(Окончание)



Случай 1^й редко употребляется по причине сильного пере-
крещивания, при котором наруш[ает]ся равновесие голосов.
Наобор[от], случаи мнимых параллелизмов от неодновремен[ен-
Л. 3 доп. ного] вступле[ния] голосов у стариков⁶⁰ (Палестрина и др.) весьма
об. часты и красивы.

3) В случае 4^х и 6^{ти}⁶¹ нот против одной не делать скачков
в контр[апунк]те от слабого к сильному времени⁶² (при прямом
движении голосов⁶³), если С. Е. идет плавно, а то получаются
какие-то провалы (впоследствии эти «провалы» можно будет за-
полнять восьмушками). Впрочем, это не есть правило; в учебни-
ках его нет; это лишь практический совет⁶⁴, ибо есть случаи (их
можно проверить только исполнением), когда скачки красивы
и незаметны.

Л. 2 об. IV. (12 февр[аля])⁶⁵. 4^й разряд, синкопированный⁶⁶, происходит
(про- от задержаний контрапункта⁶⁷. Задержания могут быть консони-
долж.) рующими и диссонирующими; если диссонирующее задержание,
то голос, разрешаясь, идет непременно на ступень вниз⁶⁸. Если
задержание консонирующее, то от него можно идти и скачком⁶⁹,
ибо оно тогда является лишь ритмическим⁷⁰ задержанием, а не
Л. 3 /гармоническим. — Начинаться такой контрап[унк]т может
и с паузы. Задержание готовится непременно консонан-
сом⁷¹; если случится, что задержания никак нельзя сделать (т. к.
разрешение предыдущего не prepares последующего задер-
жания), то на один — 1 1/2 такта можно перейти в разряд 2^й, 2^х нот

⁶⁰ Стариков подчеркнуто.

⁶¹ И 6^{ти} вписано над строкой.

⁶² Не делать скачков в контр[апунк]те от слабого к сильному времени подчеркнуто.

⁶³ Текст в скобке вписан над строкой.

⁶⁴ Слово практический вписано над строкой, совет подчеркнуто.

⁶⁵ Номер лекции и дата подчеркнуты красным карандашом.

⁶⁶ Название разряда подчеркнуто простым карандашом.

⁶⁷ Зачеркнуто: 2^х нот против одной.

⁶⁸ Ступень вниз подчеркнуто.

⁶⁹ Скачком подчеркнуто.

⁷⁰ Ритмическим подчеркнуто.

⁷¹ Приготавливается непременно консонансом подчеркнуто.

против одной, напр. I. (ил. 9). — Задержания сверху⁷² образуют интервалы 9, 7, 4 (чистая и увеличенная), — снизу⁷³ — интервалы 2, 4 (переходит в 5), уменьш[енная] 5. Задержания, образующие интервалы уменьш[енной] 7, увеличенн[ой] 5, уменьш[енной] 4 и увеличенн[ой] 2 (встречаются в миноре) [,] совершенно воспрещены⁷⁴. — Для проверки контр[апун]кта его надо сдвинуть на $\frac{1}{2}$ такта назад. Из этого следует, что параллельные 5^{ты} и 8^{вы} на сильных временах значения не имеют, ибо они лишь задержания, а не самостоя[ельные] созвучия. Наоборот, параллелизмы на слабых⁷⁵ временах безусловно воспрещены⁷⁶. Но прямое движение на 5, 8 и 1 (если сдвинуть на $\frac{1}{2}$ такта) допустимо, т. к. задержания прикрывают его⁷⁷. — В предпоследнем такте, когда нельзя сделать задержания, можно употребить любой из предыдущих разрядов (кроме 6 нот). (Формула заключения прежняя, т. е. обязательно 4^{ая} ступень в одном голосе и 2^а в другом, сходящиеся в тонику).

Ил. 9. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 2 нот. — Л. 2 нот. об.]⁷⁸

Fig. 9. Alexander V. Ossovsky. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 2 mus. — Fol. 2 mus. v.]

II.



Пример синкопир[ованного] контрп[унк]та, писанн[ого]
Н.А. Р[имским]-К[орсаковым].

(Окончание см. на след. стр.)

⁷² Сверху подчеркнуто.

⁷³ Снизу выделено карандашным подчеркиванием.

⁷⁴ Подчеркиванием выделено уменьш[енной] 7, увеличенн[ой] 5, уменьш[енной] 4 и увеличенн[ой] 2 (встречаются в миноре), совершенно воспрещены. Вписано над строкой указанием перестановки порядка слов: в миноре встречаются — встречаются в миноре.

⁷⁵ Параллелизмы на слабых подчеркнуто.

⁷⁶ Воспрещены подчеркнуто.

⁷⁷ Предложение вставлено карандашом в конце абзаца с указанием необходимого места его положения. Слово прямое подчеркнуто.

⁷⁸ Добавочн[ые] замечания к предыдущим урокам подчеркнуто пером волнистой линией и красным карандашом. В поясняющем тексте в п. 3 карандашом вписана над строкой причина: контрпункт идет скачками. В пояснении к п. 4. подчеркиваниями выделено выражение только прямое (только подчеркнуто прямой линией, прямое — волнистой).

(Окончание)



Добавочн[ые] замечания к предыдущим урокам.

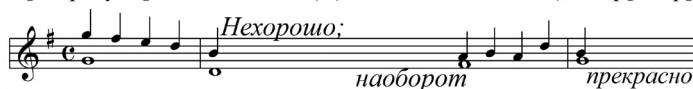
1) Избегать противоположных октав и 5^м на сильных временах, напр.



2) Тритон возможно употреблять, когда у него с обоих концов есть по добавочн[ому] тону, т.е. когда он, с гармонической стороны, представляет диссонанс и разрешение. Наприм[ер]:



3) Избегать случаев, когда со слабого времени к сильному остается, с гармонической стороны, тоже созвучие (причина: к[онтрапунк]т идет скачками) (если оба консонансы), напр[имер]



4) Скачки на интервалы не меньше 4^{ты} прикрывают только прямое движение к октаве или квинте, но никак не параллельн[ое] движение 5^{ми} и 8^{ми}; поэтому:

Можно только:



V. (15 февр[аля])⁷⁹. Цветистый контр[апун]кт⁸⁰. Избегать частого употребления 1^{го} разряда, — в длинном С. Ф. — раз-другой можно. Смешивать различные разряды как можно более; широко

⁷⁹ Номер лекции и дата подчеркнуты красным карандашом.

⁸⁰ Подзаголовок подчеркнут волнистой линией пером.

пользоваться синкопами; соединять 2^й с 3^м разряд[ом] и 3^й со 2^м Л. 3 об. в одном / и том же такте. Можно смешивать синкопиров[анный] разряд с 3^м; в случае консонирующего (реже, — но тоже допустимо, — диссонир[ующего]) задержания, — можно задержание держать 1 четверть и переходить затем в 3^й разряд (NB задержание не должно б[ыть] короче половины приготовления); готовить задержания во всяком случае 1/2-ными нотами⁸¹ (♩). Восьмушек пока, для чистоты стиля не употреблять, за исключением (редким) предпоследнего такта. Дозволяется от задержания, до его разрешения, сделать скачок на консонанс и затем уже взять ноту разрешения. Надо стараться избегать однообразия и симметричности, — т. е. секвенций (ни мелодических, ни ритмических) не должно быть. В сочинении контрапункта цветистого, благодаря перечисленн[ым] условиям, проявляется уже творчество⁸².

VI. (19 февр[аля])⁸³. В этом же разряде допускается употребление восьмушек на относительно слабых временах, в виде проходящих между двумя нотами бóльшего значения. Больше двух восьмых подряд не писать; одна или обе могут быть диссонансами⁸⁴. На с. f.⁸⁵ в 11, напр[имер], тактов восьмые вставить в двух-трех местах.

Дозволяется вольность в употреблении диссонансов такого рода: 1⁸⁶ (ил. 10).

NB⁸⁷ Не следует писать слишком много четвертей (т. е. 3^{то} разряда); чаще употреблять второй разряд. В противном случае получается суетливость⁸⁸ голоса.

Пример употребления восьмых: 2⁸⁹ (ил. 10). Весьма употребительна заключительная формула, написанная в этом примере. — NB⁹⁰. Нехорошо вставлять восьмые в 1^м такте.

⁸¹ Приготавливать задержания во всяком случае 1/2-ными нотами подчеркнуто.

⁸² Творчество подчеркнуто.

⁸³ Номер лекции и дата подчеркнуты пером и красным карандашом.

⁸⁴ Больше двух восьмых подряд не писать, одна или обе, диссонансами подчеркнуто карандашом.

⁸⁵ с. f. подчеркнуто волнистой линией.

⁸⁶ Отсылка к нотному примеру выделена двойным подчеркиванием.

⁸⁷ NB выделено двойным подчеркиванием.

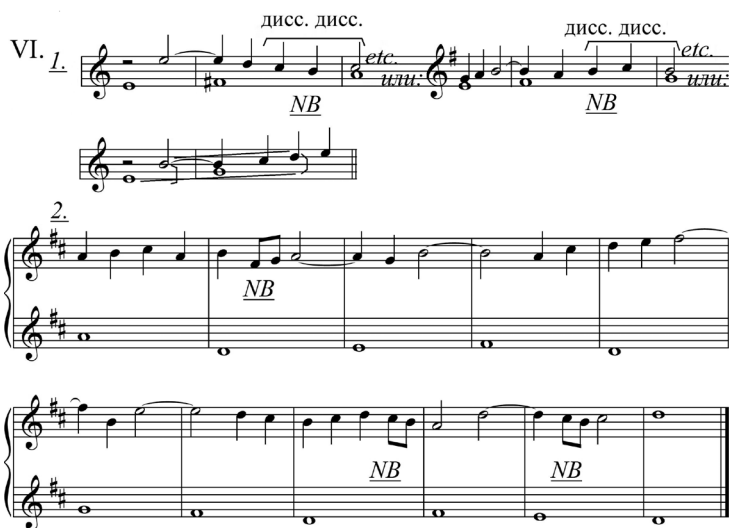
⁸⁸ Суетливость подчеркнуто.

⁸⁹ Отсылка к нотному примеру выделена двойным подчеркиванием.

⁹⁰ NB выделено двойным подчеркиванием.

Ил. 10. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 2 нот. об.]

Fig. 10. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 2 mus. v.]



Л. 4 доп. В трехдольном размере правила синкопир[ованного] контр[а-пун]кта те же, с тою лишь разницею, что 2^{ая} нота не будет нигде приготовлением⁹¹ задержания, а лишь его разрешением. Приготовление же будет на 3^{ей} части.

Л. 4 VII. (1 марта)⁹². Контрапункты, написанные в предыдущий урок, принять за *cantus firmus*'ы и приписать к ним контрапункты по всем предыдущим правилам, заботясь о поддержке движения. Где в *c. f.*⁹³ выдержанные тоны, там в *c. p.*⁹⁴ четверти и восьмые, и наоборот⁹⁵. — Если есть задержание, то при разрешении его можно брать в другом голосе новую ноту (как бы образующую новую гармонию). — Обращать внимание, чтобы каждый

⁹¹ Приготовлением подчеркнуто.

⁹² Номер лекции и дата подчеркнуты красным карандашом.

⁹³ *C. f.* подчеркнуто.

⁹⁴ *C. p.* (контрапункт) подчеркнуто.

⁹⁵ Наоборот подчеркнуто.

голос, в отдельности взятый, был бы красив⁹⁶ (мелодически), — словом заботиться о художественной стороне. Пример, написанный мною в классе и одобренный Н[иколае]м Андр[еевиче]м: 1. (ил. 11) — Начинать (2^й голос⁹⁷) можно после паузы, причем, т. к. один голос, обязательно начавшись с тоники или с квинты лада⁹⁸ после паузы другого голоса уйдет уже на другую ступень, то второй голос, также начавшись с тоники или 5 лада, может образовать с первым (при своем вступлении⁹⁹) интервал и не 5 или 8 (как бывало всегда раньше), а и другие созвучия — 3^м, 6^{ту}. — Не следует делать приготовления задержаний четвертями¹⁰⁰, ибо, при всей их правильности, это нарушает строгость стиля, пестрит его и делает суетливым.

Ил. 11. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 3 нот.]

Fig. 11. Alexander V. Ossovsky. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 3 mus.]

VII.



Л. 5 доп. К VII. 13 октября 1897¹⁰¹.

Избегать при употреблении восьмушек фигуры: ♪♪♪♪ . Следует непременно писать: ♪♪♪♪♪ .

Четыре восьмых помещать на первом и втором или на 3^м и 4^м временах, но никак не на 2^м и 3 или 4^м и 1^м (т. е. не переносить фигуру восьмых с слабого на сильное время).

⁹⁶ Красив подчеркнуто.

⁹⁷ Текст в скобках вписан над строкой.

⁹⁸ Зачеркнуто: то другой можно начать и с другой.

⁹⁹ Текст в скобках вписан над строкой.

¹⁰⁰ Четвертями подчеркнуто.

¹⁰¹ Номер лекции и дата подчеркнуты синим карандашом.

- Л. 4 VIII. (5 марта)¹⁰². Трехголосный контрапункт. Первый ряд — нота против ноты. Правила те же, что и в 2^хголос[ом]; однако дозволяются и кварты, но только между двумя верхними голосами¹⁰³, — чистые и увеличенные, равно как и обращения последних — уменьшенные квинты. Дозволяется также брать два раза подряд в одном и том же голосе ту же ноту¹⁰⁴; однако злоупотреблять этой свободой не следует. Допускается далее прямое
- Л. 4 доп. движение 2^х голосов к совер/шенному консонансу, но под условием, чтобы шаг верхнего голоса был меньше шага в нижнем, т. е. см. пример 1^й (ил. 12).
- Л. 5 доп. К VIII.¹⁰⁵ Правило принять такое: между крайними голосами об. прямое движение на 5 или 8 возможно, если шаг верхнего голоса тон или еще лучше 1/2-тон, а в нижнем голосе шаг больший¹⁰⁶.
Напр[имер]:

Ил. 12. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 5 доп. об.]

Fig. 12. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 5 suppl. v.]



- Между средним и верхним или нижним и средним [голосами] прямое движение допустимо при условии, если шаг верхнего (выше лежащего) голоса вообще¹⁰⁷ меньше шага в нижнем (но не непременно тон или 1/2 тона).
- Л. 4 об. — В этом контрапункте будут получаться след[ующие] созвучия (если приложить сюда гармоническую мерку): трезвучия большое и малое, сектаккорды их, сектаккорд уменьшенного трезвучия, две тоники и квинта (т. е. сектаккорд с пропущенной терцией), и неполные трезвучия, состоящие из двух основных

¹⁰² Номер лекции и дата подчеркнуты пером и красным карандашом.

¹⁰³ Кварты, двумя верхними голосами подчеркнута.

¹⁰⁴ Дозволяется также, два раза подряд, ту же ноту подчеркнута карандашом.

¹⁰⁵ К VIII. подчеркнута синим карандашом.

¹⁰⁶ Принять вписано над строкой, подчеркиванием выделено: крайними, тон, 1/2-тон.

¹⁰⁷ Выше лежащего вписано над строкой, вообще подчеркнута.

тонов и терции или наоборот¹⁰⁸. Квартсекстаккорды ни в коем случае встретиться не могут вследствие вышеизложенного правила об употреблении кварты. При сочетании трезвучий никогда не следует терять гармонической¹⁰⁹ основы; следует употреблять именно такие сочетания, которые хороши с точки зрения правил гармонии**.

** Так, например, надо избегать употребления секстаккордов 6^{II} и 3^{II} ступеней, из которых ничего нельзя сделать¹¹⁰.

Заключительный каданс будет иметь такой вид: (2^{II} пример) (ил. 13). — Каденция может быть и несовершенною, т. е. с терцией в верхнем голосе (в последнем трезвучии).***

*** Начинать или с совершенн[ого] консонанса (т. е. унис[она], окт[авы], 5) или с трезвучия больш[ого] или малого.

Писать следует для трех смежных голосов, т. е., напр[имер], для сопрано, альты и тенора; для баса, тенора и альты, но никак не для баса, альты и сопрано (еще допустимее для баса, тенора и сопрано). — Писать надо так, чтобы *santus firmus* был сперва верхним голосом¹¹¹, потом средним, затем нижним, так что каждое упражнение будет являться в трех видах —

Ил. 13. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 3 нот.]

Fig. 13. Alexander V. Ossovsky. Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 3 mus.]

VIII. *Возможно, хорошо* *Плохо, недопустимо.*

(Окончание см. на след. стр.)

¹⁰⁸ Две тоники и квинта (т. е. аккорд с пропущенной терцией), а также или наоборот вставлено над строкой.

¹⁰⁹ Гармонической подчеркнуто.

¹¹⁰ Ничего нельзя сделать подчеркнуто.

¹¹¹ Верхним голосом вписано над строкой, сопрано — зачеркнуто.

(Окончание)

Л. 6 доп. 16 окт[ября] 1897 г. К VIII ¹¹² [.]

Следующий разряд трехголосн[ого] к[о]нтр[апунк]та ¹¹³: в одном голосе 2 или 3 ноты, в другом гол[осе] одна (целая), с. f. целыми. Запрещается в к[о]нтр[апунк]те в ¹¹⁴ голосе (с 2 или 3 нотами) повторять одну и ту же ноту; этого впрочем всегда можно избежать, употребив верхн[ую] или нижн[ую] вспомогательную. В последн[ем] такте в 3^х дольн[ом] разм[ере] возможно 2 ноты вместо 3^х, но в таком ритме: | ♩ • |, но никак не | ♩ ♩ |. Перебрать при сочинении этого контр[апунк]та все возм[ожные] комбинации (т. е. напр[имер], в верхн[ем] 2, посредине с. f., внизу 1 нота, затем в верхн[ем] одна, с. f., внизу две и т. д.).

Л. 7 доп. Правила трехголосного контрапункта остальных разрядов ясны сами по себе из правил двухголосного цветистого и общих замечаний [о] трехголосном контрапункте.

IX. — (22 марта). Имитация ¹¹⁵. Имитация может быть точной и неточной ¹¹⁶; точная — та, в которой расположение тонов и полутонов остается прежним, одинаковым с мотивом; неточная — имитация с измененным расположением тонов и полутонов. Имитация может быть в любой интервал и сообразно этому называется имитацией в терции, секунды и т. д. — Она м[ожет] б[ыть] также сверху и снизу ¹¹⁷.

Имитация может быть: 1) обратной — когда она ¹¹⁸ идет в противоположном мотиву движении; 2) в увеличении — когда каждая из нот мотива, имитируясь ¹¹⁹, увеличена в своей длительности.

¹¹² Подчеркивание номера темы и даты лекции простым и синим карандашами.

¹¹³ Подзаголовок выделен подчеркиванием простым карандашом.

¹¹⁴ Контр[апунк]те в вписано над строкой.

¹¹⁵ Номер лекции и дата подчеркнуты волнистой линией пером и красным карандашом, заглавие подчеркнуто пером.

¹¹⁶ Точной и неточной подчеркнуто.

¹¹⁷ В любой интервал, сверху и снизу подчеркнуто.

¹¹⁸ Над зачеркнутым мотив вписано она.

¹¹⁹ Имитируясь вписано над строкой.

ти в известное число раз; 3) в уменьшении — когда каждая нота имитации короче соответственной ноты мотива в известн[ое] число раз¹²⁰. — Из этих основных видов имитации проистекают производные; так, обращение может б[ыть] соединено с увеличением и с уменьшением.

Длительность последней¹²¹ ноты мотива предполагается Л. 7 доп. / неопределенной, т. е. мож[ет] быть принята за $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$ и т. д.¹²²

об. Имитация, проведенная непрерывно, называется каноном¹²³, который, следов[ательно], есть один из видов имитации.

Случай, когда имитация вступает еще до окончания мотива, называется стретто¹²⁴, т. е. сжатием, сжатым вступлением голосов.

Возможно имитацию начинать с септимы снизу и с секунды сверху, т. е. иначе, с задержания (приготовленного)¹²⁵[.]

См. примеры этих положений. (IX) (ил. 14).

В трехголосном контрапункте на заданный с. f. при применении имитации на данный мотив могут встретиться три случая: α) начинает мотив, следует имитация (следоват[ельно], имеем пока двухголосн[ое] сложение) и наконец вступает cantus firmus; β) начинает мотив, вступает с. f., следует имитация в 3^м голосе; γ) cantus firmus и имитация начинают вместе, а засим вступает в 3^м голосе имитация¹²⁶.

См. примеры (ил. 14).

В редких случаях допускается вольность: замена в имитации Л. 8 доп. / одного интервала другим, наиболее близко ему отвечающим, напр[имер], замена кварты квинтой или наоборот. Основанием такой замены должны служить соображения¹²⁷ удобства дальнейшего (после замены) движения имитации или самостоят[ельного] контрапункта.

Конец младшего (приготов[ительного]) отдела.

1896/7 г. (2^е полугодие)¹²⁸

¹²⁰ Выделены подчеркиванием виды имитаций: *обратной, в увеличении, в уменьшении*.

¹²¹ *Последней* подчеркнуто.

¹²² *Последней и неопределенной* подчеркнуто.

¹²³ *Каноном* подчеркнуто.

¹²⁴ *Стретто* подчеркнуто.

¹²⁵ *Септимы снизу, секунды сверху, задержания* подчеркнуто; *приготовленного* подчеркнуто волнистой линией. Окончание предложения — *т. е. иначе...* вписано карандашом.

¹²⁶ *Начинают вместе* подчеркнуто.

¹²⁷ *Соображения* вписано над строкой.

¹²⁸ Крупными буквами синим карандашом после виньетки по центру.

Ил. 14. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 3 нот. об.]

Fig. 14. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 3 mus. v.]

1) *мотив*
имитация снизу *etc.*

2) *имит[ация] сверху*
мот[ив]

3) *имит[ация] в увеличении.* *etc.*

4) *им[итация] в уменьш[ении] и обрац[ении]* *etc.*

5) *мотив*
имитация стретто снизу *etc.*

6) *имит[ация] стретто сверху*
мотив *etc.*

7) *α)* *c.f.* *etc.* *β)* *c.f.* *etc.*

8) *c.f.*
мотив *имитация в обращении*

- Л. 6 доп. К IX. Имитация¹²⁹. (Добавление). В 1 и 8 имитация всегда вполне точная (в отнош[ении] велич[ины] интерв[алов]); в 4 и 5 — точная только случайно; во всех других интерв[алах] — неточная. — Если в имитации (не в 1 и 8) получается ход на увелич[енный] или уменьш[енный] интервал или тритон, то поставить по мере надобн[ости], $\flat$ или $\sharp$, другими словами модулировать¹³⁰. Можно и вообще модулировать в строй $1^{\sharp}$ степени сродства, но только диатонически, а никак не хроматически¹³¹.
- Л. 8 доп. 7 окт[ября]¹³² 1897 г. I. Двойной контрапункт октавы¹³³ есть об. такой контрап[ун]кт, к[о]т[о]рый м[ожет] б[ыть] перенесен на октаву вниз или вверх (в другой голос), смотря по тому, сверху или же снизу он приписан. Основные правила его: 1) расстояние между голосами не должно превышать октавы, т. к. в противном случае не может быть перенесен¹³⁴ в собственном смысле слова, т. е. останется, напр[имер], сверху, если был и ранее сверху и т. п. (напр[имер,] верхняя¹³⁵ децима при перемещении¹³⁶ на октаву вниз даст терцию, т. е. интервал выше лежащий); 2) т. к. при перемещении квинта дает кварту, то отсюда правило: обращаться с квинтой как с диссонансом, как¹³⁷ с квартой; здесь интересны бывают случаи задержания верхней квинты¹³⁸, причем задержанная квинта переходит, до разрешения в консонанс, в проходящую кварту; в перемещении¹³⁹ получается задержание кварты, затем $5^{\text{та}}$ в качестве проходящей и наконец разрешение задержания — $6^{\text{та}}$. См. пример $1^{\sharp}$ (Ил. 15)¹⁴⁰. (Другой случай задержания квинты см. пример $2^{\sharp}$ (Ил. 15)¹⁴¹.) 3) Избегать октав на сильных временах, т. к. в перемещении они дают неприятные унисоны¹⁴².

¹²⁹ К IX. подчеркнуто синим карандашом, Имитация — простым карандашом.

¹³⁰ Модулировать подчеркнуто.

¹³¹ Модулировать, диатонически, не хроматически подчеркнуто, не подчеркнуто дважды.

¹³² Дата 7 окт. имеет двойное подчеркивание пером и подчеркнута дважды красным карандашом.

¹³³ Цифра I вписана синим карандашом, заглавие Двойной контрапункт октавы дважды подчеркнуто пером.

¹³⁴ Перенесен подчеркнуто.

¹³⁵ Верхняя вписано над строкой.

¹³⁶ Исправлено карандашом: вместо перенесении — перемещении.

¹³⁷ Над строкой вписано слово как.

¹³⁸ Задержания квинты подчеркнуто, верхней — вписано карандашом над строкой.

¹³⁹ Зачеркнуто слово обращении, карандашом сверху вписано слово перемещении.

¹⁴⁰ Пример дважды подчеркнуто пером.

¹⁴¹ В скобках вписка карандашом.

¹⁴² Зачеркнуто обращения, вписано перемещении; слова октав и унисоны подчеркнуты.

Ил. 15. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 4 нот.]

Fig. 15. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 4 mus. v.]

Пример 1^й

Двойной
контрапункт
8861

C.F.

Обращение

[Пример 2^й]

Л. 9 доп. Добавление¹⁴³: 1. — Имитация в увеличении: при вступлении расширенной темы второй голос должен поддерживать прежнее движение, чтобы не чувствовать замедление.

2. — Имитация в уменьшении реже встречается, т. к. уменьшение пестрит и мельчит музыку. Впрочем, все зависит от характера темы.

3. — Имитация в обращении может быть точной и неточной. Чтобы определить, где она будет точной и неточной, надо сопоставить гаммы.

4. — Увеличение и уменьшение удобны только в двухдольном размере.

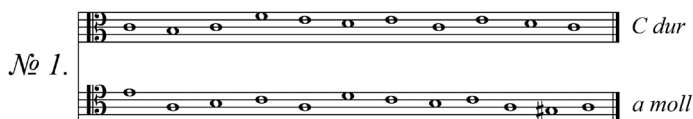
¹⁴³ Слово *добавление* подчеркнуто пером как подзаголовок.

Домашние уроки у Н. А. Римского-Корсакова.
1900-й год¹⁴⁴.

1.	18 Января, вторн[ик]	16 Февраля уплачено 25 рублей.
2.	5 Янв[аря], вторн[ик]	
3.	1 Февраля, вторн[ик]	
4.	8 Февраля, вторн[ик]	
5.	16 Февраля, среда	
Н. А. уезжал в Бельгию		
6.	14 8 Марта, среда	Пропустил. — Предупред[ил]
7.	14 Марта, вторн[ик]	Пропуст[ил] — не предупред[ил]
8.	21 Марта, вторн[ик]	Не было. — Н. А. был занят.
9.	28 Марта, вторн[ик]	—
10.	4 Апреля, вторн[ик]	Пропуст[ил] — Предупред[ил]
11.	30 Мая, вторн[ик] вечер	—
	Должен за 28 Марта и 30 Мая 10 рублей.	

Ил. 16. А. В. Оссовский. «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте». «Cantus firmus'ы и темы для имитаций и фуг, заданные Н. А. Римским-Корсаковым». [НИОР НМБ СПбГК, № 10111. Л. 12 нот. — Л. 12 нот. об.; Л. 13 нот.]¹⁴⁵

Fig. 16. Alexander V. Ossovsky. *Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's Lectures on Counterpoint*. "Cantus firmus's and themes for teaching imitations and fugues set by Nikolai A. Rimsky-Korsakov". [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific music library. Department of manuscripts. No. 10111. Fol. 12 mus. — 12 mus.v., Fol. 13 mus.]

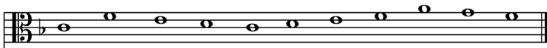


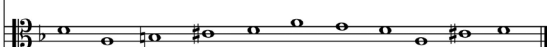
(Окончание см. на след. стр.)

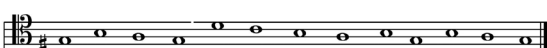
¹⁴⁴ Скан-копия листа рукописи: [Янкус, Твердовская 2025, 136, ил. 5].

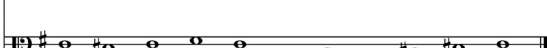
¹⁴⁵ Нотные листы 12, 12 об. и 13 содержат материалы для упражнений: перечень cantus firmus'ов для выполнения контрапунктических упражнений и темы для работы над имитациями. Согласно подзаголовку в примерах, темы не предназначались для фуг. На этот раз теория не записана. Единый с графиком уроков стиль выполнения заглавия для нотных материалов (заголовков красными чернилами, остальные записи — черными) позволяет предположить, что работы на хорал и имитационные задания выполнялись в рамках частных уроков зимой–весной 1900 г.

(Окончание)

№ 2.  *F dur*

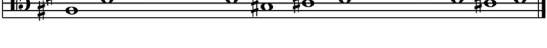
 *d moll*

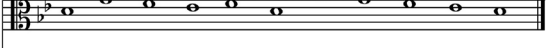
№ 3.  *G dur*

 *e moll*

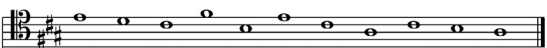
№ 4.  *D dur*

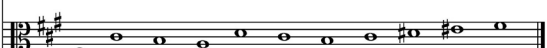
 *h-moll*

№ 5.  *B dur*

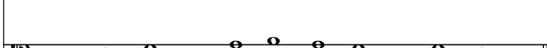
 *g moll*

№ 6.  *A dur*

 *fis moll*

№ 7.  *F dur*

 *d moll*

№ 8.  *F dur*

 *e moll*

№ 9.  *B dur*

 *h moll*

Для имитаций с проведениями.



Рукописные источники

Записки 1897–1900 — Оссовский А. В. Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте. [1897–1900]. Рукопись. 31+ (12 доп.) л. Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. № 10111

Список источников

- [1] Янкус, Твердовская 2025 — Янкус А. И., Твердовская Т. И. Новая рукопись в собрании Санкт-Петербургской консерватории: «Записки по чтениям Н. А. Римского-Корсакова о контрапункте» А. В. Оссовского // *Opera musicologica*. 2025. Т. 17. № 2. С. 122–147. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.007>

References

- [1] Yankus, Alla I. & Tverdovskaya, Tamara I. (2025). “Novaya rukopis’ v sobranii Sankt-Peterburgskoy konservatorii: ‘Zapiski po chteniyam N. A. Rimskogo-Korsakova o kontrapunkte’ A. V. Ossovskogo [“New Manuscript in the St. Petersburg Conservatory’s Collection: ‘Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov’s Lectures on Counterpoint’ of Alexander V. Ossovsky”]. In *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2, pp. 122–147 (in Russian). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.007>

Статья поступила в редакцию: 24.03.2025; одобрена после рецензирования: 21.04.2025; принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 24.03.2025; approved after reviewing: 21.04.2025; accepted for publication: 21.04.2025; published: 30.05.2025.



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

Сведения об авторах

Александра Владимировна Крылова — кандидат искусствоведения (1983), доктор культурологии (2005), профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (2005), профессор (2006), с 2010 — проректор по научной работе. В 1979 окончила Ростовский государственный музыкально-педагогический институт (РГМПИ), в 1981 — аспирантуру Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (класс профессора Э. П. Федосовой). С 1982 преподает в РГМПИ (в настоящее время — Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова). Автор книг «Рекламная аудиокommunikация в современной культуре», «Звук в рекламе», «Музыка в культуре повседневности», «Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров», «Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков» и более 160 научных статей. Основные направления научной деятельности: музыкальные жанры, музыка и социум, современные музыкально-культурные практики, история музыкальной культуры.

Елена Эдуардовна Лобзакова — кандидат искусствоведения (2007), доцент (2012), заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова. Окончила Ростовское училище искусств (1997) по специальности «Теория музыки» и теоретико-композиторский факультет РГК им. С. В. Рахманинова (2002). В 2007 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX — начала XX века». Профессиональная деятельность связана с образовательными учреждениями Ростовской области. В 1998–2007 — пре-

Contributors to this issue

Alexandra V. Krylova is a PhD in Arts (1983), Dr. Habil. in Cultural Studies (2005), Professor of the Department of Music Theory and Composition at the Rostov State Rachmaninov Conservatory (since 2005). Awarded the title of Full Professor in 2006 and has served as Vice-Rector for Research since 2010. In 1979 graduated from the Rostov State Music and Pedagogical Institute and completed postgraduate studies at the Gnesin State Musical and Pedagogical Institute in 1981 (under the supervision of Professor Eleonora P. Fedosova). Since 1982 has been teaching at the Rostov State Music and Pedagogical Institute, which is now the Rostov State Rachmaninov Conservatory. Author of several books, including “Advertising Audio Communication in Contemporary Culture”, “Sound in Advertising”, “Music in Everyday Culture”, “Musical Theatre at the Turn of the 20th–21st Centuries: The Problem of Genre Renewal”, “Performance and Performative Practices in Music at the Turn of the 20th–21st Centuries”, as well as over 160 scholarly articles. Main research interests include musical genres, music and society, contemporary musical and cultural practices, and the history of musical culture.

Elena E. Lobzakova is a PhD in Arts (2007), Associate Professor (2012), Head of the Music History Department at the Rostov State Rachmaninov Conservatory. She graduated from the Rostov College of Arts (1997) with a degree in Music Theory and the Theory and Composition Faculty of the Rostov State Rachmaninov Conservatory (2002). In 2007, she defended her thesis for the academic degree of Candidate of Art History on the topic “Interaction of Secular and Religious Traditions in the Works of Russian Composers of the 19th — Early 20th Centuries”. Her professional activity is related to educational institutions of the Rostov Region. In 1998–2007 — teacher of music theory disciplines at the P. I. Tchaikovsky Children's Music School; in 2002–2013 — lecturer

подаватель музыкально-теоретических дисциплин ДМШ им. П. И. Чайковского; в 2002–2013 — преподаватель отделения теории музыки Ростовского колледжа искусств, в 2008–2013 — зав. методической работой Ростовского колледжа искусств. С 2007 г. по настоящее время преподает на кафедре истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова. На протяжении многих лет совмещает преподавательскую деятельность в консерватории с административной работой: в должности начальника учебно-методического управления (2013–2018), с 2013 — ученого секретаря Ученого совета, с 2016 по настоящее время — заведующего кафедрой истории музыки, с 2018 по настоящее время — ученого секретаря Диссертационного совета Ростовской консерватории.

Роман Александрович Малявкин — аккордеонист, аспирант кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель — доцент, кандидат искусствоведения Ю. Н. Пантелеева). С отличием окончил факультет народных инструментов, кафедра баяна и аккордеона (2021) и ассистентуру-стажировку (2023) Российской академии музыки имени Гнесиных. В настоящее время работает над диссертацией на тему «Сочинения с “конкретным пространством” (site-specific) в творчестве современных российских композиторов».

Сергей Николаевич Никифоров — кандидат искусствоведения (2018), преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Основные сферы научной деятельности: европейская музыкальная культура XVIII в., творчество Г. Ф. Телемана. Автор более десяти публикаций о жизни и творчестве Г. Ф. Телемана в рецензируемых научных изданиях. Участник научных конференций, организуемых Московской консерваторией, Российской академией музыки имени Гнесиных, Казанской государственной консерваторией имени Н. Г. Жиганова.

of the Music Theory Department of the Rostov College of Arts, in 2008–2013 — head of methodological work at the Rostov College of Arts. From 2007 to the present, she has been teaching at the Music History Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatory. For many years, she has combined teaching at the conservatory with administrative work: in 2013–2018 — as the head of the educational and methodological department, since 2013 — academic secretary of the Academic Council, from 2016 to the present — head of the Music History Department, from 2018 to the present — academic secretary of the Dissertation Council of the Rostov Conservatory.

Roman A. Malyavkin is a postgraduate student of the Music Theory Department at the Gnesin Russian Academy of Music (scientific supervisor — PhD in Arts, Associate Professor Yuliya N. Panteleeva), an accordion player. In 2021 and 2023, he graduated with honours from the Gnesin Russian Academy of Music as an accordionist (the Faculty of Folk Instruments, the Bayan and Accordion Department). He is currently working on his thesis on “‘Site-specific’ compositions in the works of contemporary Russian composers”.

Sergey N. Nikiforov is a PhD in Arts (2018), lecturer at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. His studies focus on European music of the 18th century and the legacy of Georg Philipp Telemann. He is the author of more than a dozen of articles about the life and music of Telemann, and also participates in various scientific conferences in the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Gnesin Russian Academy of Music, and Zhiganov Kazan State Conservatory.

Эрдман Ноймайстер (1671–1756) — немецкий богослов и поэт эпохи Барокко. Обучался в Лейпцигском университете, с 1695 там же читал лекции о поэтике. В 1695 опубликовал диссертацию на латыни *De Poetis germanicis*, содержащую сведения о немецких писателях XVII столетия. С 1697 по 1704 служил священником в Бибре, с 1704 по 1706 занимал пост священника в Вейсенфельсе, где познакомился с композитором И. Ф. Кригером (1649–1725). С 1706 по 1715 занимал пост главного священника и суперинтенданта в Зо-рау, где познакомился с Г. Ф. Телеманом (1681–1767). С 1715 и до конца жизни занимал пост настоятеля церкви св. Якоба в Гамбурге. Ноймайстер — автор многочисленных сборников духовной поэзии (в том числе первого в истории немецкой церковной кантаты годового цикла кантат *Geistliche Cantaten*), ряда богословских трудов, а также поэтики *Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* (совместно с К. Ф. Хунольдом).

Erdmann Neumeister (1671–1756) is a German theologian and poet of the Baroque era. He studied at the Leipzig University; there since 1695 he gave lectures on poetics. In 1695, he published a dissertation in Latin named *De Poetis germanicis* containing information about German writers of the 17th century. From 1697 to 1704, he was a priest in Bibra, held the post of priest from 1704 to 1706 in Weißenfels, where he met the composer J. Ph. Krieger (1649–1725). From 1706 to 1715, he was a chief priest and superintendent in Sorau, where he met G. Ph. Telemann (1681–1767). From 1715 until the end of his life, he was a senior pastor in the Church of St. Jacob in Hamburg. Neumeister is the author of numerous collections of spiritual poetry (including the first cycle of German church cantatas *Geistliche Cantaten*), also of many theological works, as well as the poetics *Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* (with Ch. F. Hunold).

Александр Вячеславович Оссовский (1871–1957) — выдающийся представитель отечественного музыковедения, критик, редактор, переводчик, лектор, педагог, историк музыки, организатор музыкальной жизни, науки и образования. Член-корреспондент АН СССР (1943). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1938). Доктор искусствоведения (1946). Профессор (1946). Ученик и член ближайшего окружения Н. А. Римского-Корсакова. В Петроградской–Ленинградской консерватории: профессор (1915–1918, 1921–1952) истории музыки; проректор (1922–1929), заведующий кафедрой всеобщей истории музыки (1935–1945), заведующий кафедрой истории русской музыки (1945–1952). В 1921–1923 — помощник директора, в 1923–1925 — директор, в 1933–1937 — директор художественной части Ленинградской филармонии. С 1937 — заместитель директора, в 1943–1952 — директор Ленинградского научно-исследовательского института театра и музыки (ныне — Российский институт истории искусств).

Alexander V. Ossovsky (1871–1957) is an outstanding representative of the Russian and Soviet musicology, critic, editor, translator, lecturer, teacher, music historian, organizer of musical life, science and education. Associate Member of the USSR Academy of Sciences (1943). Honored Art Worker of the Russian Federation (1938). Dr. Habil. of Art History (1946). Professor (1946). Student and member of the close entourage of Nikolai A. Rimsky-Korsakov. At the Petrograd–Leningrad Conservatory: Professor (1915–1918, 1921–1952) of music history; Vice-rector (1922–1929), Head of the Department of general history of music (1935–1945), Head of the Department of history of Russian music (1945–1952). Assistant Director (1921–1923), Director (1923–1925), Director of the artistic part (1933–1937) of the Leningrad Philharmonic. From 1937 — Deputy Director, in 1943–1952 — Director of the Leningrad Scientific research institute of theater and music (now — Russian Institute for the History of the Arts).

Тамара Игоревна Твердовская — кандидат искусствоведения (2003), доцент (2023), доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. С 2019 — проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Автор более 30 публикаций в научных журналах и сборниках научных работ, учебных и методических разработок. Учебное пособие «Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси» (2014) рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений. В 2015 опубликовала хрестоматию по современной зарубежной музыке «Горизонты французской музыки XX века» (в соавторстве с Д. В. Шутко). Лауреат Всероссийского конкурса студенческих научных работ (Москва, 1996), II Всероссийского конкурса педагогического мастерства научно-педагогических работников образовательных организаций высшего образования в области музыкального, хореографического и изобразительного искусства (2018). В 2019 г. избрана членом Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 Музыкальное искусство.

Дилия Флюровна Хайрутдинова — кандидат искусствоведения (2004), доцент (2008), заслуженный работник культуры Республики Татарстан (2021), директор Департамента науки, информационных технологий и просветительской деятельности, заведующая кафедрой менеджмента музыкального искусства Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. В 1999 окончила Казанскую государственную консерваторию (педагоги: З. Я. Салехова, А. Л. Маклыгин, Е. М. Смирнова). С 2001 по 2015 преподавала в Казанском федеральном университете,

Tamara I. Tverdovskaya is a musicologist, PhD in Arts (2003), Associate Professor (2023), Associate Professor of the Foreign Music History Department, Vice-Rector for Research of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (since 2019). Author of articles in collections of scientific papers and academic journals. Her manual “Genre and Form in Claude Debussy’s Piano Music” (2014) is recommended by the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation. In 2015, she published the anthology “Horizons of French Music: 20th Century” (in collaboration with Daniil V. Shutko). Winner of the All-Russian student competition of research works (Moscow, 1996), laureate of the Second All-Russian teaching skill competition for researchers and teachers of higher educational institutions in the field of music, choreography and fine arts (2018). In 2019, she was elected a Member of the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation.

Diliya F. Khairutdinova is a PhD in Arts (2004), Associate Professor (2008), Honoured Worker of Culture of the Republic of Tatarstan (2021), Director of the Department of Science, Information Technologies and Educational Activities, Head of the Department of Music Art Management at the Zhiganov Kazan State Conservatory. In 1999, she graduated from the Zhiganov Kazan State Conservatory (her teachers were Zulfira Y. Salehova, Alexander L. Maklygin, Elena M. Smirnova). From 2001 to 2015, she taught at Kazan Federal University, from 2021 at the Zhiganov Kazan State Conservatory. She is the author of the book “The

с 2021 — в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Автор книги «Балеты Назиба Жиганова» и более 70 научных статей. Основные направления научной деятельности: история татарской музыки, творчество композиторов Татарстана, татарский балет, музыкальный театр, музыка в драматическом театре.

Алла Ирменовна Янкус — кандидат искусствоведения (2004), доцент (2018), декан музыковедческого факультета, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 1999 окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс К. И. Южак), в 2003 — аспирантуру Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова. В 2004 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна», научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор К. И. Южак). Опубликовала ряд работ по теории и истории полифонии, учебные пособия «Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна» (2004) и «Фугетта» (2018; соавтор — К. И. Южак), выступала с докладами на научных конференциях в Санкт-Петербурге, Москве, Петрозаводске. Член организационного комитета Международного научно-методического семинара «Теория полифонии и методика ее преподавания» (Санкт-Петербург).

Ballets of Nazib Zhiganov” and more than 70 scientific articles. Main areas of scientific activity: history of Tatar music, creativity of Tatar composers, Tatar ballet, musical theatre, music in the dramatic theatre.

Alla I. Yankus is a PhD in Arts (2004), Associate Professor (2018) of the Music Theory Department, Dean of the Faculty of Musicology at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Saint Petersburg Conservatory in 1999, where she studied under Prof. Kyra I. Yuzhak, and in 2003 completed her postgraduate studies at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory. In 2004, she successfully defended her PhD dissertation on “Polyphony in Haydn’s String Quartets” (scientific adviser — Dr. Habil. in Art History, Prof. Kyra I. Yuzhak). Author of several studies on theory and history of polyphony, as well as textbooks “Fugato in Joseph Haydn’s string quartets” (2004) and “Fughetta” (2018; co-author Kyra Yuzhak). She has presented papers at scientific conferences in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk. Member of the organising committee of the International scientific and methodological seminar “Theory and Methods of Teaching Polyphony” (St. Petersburg).

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. № 2. 2025

Подписано в печать 30.05.2025. Формат 70×100 $\frac{1}{16}$.
Печ. л. 11,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 2916-25.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru