

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор (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

Татьяна Шабалина

Рукопись № 4500 в Санкт-Петербургской консерватории: к истории рецепции Мессы И. С. Баха BWV 232 **8**

Зивар Гусейнова

Музыкально-теоретические записи В. Ф. Одоевского в церковных нотированных рукописях его собрания **46**

Ирина Чудинова

К проблеме метода литургического искусствознания: рукописный Типик Соловецкого монастыря как «партитура симфонии симфоний» **62**

Дарья Володягина

Томас Адес как наследник традиций Бенджамина Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель» **78**

Ксения Савицкая

Н. К. Метнер и петербургская фортепианная школа **98**

Чжан Сунао

Тромбоны в зингшпиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта» **112**

Рецензии

Владимир Гуревич

Уроки мастера **132**

Сведения об авторах **140**

Информация для авторов **144**

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

Tatiana Shabalina

The Manuscript No. 4500 in Saint Petersburg Conservatory: To the Reception History of J. S. Bach's Mass BWV 232 **8**

Zivar Guseinova

Musical-Theoretical Remarks of Vladimir Odoyevsky in Znamenny Manuscripts from his Collection **46**

Irina Chudinova

On the Problem of the Method of Liturgical Art Criticism: The Handwritten Typicon of the Solovetsky Monastery as a "Score of a Symphony of Symphonies" **62**

Daria Volodyagina

Thomas Adès as a Follower of the Traditions of Benjamin Britten: About Variation and Polyphonic Forms in the Operas "The Tempest" and "The Exterminating Angel" **78**

Ksenia Savitskaya

Nikolai Medtner and the Petersburg Piano School **98**

Zhang Songao

Trombones in Franz Schubert's Singspiel "Des Teufels Lustschloss" **112**

Reviews

Vladimir Gurevich

The Master's Lessons **132**

Contributors to this issue **140**

Directions to contributors **144**

Статъи

Научная статья

УДК 783.3

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.001

Рукопись № 4500 в Санкт-Петербургской консерватории: к истории рецепции Мессы И. С. Баха BWV 232

Татьяна Васильевна Шабалина

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

Аннотация. Статья посвящена исследованию рукописной партитуры Мессы h-moll Иоганна Себастьяна Баха (BWV 232/II–IV), которая хранится под № 4500 в Отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. До недавнего времени манускрипт в баховедении был неизвестен и не учитывался ни в первом, ни во втором Полном собрании сочинений вплоть до его представления на Международном Симпозиуме по Мессе в 2007 г. Текстологическое сравнение с автографом Р 180 и остальными источниками произведения дало возможность установить, что копия была изготовлена вскоре после 1825 г. во Франкфурте-на-Майне с дирижерской партитуры Иоганна Непомука Шельбле. Анализ корреспонденции того времени и исследование рукописи, принадлежавшей Шельбле, позволили предположить, что ему удалось получить автограф великого композитора в период, когда манускрипт находился во владении Ханса Георга Негели и был фактически недоступен для изучения. Сделаны выводы о роли Санкт-Петербургской рукописи в истории рецепции Мессы h-moll, о выявлении новой ветви источников, связанных с Обществом Св. Цецилии и наиболее ранними исполнениями сочинения в мире.

Благодарности: Автор статьи благодарит руководство и сотрудников Научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории за помощь в работе. Автор признателен также сотрудникам Государственной библиотеки Берлина, Университетских библиотек во Франкфурте-на-Майне и Халле, других европейских хранилищ, где проводилось исследование, за предоставленную возможность изучения оригинальных источников.

Ключевые слова: *Иоганн Себастьян Бах, Месса h-moll, автограф, рукопись, Научная музыкальная библиотека Санкт-Петербургской консерватории, Иоганн Непомук Шельбле, Общество Св. Цецилии, история рецепции*

Для цитирования: *Шабалина Т. В. Рукопись № 4500 в Санкт-Петербургской консерватории: к истории рецепции Мессы И. С. Баха BWV 232 // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 8–45.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.001>*

© Шабалина Т. В., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.001

The Manuscript No. 4500 in Saint Petersburg Conservatory: To the Reception History of J. S. Bach's Mass BWV 232

Tatiana V. Shabalina

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

Abstract. The article is devoted to studying of the manuscript score of the *Mass in B minor* by Johann Sebastian Bach (BWV 232/II–IV), which is kept at the Manuscript Department of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Conservatory under number 4500. Until recently it was unknown in Bach research and was included in neither the first nor the second Complete Works by J. S. Bach until its presentation at the International Symposium on the Mass in 2007. The comparison of the copy with the autograph score P 180 and other secondary sources of BWV 232 gave evidence to make a conclusion that shortly after 1825 the manuscript had been copied from the conductor score of Johann Nepomuk Schelble in Frankfurt am Main. The analysis of the existing correspondence of that time and the study of the manuscript belonging to Schelble allowed to assume that he could have gotten Bach's autograph in the period of time when it was kept in the collection of Hans Georg Nägeli and was not, in fact, accessible for any research. The conclusions are drawn about the role of the Saint Petersburg manuscript in the reception history of the *Mass in B minor* and the identification of the new sources branch related to the *Cäcilien-Verein* as well as the earliest performances of this work in the world.

Acknowledgments. The author of the article thanks the directorship and workers of the Manuscript Department of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Conservatory for their help. The author is also grateful to the librarians of the *Staatsbibliothek zu Berlin*, the university libraries in Frankfurt am Main and Halle, as well as other European archives where the research took place, for their kind permission to study the original sources.

Keywords: *Johann Sebastian Bach, Mass in B minor, autograph, manuscript, the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Conservatory, Johann Nepomuk Schelble, Cäcilien-Verein, reception history*

For citation: Shabalina, Tatiana V. The Manuscript No. 4500 in Saint Petersburg Conservatory: To the Reception History of J. S. Bach's Mass BWV 232. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 8–45. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.001>

© Tatiana V. Shabalina, 2025

Татьяна Шабалина

Рукопись № 4500 в Санкт-Петербургской консерватории: к истории рецепции Мессы И. С. Баха BWV 232¹

К 340-летию со дня рождения И. С. Баха
и 300-летию начала создания Мессы h-moll

На Рождество 1724 г. в одной из главных церквей Лейпцига прозвучал великолепный, сияющий Sanctus, который положил начало работе Иоганна Себастьяна Баха над одним из самых грандиозных его созданий — Мессой h-moll (BWV 232). Пройдут века, а непостижимая тайна истории этого творения, его мощнейшего воздействия на слушательскую аудиторию будет волновать не одно поколение исследователей, исполнителей, почитателей музыки мастера. Многочисленные труды баховедов, постоянно возникающие и сменяющие друг друга концепции, наконец, прошедший в 2007 г. Международный Симпозиум, посвященный Мессе, — что это, как не ярчайшее подтверждение все возрастающей актуальности и дискуссионности многих проблем истории ее создания и последующей рецепции в разных странах мира?

При этом, несмотря на тщательность собирания и изучения сохранившихся манускриптов сочинения, обнаруживаются всё новые и новые его рукописи. И каждая из находок в той или иной мере меняет картину наших знаний о жизни этого великого творения. Именно об одном из таких источников и пойдет речь в настоящей статье.

Георг фон Дадельзен в своей, ставшей уже исторической, работе об издании Мессы под редакцией Фридриха Сменда в Новом полном собрании сочинений И. С. Баха (Neue Bach-Ausgabe, Ser. II, Bd. 1) утверждал:

Исследование основных источников <...> приводит нас к заключениям, которые существенно отличаются от тех, что выдвинул Сменд <...>. Но его классификация вторичных источников и по-

¹ Статья основана на докладе, представленном на Международном Симпозиуме по Мессе h-moll, который проходил со 2 по 4 ноября 2007 г. в Белфасте (Великобритания), а также на десятой главе книги “Exploring Bach’s B-minor Mass”, вышедшей в Кембридже по материалам Симпозиума [Shabalina 2013]. Текст переработан и дополнен новыми сведениями, а также ссылками на недавние публикации по теме исследования.

рядок утраченных рукописей, представленные в первой главе [Критического отчета] на с. 17–54, не теряют своего фундаментального значения [Dadelsen 1983, 30]².

Однако изучение рукописей, не упомянутых Смендом в Новом Баховском издании, явно проливает свет на неизвестные ранее многочисленные копии этого произведения, циркулировавшие в Европе в XVIII и XIX вв. Более того, стемма всех существующих ныне источников Мессы, основанная на сведениях, накопленных к настоящему времени, продолжает оставаться серьезной проблемой в современном баховедении. Хотя Сменд представил отдельные ветви такой стеммы в своих таблицах, он, очевидно, не считал необходимым разрабатывать полную картину соотношения всех имеющихся манускриптов BWV 232 [NBA KB II / 1, 193–200]³. Создание схемы взаимосвязи первичных и вторичных источников Мессы не являлось специальной задачей и в новейшем, переработанном издании сочинения [NBA^{rev} I]. Между тем, ее необходимость становится все более и более ощутимой. Новые источники произведения обнаружались в недавние годы; другие, известные ранее, оказались рассмотрены и осмыслены заново. Изучение их соотношения для разработки детальной стеммы, несомненно, будет иметь существенное значение для дальнейшего развития баховедения.

Автограф Р 180 и Санкт-Петербургская копия: сходство и различия

Партитура, представленная в настоящей статье, хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории (далее — НИОР НМБ СПбГК) под номером 4500. В 1990 г. она кратко упоминалась Людмилой Федоровской в 76-м выпуске журнала *Bach-Jahrbuch* [Fedorowskaja 1990, 31], но не изучалась ни исследователями, ни редакторами различных изданий Мессы до ее представления на Международном Симпозиуме по Мессе h-moll в 2007 г. [Shabalina 2007 a]⁴.

² Переводы немецкоязычных источников, приведенные в статье, выполнены автором.

³ К тому же, в настоящее время таблицы должны быть пересмотрены и существенно дополнены.

⁴ Впоследствии ссылка на данный источник была сделана в новейшем, переработанном издании BWV 232, являющемся продолжением Нового полного собрания сочинений И. С. Баха (Revidierte Edition, [NBA^{rev} I, 297]).

Как и когда попал манускрипт в Санкт-Петербургскую консерваторию, к сожалению, неизвестно. Он не содержит никаких владельческих помет, шифров или штампов, которые позволили бы установить прежних обладателей рукописи и ее провенанс⁵. Партитура включает в себя *Symbolum Nicenum*, *Sanctus*, *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei* и *Dona nobis pacem*. Они записаны на листах с 1-го по 94-й; последние три страницы остались пустыми, хотя небольшой набросок неизвестного нотного фрагмента, выполненный синим карандашом, значится на последнем листе. Манускрипт имеет довольно внушительные размеры: 37,3 × 26,8 см. На верхней крышке переплета наклеена полоска бумаги с заглавием: “Sebastian Bach | *Missa in h moll* | II”⁶. Титульный лист не заполнен, и только библиотечная пометка с номером «4500» записана карандашом в правом верхнем углу шмуцтитла. На первой странице, вверху над нотным текстом имеется заголовок части “*Symbolum Nicenum*” и помета “46 $\frac{3}{4}$ Bog[en]” («46 $\frac{3}{4}$ листов») в правом нижнем углу (*ил. 1*).

Федоровская датировала рукопись началом 1790-х гг. [Fedorowskaja 1990, 31]⁷ и предположила, что партитура могла быть связана со студентом Иоганна Кристиана Киттеля Иоганном Вильгельмом Гесслером (1747–1822), который прибыл в Санкт-Петербург в 1792 г. Правда, относительно предложенной гипотезы в статье не приводится никаких аргументов.

Бумага, на которой записан манускрипт, имеет водяные знаки голландской мастерской “HONIG & ZOONEN”. На первом (пустом) листе просматривается имя “J HONIG”, и далее чередуются знаки “I V” и “С. Н. J. HONIG”. Страницы 81–174 выполнены на другой бумаге с водяным знаком в виде льва на пьедестале, обозначенном “HONIG | J H & Z”, и контрамаркой “J HONIG | & | ZOONEN”. Этот водяной знак близок тому, который воспроизводится в указателях филиграней В. Черчилля № 120 [Churchill 1935, LXXXV], Х. Вурна № 100 [Voorn 1960, 170] и Э. Лауцявичюса № 2329 [Laucevičius 1967 [2], 300]. Понтюзо проходят через все листы горизонтально, и водяные знаки находятся близко к краям фолио. Изображения льва на пьедестале и имена бумажных мастеров “J HONIG | & | ZOONEN” оказались разделенными между разными страницами. Следовательно, в оригинале это был большой формат бумаги, которая

⁵ Можно предположить, что манускрипт принадлежит к очень старым фондам консерваторских коллекций, поскольку более поздние приобретения фиксировались, как правило, в соответствующих регистрах.

⁶ Скорее всего, первый том рукописи также существовал, но о его местонахождении ничего не известно.

⁷ Статья не содержит, однако, никаких оснований для датировки, кроме указания “*Handschrift und Papier*” («почерк и бумага», [Fedorowskaja 1990, 31]).

использовалась в те времена в течение более долгого периода, нежели листы обычного формата. Хотя документы с подобными водяными знаками датируются 1798 [Laucevičius 1967, 207], 1807 [Voorn 1960, 135] и 1817 гг.⁸, филигранные рукописи № 4500 отличаются в деталях от тех, что воспроизводятся в упомянутых выше каталогах⁹. Особенности нотного письма — отсутствие ключей и ключевых знаков альтерации на системах, начиная со второй в каждой части, многие сокращения в музыкальном тексте и некоторые исполнительские указания — типичны для рукописей конца XVIII — первой половины XIX в. (ил. 1)¹⁰.

Имеется оригинальная пагинация, проставленная чернилами с начала *Symbolum Nisenum* до *Agnus Dei. Dona nobis pacem* имеет собственную пагинацию, и эта часть отделена от других 87-м фолио, на оборотной стороне которого записано “*Seque Dona nobis*”. Не существует никаких отдельных титульных листов и заглавий частей с какой-либо нумерацией внутри манускрипта. Текст содержит многочисленные исправления, сделанные карандашом; большинство из них касается корректировки ошибок копирования. Однако некоторые, как будет показано далее, связаны с особенностями оригинальной рукописи композитора, которая хранится сейчас в Государственной библиотеке Берлина (*Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung*) под шифром *Mus. ms. Bach P 180*. Новая версия вокальных партий дуэта *Et in unum Dominum*, которая вписана в автограф партитуры на с. 151–152, отсутствует в № 4500¹¹. Отдельные части (например, *Et in Spiritum sanctum*) содержат исполнительские указания — *crescendo* и *diminuendo*, акценты, артикуляционные лиги более позднего происхождения и перечеркнутые форшлагги, — которых нет в авторской рукописи.

Сравнение баховского автографа *P 180* с копией № 4500 обнаруживает поразительно много общего в особенностях нотной записи. Прежде всего, совпадает расположение текста на переворотах страниц и на многих разворотах (см. с. 41, 48, 63, 88, 121, 127, 129, 131, 153, 158, 161, 166, 187

⁸ Близкие водяные знаки находятся на бумаге протоколов заседаний церковного совета Петрикирхе в Санкт-Петербурге (19.10.1817–13.07.1823), хранящихся в наши дни в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (Фонд 708. Опись 1. Ед. хр. 82).

⁹ Разница касается деталей изображения льва (к примеру, в его левой лапе нет дротиков) и другого расстояния между понтиозо (29 мм вместо более типичных 24 или 26 мм).

¹⁰ Все фрагменты рукописей, приведенные в настоящей статье, воспроизводятся с любезного разрешения библиотек, в которых они хранятся.

¹¹ В связи с изменением замысла и более поздней вставкой части *Et incarnatus est* перед *Crucifixus* Бах написал новую версию вокальных партий дуэта *Et in unum Dominum* и, соответственно, исключил из нее слова “*Et incarnatus est*”, на которые сочинил новую часть.

в № 4500 и соответствующие страницы 117, 121, 129, 142, 159, 162, 163, 164, 173, 175, 176, 178, 188 в Р 180), а также переносы музыкального материала с одной нотной системы на другую, подчас с разрывами его посреди такта (к примеру, в частях Et in Spiritum sanctum, Confiteor и Benedictus).

Кроме того, рукопись № 4500 воспроизводит ряд других отличительных черт автографа Р 180 — к примеру, пропущенные связующие лиги на переворотах страниц и между листами внутри разворотов:

- Т. 29 Patrem omnipotentem в Р 180 поделен между с. 101 и 102. При этом в партии континуо от ноты *d* на с. 101 нет связующей лиги, но на с. 102 она поставлена. Это точно повторяется в рукописи № 4500 между с. 8 и 9, но не на перевороте листа, а внутри разворота.
- Связующая лига между тт. 20–21 в теноре в Et exresto пропущена перед переверотом страницы 141 в автографе Р 180; в копии № 4500 она также отсутствует, хотя и не на перевороте.
- В тт. 30–31 партии баса в Et exresto еще раз пропущена связующая лига между страницами внутри обоих манускриптов (с. 142–143 в Р 180 и 88–89 в № 4500).

Есть и более разительное сходство рассматриваемых источников:

1. Sanctus. Партия баса: тт. 99–104 в Р 180 были записаны тактом позже и не совпадали, таким образом, с партией континуо (*ил. 2 а*):



Ил. 2 а. Sanctus. Mus. ms. Bach Р 180. Бас и континуо, тт. 99–105

Fig. 2 а. Sanctus. Mus. ms. Bach Р 180. Basso and Continuo, meas. 99–105

Копиист № 4500 в точности воспроизвел эту ошибку, и только затем неверные такты в партии баса были перечеркнуты, а отметка “col Basso” в т. 99 над партией континуо и текст “gloria ejus” под нею были добавлены карандашом; исправленное начало партии баса вписано чернилами (*ил. 2 б*):



Ил. 2b. Sanctus. № 4500. Бас и континуо, тт. 99–104

Fig. 2b. Sanctus. No. 4500. Basso and Continuo, meas. 99–104

2. Osanna, тт. 2–6. Первая страница части в № 4500 была скопирована с очевидным непониманием исправления в автографе. Текст верхних голосов в Санкт-Петербургской партитуре начинается тактом позже, при этом паузы записаны, включая перечеркнутые такты в Р 180 (ил. 3a и 3b). Таким образом, данная часть в № 4500 содержит 149 тактов вместо положенных 148.
3. Dona nobis pacem. Последняя страница рукописи № 4500 включает в себя только два заключительных такта, записанных как один такт (ил. 4), в соответствии с таким же завершением Баховского автографа Р 180. Данную черту невозможно считать простым совпадением: среди всех известных сегодня копий Мессы только очень редкие манускрипты повторяют такой формат¹².

Конечно, подобно многим вторичным источникам, № 4500 содержит ошибки, возникшие из-за невнимательного копирования. Количество их в рассматриваемой партитуре весьма велико. Однако характерно, что Санкт-Петербургская рукопись имеет неточности и отклонения текста именно в тех тактах, где мы находим неясные или двусмысленные записи в Р 180. Показательны следующие примеры.

1. Patrem omnipotentem. Басовая партия, т. 77. Р 180 содержит исправления и повреждения бумаги из-за использования Бахом химически агрессивных чернил (то, что в немецкоязычной научной литературе называется “Tintenfraß”) (ил. 5).

¹² Относительно других общих черт обеих рукописей см. в статьях [Shabalina 2007a, 210–215; Shabalina 2013, 190–194].

Ил. 3а. И. С. Бах. Месса h-moll. Osanna. Государственная библиотека Берлина, Музыкальный отдел. Mus. ms. Bach P 180. Л. 90

Fig. 3a. J. S. Bach. Mass in B minor. Osanna. Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung. Mus. ms. Bach P 180. Fol. 90r

Osanna in excelsis.

744

71

Ил. 3b. И. С. Бах. Месса h-moll. Осанна. НИОР НМБ СПбГК, № 4500. Л. 71

Fig. 3b. J. S. Bach. *Mass in B minor*. Osanna. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific Music Library. Department of Manuscripts. No. 4500. Fol. 71 r

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is for the 'Dona nobis pacem' movement of J.S. Bach's Mass in B minor. It features multiple staves with musical notation, including notes, rests, and bar lines. A large, decorative 'Fine' is written in the center of the page. Below the musical notation, the Latin text 'na no - bis pa - cem.' is written in a cursive hand, with some words repeated on subsequent lines. The page number '94' is visible at the bottom center.

Ил. 4. И. С. Бах. Месса h-moll. Dona nobis pacem. НИОР НМБ СПбГК, № 4500. Л. 94

Fig. 4. J. S. Bach. Mass in B minor. Dona nobis pacem. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Scientific Music Library. Department of Manuscripts. No. 4500. Fol. 94r



Ил. 5. Patrem omnipotentem. P 180, т. 77

Fig. 5. Patrem omnipotentem. P 180, meas. 77

Хотя окончательная запись второй половины такта в партии баса неясна, большинство копий содержит нотный текст, который воспроизводится во всех современных изданиях:



Однако № 4500 имеет иной вариант:



Принимая во внимание соотношение басовой партии с другими голосами партитуры (особенно с партиями тенора и континуо), вертикальный ранжир и табулатуру “e” в P 180, резонно рассматривать запись в № 4500 как более корректную, нежели те, что находятся в большинстве остальных копий. Известно, что автограф P 180 к настоящему времени сильно поврежден и, несомненно, был в лучшем состоянии во второй половине XVIII — начале XIX в. Поэтому любой новый источник BWV 232 того периода является ценным и может быть полезен для прояснения наиболее проблематичных в текстовом отношении прочтений произведения.

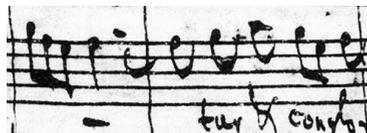
2. Et in Spiritum sanctum. Басовая партия, тт. 69–70. № 4500 имеет следующий нотный текст:



При этом автограф Баха и большинство копий содержат иную запись:



Возникает вопрос, откуда мог появиться такой вариант. Но любопытно, что в Р 180 связующая лига между тт. 69 и 70 выглядит как восьмая нота *gis* (ил. 6):



Ил. 6. *Et in Spiritum sanctum*. Р 180. Бас, тт. 69-70

Fig. 6. *Et in Spiritum sanctum*. Р 180. Basso, meas. 69-70

Очевидно, переписчик, копировавший текст автографа, недостаточно хорошо знал особенности нотного почерка композитора и принял связующую лигу между этими тактами за восьмую ноту с флажком, что и привело к подобному прочтению.

3. *Confiteor*, тт. 138–140: Р 180 содержит весьма существенные исправления, и это «трудное место» нередко обсуждалось учеными¹³. Данные такты, должно быть, оказывались проблемными для копиистов. Как результат, альтовая партия в № 4500 записана следующим образом:



При этом партитуры Ам. В. 3, Р 7, Р 22, Р 23, Р 1212 и многие другие содержат вариант, который воспроизводится в *Neue Bach-Ausgabe* и прочих современных изданиях:



4. *Sanctus*. Гобой 3, т. 11. На первой доле, где есть исправления и даже “*Tintenfraß*” в Р 180 (ил. 7а), пустое место оставлено в № 4500 (ил. 7б):

¹³ Подробнее см. в следующих работах: [Stauffer 2003, 135–137; Rifkin 2002, 322–339; Rifkin 2006. 270; Wolf 2004, 96–97].



Ил. 7а. Sanctus. P 180, т. 11

Fig. 7а. Sanctus. P 180, meas.11



Ил. 7b. Sanctus. № 4500, т. 11

Fig. 7b. Sanctus. No. 4500, meas. 11

Очевидно, копиист был в замешательстве и, не зная, что делать, оставил первую долю такта в данной партии незаполненной. Есть и другие подобные фрагменты в № 4500, которые поначалу были пропущены и оказались записаны позже.

5. Dona nobis pacem. Скрипка 2, т. 23. В P 180 значитя:



Однако этот такт был скопирован иначе в рукописи № 4500 (с явной ритмической ошибкой)¹⁴:



Вероятнее всего, точка, поставленная Бахом ко второй ноте в т. 23 для увеличения ее длительности, оказалась неверно понята переписчиком, поскольку в P 180 она выглядит очень похожей на половинные паузы в следующих тактах (ил. 8):



Ил. 8. Dona nobis pacem. P 180.
Скрипка 2, тт. 23–25

Fig. 8. Dona nobis pacem. P 180.
Violin 2, meas. 23–25

¹⁴ Причем тот же самый ритм выписан и в партиях альтов 1, 2.

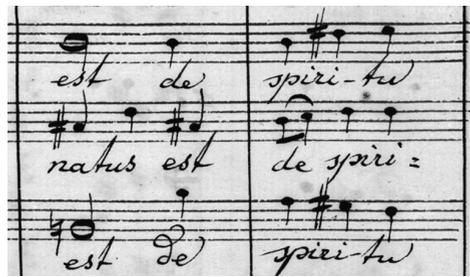
Как показывает сравнение обеих партитур, рукопись № 4500 отражает автограф на последней стадии работы И. С. Баха над ним, а также воспроизводит более поздние изменения и добавления, внесенные в него К. Ф. Э. Бахом и другими людьми, чьи почерки выявлены в Р 180. Однако, несмотря на то, что многие черты баховского автографа были самым тщательным образом повторены в Санкт-Петербургской копии, некоторые ошибки, оставшиеся незамеченными в Р 180, оказались исправлены в ней.

1. Et incarnatus est. Басовая партия, т. 11: вторая нота в Р 180 и большинстве других манускриптов значителен как *eis* (ил. 9а). Хотя из-за этого возникают явные параллельные октавы с альтовой партией, в баховском автографе и подавляющем большинстве других источников присутствует именно данная запись. Однако № 4500 содержит *gis* вместо *eis* в басу, что, конечно, избавляет голосоведение от параллельных октав (причем сделано это в рассматриваемой копии без каких бы то ни было исправлений) (ил. 9б).



Ил. 9а. Et incarnatus est. P 180, тт. 10–11

Fig. 9а. Et incarnatus est. P 180, meas. 10–11



Ил. 9б. Et incarnatus est. № 4500, тт. 10–11

Fig. 9б. Et incarnatus est. No. 4500, meas. 10–11

2. Sanctus. Партия сопрано 1, тт. 92–93: в Р 180 записано “*tu*” вместо “*eius*” (последнее относится к варианту этого текста, введенному Мартином Лютером и использованному в Sanctus И. С. Баха, см. [Wolff 2009, 132–133]). Однако рукопись № 4500 содержит “*eius*” в данном месте, что представляет собой откорректированный вариант, поскольку все другие голоса автографа имеют тоже “*eius*” в указанных тактах.

3. *Dona nobis pacem*. Партия басов 1 и 2, тт. 14–15: на с. 183 в Р 180 записан слог “do-”, но в т. 15 после переворота страницы значится “-sem” (второй слог слова “pacem”), образуя некое “do-sem”, что, к сожалению, не было замечено самим композитором. Любопытно, что копиист рукописи № 4500 сначала записал “do-” в т. 14, как было в автографе Баха, но затем исправил его на “ра-”, выйдя таким образом из затруднительной ситуации (ил. 10):



Ил. 10. *Dona nobis pacem*. № 4500. Партия басов 1 и 2, тт. 14–15

Fig. 10. *Dona nobis pacem*. No. 4500. Basso 1 and 2, meas. 14–15

4. *Dona nobis pacem*. Партия альтов 1 и 2, тт. 37–38: в т. 37 на с. 186 в Р 180 записано “dona”, но затем, при переходе на с. 187 следует слог “-sem”. Копиист Санкт-Петербургской рукописи, как и в других подобных случаях, сначала воспроизвел оригинальный текст, затем заметил ошибку и исправил ее добавлением слога “ра-” на первой доле т. 38. Установлено, что части Мессы, начиная с *Symbolum Nicenum* и до конца партитуры Р 180, были записаны Бахом в последние месяцы творчества (с августа 1748 до конца 1749 г.), когда он мог еще работать, и рукопись выразительно передает физическое состояние его в тот период (сильное давление пера на бумагу, вызванное стремлением удержать неконтролируемое движение руки, деформация практически всех нотных знаков, радикальное изменение общих и частных признаков почерка¹⁵). Отмеченные выше ошибки и неточности в тексте Мессы, несомненно, стали результатом явного ухудшения состояния здоровья композитора в те месяцы¹⁶.

¹⁵ Об изменениях в нотном почерке И. С. Баха в последний период его творчества см. [Kobayashi 1988, 17–27; Милка 2009, 44–56].

¹⁶ Относительно других незамеченных Бахом неточностей в Р 180 и их исправлений в рукописи № 4500 см. [Shabalina 2013, 194–196].

Санкт-петербургская рукопись и другие копии Мессы

Сравнение партитуры № 4500 с другими вторичными источниками Мессы (Am. В. 3, P 7, P 14, P 22, P 23, P 1212, St 118, St 595 из Государственной библиотеки Берлина, Ms. 174 из Университетской библиотеки Халле, франкфуртскими партитурами Mus Hs 145, Mus Hs 146, рукописью *Symbolum Nicenum* из частной коллекции Мишеля Д'Андреа и партитурой из Национальной библиотеки Парижа D. 538¹⁷) обнаружило, что Санкт-петербургская копия имеет больше всего сходных черт с франкфуртским манускриптом Mus Hs 145, парижской копией D. 538 и партитурой из Халле Ms. 174. Последняя содержит части *Symbolum Nicenum* — *Dona nobis pacem*, записанные Францем Ксавером Гляйхауфом; хранится в библиотеке Университета имени Мартина Лютера в Халле (Martin-Luther-Universität). Манускрипт Mus Hs 145 находится в Университетской библиотеке Франкфурта-на-Майне (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Musik- und Theaterabteilung) и состоит из двух томов, подготовленных неизвестными копиистами (ранее рукопись принадлежала обществу *Cäcilien-Verein*). Второй том ее содержит части *Symbolum Nicenum* — *Dona nobis pacem* и имеет заглавие на обложке “*Missa in H moll | J. S. Bach | Partitur II^{ter} Th.*”. Партитура Мессы из Национальной библиотеки Парижа D. 538 является копией всего произведения в одном томе. Основное заглавие — “*Missa de J. S. Bach*”.

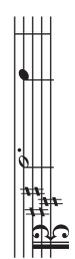
Наиболее показательные ошибки и варианты текста, общие в рукописях № 4500, Hs 145, D. 538 и Ms. 174, приводятся в *Таблице 1*¹⁸:

¹⁷ Рукописные партитуры Am. В. 2, P 8, P 10, P 12, P 182, P 1172, P 1208, Mus. 2405-D-14 и варшавская рукопись RM 5943 не приводятся в данном списке, поскольку они принадлежат к копиям группы “*Tyrus Am. В. 3*” (как выявлено в NBA и как проверено автором настоящей статьи при изучении этих источников). Другие копии (Tenbury MS 1230, R.M.21.e.27, Add. 9484) также не включены в сравнение, потому что они восходят к рукописи P 1212 [Tomita 2004, 206–225]. Копии фрагментов Мессы, а также те, которые изготовлены с иных, перечисленных выше источников, тоже оставлены за рамками исследования. Автор настоящей статьи выражает свою благодарность Йо Томите за информацию относительно рукописи из частной коллекции Мишеля Д'Андреа.

¹⁸ Таблица включает только те варианты и ошибки, которые находятся в данных манускриптах, но отсутствуют в других партитурах, с которыми проводилось сравнение.

Таблица 1. Варианты нотного текста Мессы в автографе Баха P 180 и копиях № 4500, Hs 145, D, 538 и Ms. 174
 Table 1. Variants of the musical text of the Mass in Bach's autograph P 180 and copies No. 4500, Hs 145, D, 538 and Ms. 174

	P 180	№ 4500 = Hs 145 = D, 538 = Ms. 174
Patrem omnipotentem. Тобой 2, т. 6*:		
Patrem omnipotentem. Бас, гг. 38–40:		
Et in unum Dominum. Континуо, т. 24:		
Et in unum Dominum. Скрипка 2, т. 79:		
Et incarnatus est. Скрипки, т. 14:		
Et incarnatus est. Альт, т. 33:		
Crucifixus. Сопрано 2, т. 44:		
Et resurrexit. Сопрано 2, т. 51:		

Et resurrexit. Сопрано 1, т. 62:		
Et in Spiritum sanctum. Тобой [д'амур] 2, т. 43:		
Confiteor. Сопрано 2, т. 10:		
Confiteor. Сопрано 1, т. 88:		
Confiteor. Континуо, т. 143**:		
Sanctus. Скрипка 1, т. 72:		
Sanctus. Скрипка 1, т. 91:		

* Четвертая нота в Р 180 и большинстве копий — *g'*. Так же, как правило, воспроизводится в современных изданиях уртекстов, за исключением публикации Мессы Джошуа Рифкиным, где в данном такте содержится нота *a'* [Rifkin 2006, 262]. Ряд копий (Am. В. 3, Am. В. 2, Warsaw MS RM 5943 и др.) содержат четвертную паузу вместо ноты *g'*. Однако № 4500, № 145, D. 538 и Ms. 174 имеют вариант с нотой *a'*, что по контексту представляется логичным и подтверждает конъектуру Рифкина.

** Вариант № 4500, № 145, D. 538 и Ms. 174 следует также принять во внимание, поскольку партия континуо записана в этих тактах в унисон с басом, который содержит ход *d'-d'-d'-c'-H*. Более того, по контексту в данном месте нота *c* на четвертой доле т. 143 в партии континуо представляется более корректным вариантом, нежели в других копиях и в Р 180 (поскольку, как показано выше, автограф не лишен очевидных ошибок, незамеченных автором, данная запись могла относиться к поздным неточностям).

(Окончание таблицы см. на след. стр.)

(Окончание)

	P 180	№ 4500 = Hs 145 = D. 538 = Ms. 174
Sanctus. Сопрано 2, т. 92:		
Sanctus. Виола, т. 102:		
Sanctus. Тобой 3, т. 165:		
Osanna. Сопрано 2, тт. 72-74:		
Osanna. Континуо, т. 100:		
Osanna. Тобой 1,2, т. 122:		
Agnus Dei. Континуо, т. 21:		
Dona nobis pacem. Виола, т. 41:		

Кроме этого, варианты и ошибки, такие как в т. 77 *Patrem omnipotentem* (бас), тт. 69–70 в *Et in Spiritum sanctum* (бас), т. 139 в *Confiteor* (альт) и ошибка на первой странице *Osanna*, показанные выше, должны быть добавлены к данному списку. Еще одна отличительная особенность всех четырех рассматриваемых рукописей — изменения указаний инструментов *Hautb. 1 d'Amour* и *Hautb. 2 d'Amour* в части *Et in Spiritum sanctum* на *Hautb. 1* и *Hautb. 2* (или *Oboe 1^{mo}* и *Oboe 2^{do}*) без каких-либо существенных переработок в музыкальном тексте партий. Знак размера для *Dona nobis pacem* расем записан во всех них как **C**, хотя он обозначен как **♩** в других рукописях, включая автограф Баха Р 180. Новая версия вокальных партий *Et in unum Dominum* отсутствует во всех четырех копиях (см. выше).

Особое сходство при этом обнаруживают петербургская и франкфуртская партитуры. Прежде всего, расположение текста в них совпадает на большинстве страниц. В результате многие перевороты листов и внутренние развороты, как и пропущенные лиги на переворотах и при переходах со страницы на страницу, которые были выше отмечены в рукописи № 4500, совпадают с таковыми же в Hs 145. Последняя страница франкфуртской партитуры точно следует формату Р 180, как и № 4500 (см. *ил. 4*). Любопытно, что даже пробел в музыкальном тексте партии гобоя 3 в т. 11 *Sanctus* (см. *ил. 7b*) существовал и в Hs 145 (только впоследствии это пустое место было заполнено в Hs 145 карандашом).

Помимо черт, совпадающих во всех четырех манускриптах, франкфуртская рукопись повторяет особенности Р 180, которые оказались измененными в халльской, парижской и санкт-петербургской партитурах. Например, басовая партия в т. 11 *Et incarnatus est* поначалу содержала вторую ноту как *eis* в первом слое записи Hs 145 соответственно автографу Баха (то есть, полностью повторяла параллельные октавы с альтовой партией, что отмечено выше); но впоследствии эта нота была исправлена на *gis*, что оказалось повторено в № 4500, D. 538 и Ms. 174 без каких бы то ни было исправлений. Слово “*tua*” в партии сопрано 1 в тт. 92–93 *Sanctus* в Hs 145 записано, как в баховском автографе, хотя рукописи № 4500 и Ms. 174 содержат корректный вариант “*eius*”. Подобным образом басовая партия в тт. 14–15 *Dona nobis pacem* повторяет “*do-cem*”, как в автографе, но № 4500, D. 538 и Ms. 174 содержат откорректированные варианты в данном месте. Указание “*Vivace è allegro*” для раздела *Et exspecto* было сначала записано в Hs 145 в т. 147 *Confiteor* под партитурой в точном соответствии с Р 180. Позднее оно было перечеркнуто и “*All^o vivace*” добавлено карандашом над партией сопрано 1 в т. 146, что затем было повторено и в № 4500.

Таким образом, франкфуртская партитура должна рассматриваться в качестве первоначальной копии для данной группы источников¹⁹. Судя по многим ее особенностям, копиист этого манускрипта мог изготовить второй том рукописи с баховского автографа P 180 в очень тщательной манере, не будучи знакомым, однако, достаточно хорошо с почерком Баха и неверно понимая некоторые из его знаков. Hs 145 содержит многочисленные исправления, введенные в текст чернилами и карандашом (иногда сангиной и синим карандашом). Очевидно, что некоторые из прочтений были откорректированы без возможности сверить текст с автографом Баха и оказались изменены скорее по контексту.

Изучение и сравнение исправлений в Hs 145 с текстом других рукописей рассматриваемой группы источников дает основания полагать, что на стадии до включения многих корректур франкфуртская рукопись Hs 145 явилась моделью для изготовления партитуры № 4500, а впоследствии — для D. 538 и Ms. 174. Такое соотношение наглядно можно представить в следующих слоях исправлений в Hs 145 (*Таблица 2*²⁰):

Таблица 2. Слои исправлений в рукописи Hs 145 и их соотношение с текстом № 4500, D. 538 и Ms. 174

Table 2. Layers of corrections in Hs 145 and their correlation with readings of No. 4500, D. 538 and Ms. 174

1-й слой исправлений Hs 145 (до изготовления № 4500, D. 538 и Ms. 174):

Credo, т. 29 (T), Patrem omnipotentem, т. 33 (T, B), т. 34 (A), Et incarnatus est, т. 11 (B), т. 48 (V2, S1), Crucifixus, т. 44 (S2), Et resurrexit, т. 51 (S2), т. 56 (Fl2), т. 65 (A), т. 100 (S2), тт. 102–103 (S2), т. 109 (T), т. 131 (C), Et in Spiritum sanctum, т. 19 (C), Confiteor, т. 10 (S2), тт. 14–15 (B), т. 88 (S1), т. 133 (C), т. 135 (B), т. 140 (S1), т. 143 (C), Et expecto, т. 3 (T), т. 25 (S1), т. 39 (H1), т. 50 (Tr1, Fl1, 2, H1, V1), тт. 83, 84 (S1), т. 88 (C), т. 94 (T), т. 99 (S1), Sanctus, т. 29 (A2), т. 39 (S1, 2), т. 88 (V1), Osanna, т. 28 (Tr1), т. 73 (A2), т. 122 (H1), Agnus Dei, т. 35 (A), Dona nobis pacem, т. 4 (T1,2)

2-й слой исправлений Hs 145 (после копирования № 4500 и до изготовления Ms. 174 и D. 538):

Patrem omnipotentem, тт. 26–27 (S1, 2), т. 37 (H1, V1), тт. 37–38 (S1, 2), Et in unum Dominum, т. 14 (V1), тт. 24–25 (V2), т. 55 (Va), Et incarnatus est, тт. 46–47 (S1, B), Et resur-

¹⁹ В результате стало ясным, что многие черты P 180, повторенные в рукописи № 4500, воспроизведены были в ней не напрямую, при копировании непосредственно с баховского автографа, а через копию Hs 145.

²⁰ В Таблице используются следующие сокращения: S (Soprano), A (Alto), T (Tenore), B (Basso), Tr (Tromba), Ti (Tamburi), Fl (Flauto Traverso), H (Hautbois), V (Violino), Va (Viola), C (Continuo).

2-й слой исправлений Hs 145 (после копирования № 4500 и до изготовления Ms. 174 и D. 538):

rexit, т. 7 (V1, 2, Va), т. 29 (S1), т. 33 (T), т. 49 (Tr1), т. 51 (A), т. 96 (Fl2), т. 102 (V1, 2, Va), т. 106 (A), тт. 107–108 (H2), т. 109 (Ti), Et in Spiritum sanctum, т. 61 (B), т. 97 (H2), т. 105 (B), тт. 115–116 (H1), Confiteor, т. 37 (T), т. 39 (A), т. 45 (S 1), т. 87 (T), т. 121 (B), тт. 135–136 (S2), Et exspecto, т. 33 (V2), т. 39 (H2), тт. 48–49 (A, T), т. 69 (B), тт. 72–75 (T), т. 76 (V2), Sanctus, т. 9 (A1, 2, T), т. 11 (H3, A1), т. 12 (A1), т. 16 (S1), т. 19 (B, C), т. 20 (V1), тт. 21–22 (B), т. 23 (A1), тт. 30–31 (V1), тт. 31–32 (Va), т. 33 (A2), тт. 39–41, 47–48, 81–82 (B), тт. 87–88, 101–102 (A2), тт. 124, 141 (H2), Osanna, тт. 26–27 (S1), тт. 30–31 (Fl2, H1, T1), т. 35 (Fl1), т. 88 (B2), тт. 97–100 (S2), т. 113 (C), т. 147 (Va), Benedictus, тт. 38, 48, 50 (V), Dona nobis pacem, т. 6 (T1, 2), т. 36 (S1, 2), тт. 37–38 (A1, 2)

3-й слой исправлений Hs 145 (после копирования № 4500, D. 538 и до изготовления Ms. 174):

Patrem omnipotentem, т. 47 (Va), т. 54 (A), Et in unum Dominum, т. 20 (V1), т. 62 (C), Et incarnatus est, т. 28 (A), Et resurrexit, т. 24 (V1, 2), т. 102 (S2), Confiteor, т. 121 (B), Et exspecto, т. 39 (V1), тт. 48–49 (A, T), Sanctus, т. 11 (V1, A1), т. 23 (Va), т. 32 (V2), т. 36 (H2, Va), т. 37 (B, C), т. 40 (H3), т. 42 (A2), т. 48 (H2), т. 90 (S1), тт. 99–105 (B), т. 110 (H2), Osanna, т. 13 (S1), т. 102 (Tr2), Benedictus, затакт, т. 10, т. 29 (V), Dona nobis pacem, т. 19 (T1, 2, C), т. 36 (Tr2), тт. 40–41 (H2), т. 41 (Fl, H1)

4-й слой исправлений Hs 145 (после изготовления № 4500, D. 538 и Ms. 174):

Patrem omnipotentem, т. 37 (S1, 2), т. 77 (H1, V1, C), Et in unum Dominum, т. 43 (C), Et incarnatus est, т. 19 (V), т. 38 (A), Crucifixus, т. 21 (Va), тт. 23, 26, 31 (Fl2), т. 40 (S2), Et resurrexit, тт. 4, 7 (Tr3), т. 8 (Tr2, 3), тт. 15, 17 (B), т. 18 (A), т. 20 (Tr3), т. 49 (Tr3), т. 51 (B), т. 52 (S1), т. 54 (B, S2), тт. 63 (S2), т. 76, 79, 80 (B), т. 80 (V2), т. 89, 93 (Tr3), т. 99 (C), тт. 101–102 (Tr3), т. 101 (V1, 2), Et in Spiritum sanctum, т. 72 (C), т. 82 (B), тт. 83, 84, 87 (C), тт. 86, 105–106 (H2), тт. 107–108, 112–114, 120, 122, 128–129, 132 (C), Confiteor, тт. 21, 85 (T), т. 88 (S1), т. 111 (B), Et exspecto, т. 6 (T), тт. 19–20 (Fl2), тт. 20–24 (T), т. 47 (A), т. 52 (T), тт. 53–56, 59 (Tr3), тт. 68–69 (T), тт. 70, 71 (H1, 2), тт. 85–86 (Tr3), тт. 94–95 (A), Sanctus, т. 6 (S2), т. 7 (Tr2, A1), тт. 7, 8 (H3), т. 15 (Tr1), тт. 21–22 (A1), т. 23 (B, C), т. 24 (A2), т. 25 (A1), т. 36 (A1), т. 39 (Tr1–3), т. 40 (Tr1), т. 56 (C), т. 74 (H3, A1), т. 91 (S2), т. 98 (H1), т. 110 (H3), тт. 114–117 (Tr3), тт. 117–118 (Tr1), т. 132 (S1, T), тт. 137–142 (S2), т. 151 (Tr2), т. 152 (V1), т. 153 (Tr1), тт. 155, 157 (V1), т. 166 (Tr2), Osanna, тт. 1–5 (все партии), т. 19 (B1), т. 22 (B1, C), т. 37 (V2), т. 38 (Fl1, 2), тт. 44, 46 (B2, C), т. 94 (Tr3), т. 102 (Tr1), Benedictus, т. 9 (V), т. 18 (T), т. 19 (V), тт. 20, 23 (T), т. 24 (V, T), т. 30 (V), т. 34 (T), т. 36 (T), т. 41 (V), т. 42 (T), тт. 54–55 (V), Agnus Dei, тт. 9, 14 (V), т. 17 (C), т. 33 (V), Dona nobis pacem, тт. 7, 22 (Va, T1, 2)

Кроме того, на финальной стадии исправлений в партитуре Hs 145 многочисленные динамические знаки (*p*, *f*, *cresc.*, *dim.*), артикуляционные лиги и точки, указания “ritard.”, “Tempo”, “Fine”, “Solo”, “Tutti”, а также обозначения инструментов (“Clarineti”, “Fagotti”, “Corni” и т. д.), дублирующих главные партии, были добавлены в текст карандашом.

Иоганн Непомук Шельбле и круг Cäcilien-Verein

Вспомним, что франкфуртская партитура была связана с неким манускриптом, который был послан цюрихским издателем Хансом Георгом Негели (1773–1836) основателю и дирижеру хорового общества Св. Цецилии (Cäcilien-Verein) во Франкфурте-на-Майне, страстному пропагандисту музыки И. С. Баха Иоганну Непомуку Шельбле (1789–1837)²¹. Известно, что после 1805 г. автограф партитуры Мессы перешел во владение к Х. Г. Негели, который отказывал в каком-либо доступе к манускрипту. Один из самых знаменитых фактов — то, что 9 сентября 1824 г. Людвиг ван Бетховен писал напрямую Негели с просьбой предоставить ему рукопись Мессы И. С. Баха (“5Stimmige Messe von Sebastian Bach” [Beethoven, Briefwechsel 1996, Nr. 1873]). Но, очевидно, он получил отказ, поскольку в наследии Бетховена к моменту его смерти никакого источника баховской Мессы найдено не было²². Даже позднее, когда автограф Баха был унаследован сыном Негели Германом, издатели Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft не смогли получить доступ к нему во время подготовки шестого тома Полного собрания сочинений композитора, в котором публиковалась Месса h-moll (см. об этом [NBA KV II / 1, 62–71]).

Хотя не все письма И. Н. Шельбле и Х. Г. Негели 1820-х гг. сохранились, по дошедшей до нас корреспонденции ясно, что дирижер Cäcilien-Verein приложил экстраординарные усилия, чтобы получить некий манускрипт Мессы из Цюриха. Ф. Сменд считал, что это не мог быть автограф партитуры И. С. Баха. Он предполагал две возможности: либо Негели подготовил «дочернюю копию» Мессы (“Tochterkopie”) и она была послана франкфуртскому музыканту, либо он только предоставил на время (одолжил) Шельбле некую копию из своего собрания [NBA KV II / 1, 35].

Нет сомнений, что переписчики Hs 145 являлись двумя франкфуртскими копиистами, и все черты рукописи говорят о том, что она была изготовлена не в Цюрихе, а во Франкфурте-на-Майне, в кругу лиц, связанных с обществом Cäcilien-Verein²³. Более того, анализ существующей

²¹ Сравнение исправлений в Hs 145 и ее дирижерских помет с подобными в других манускриптах, принадлежавших Cäcilien-Verein, таких как партитура Matthäus-Passion И. С. Баха (Mus Hs 147), Missa Solemnis Бетховена (Mus Hs 151), Elegischer Gesang (Mus Hs 152), Sammelhandschrift (Mus Hs 142), Deutsche Messe Шельбле и другие произведения (Mus Hs 201), показывает их принадлежность руке И. Н. Шельбле. Несомненно, рассматриваемая рукопись являлась его дирижерской партитурой.

²² См., среди прочих, [Stauffer 2003, 189].

²³ Почерк главного копииста, который подготовил первый том рукописи Hs 145 и частично второй, встречается в других манускриптах, записанных во Франкфурте в 1820-е

корреспонденции дает основания заключить, что Шельбле мог оказаться в привилегированном положении среди тех, кто жаждал получить доступ к баховскому автографу BWV 232 в то время.

Характерно, что письмо Негели к Ксавье Шнайдеру фон Вартензее от 15 июня 1825 г. содержит следующее²⁴:

<...> Я поделюсь с господином Шельбле Мессой Баха для [изготовления] копии с определенными условиями, одно из которых касается именно Вас; если Вы хотите дать ее для ознакомления, тогда Вы не должны позволить посыльному нести ее по улице, и Вы должны обязаться принять ее сами исключительно в свои руки и затем вернуть обратно [Wartensee und Nägeli 1962, 24; BD VI, 466].

Хотя из приведенного письма неясно, какую рукопись Мессы Негели собирался передать Шельбле, но все предосторожности вокруг этого акта — вплоть до того, что манускрипт нельзя было даже нести по улице некоему посыльному (!) и сам Вартензее должен был вручить его Шельбле, — указывают, что речь могла идти именно об автографе Баха из коллекции Негели. Более того, представляется, что ко времени написания цитированного послания манускрипт уже был во Франкфурте у Вартензее и не был послан Негели специально для дирижера Cäcilien-Verein.

Письмо Фердинанда Кесслера²⁵ к Негели от 1 марта 1826 г. содержит доказательство, что Шельбле в конечном счете получил тот источник, которым стремился завладеть:

<...> У меня есть двойная просьба к Вам, а именно, если Ваши лекции, которые Вы читали здесь, опубликованы, обеспечить меня одним экземпляром их, и затем я хотел бы знать, собираетесь ли Вы гравировать Мессу Баха, которую Вы одолжили господину Шельбле; и если нет, я бы страстно желал получить разрешение скопировать ее для себя, и для этого я готов дать Вам мое слово не предоставлять ее кому-либо, а также не рас-

и 1830-е гг. (например, Mus Hs Opern 264 B). Многие страницы в первом и втором томах имеют очертания филигранный "M HEUSLER", и этот водяной знак ясно виден на последней странице Hs 145. Бумага с такими водяными знаками также использовалась копиистами Шельбле (см. далее).

²⁴ К тому времени музыкант и композитор из Швейцарии К. Шнайдер фон Вартензее (1786–1868) жил во Франкфурте-на-Майне, но поддерживал контакты с Х. Г. Негели со времен их общения в Цюрихе в 1810–1811 гг. [Erinnerungen von Wartensee 1940, 23].

²⁵ Ф. Кесслер (1793–1856) был скрипачом, теоретиком и композитором во Франкфурте-на-Майне.

пространять ее где-либо, за пределами моих собственных штудий <...> [BD VI, 466]²⁶.

Наконец, в письме к Шнайдеру фон Вартензее от 19 марта 1827 г. Негели интересовался уже возвращением манускрипта Мессы:

Мой дражайший друг!
Благодарю Вас за новости относительно Мессы Баха. Сегодняшней почтой я прошу господина Шельбле срочно переслать отсутствующие части, так как я должен продолжать гравировать их. Первая часть уже награвирована точно до “cum sancto spiritu” <...>. Поскольку Шельбле не деловой человек по природе и мог задержать пересылку, я настоятельно прошу Вас посетить его как можно скорее и после этого послать мне экспресс-почтой письмо, подтверждающее, когда отсутствующие [части] должны прибыть. Если он пошлет мне это, не скопировав, тогда я сам или через Германа скопирую сразу же и пошлю срочно обратно <...> [BD VI, 465–466].

Так как Негели настоятельно просил о пересылке отсутствующих частей Мессы (“fehlenden Stücke”) для гравировки и даже упоминал о возможности копирования их им самим или его сыном Германом, а также отправке их Шельбле повторно, можно предположить, что Негели беспокоился о возвращении баховского автографа.

Однако, поскольку первый том франкфуртской рукописи Hs 145 восходит к некоей копии “Turus Am. V. 3” [NBA KV II/1, 35, 197 ff]²⁷, а ее второй том, как показано в настоящей статье, отражает P 180 на последней стадии исправлений, остается предположить, что Негели мог послать во Франкфурт разные рукописи BWV 232: копию “Turus Am. V. 3” для первой части и автограф композитора для других частей. Коль скоро Кюрие и Gloria уже были в процессе подготовки к изданию, Негели мог оставить первую часть P 180 для своей работы над публикацией и пере-

²⁶ В комментариях к письму Сменд указывал, что ответ Негели неизвестен, но едва ли можно предположить разрешение им копировать партитуру, так как цюрихский издатель готовил в то время свою публикацию Мессы [NBA KV II/1, 35].

²⁷ Так в Новом Баховском издании обозначена группа копий Мессы, сделанных с рукописи, принадлежавшей И. Ф. Кирнбергеру (ныне она хранится в Государственной библиотеке Берлина под шифром Am. V. 3). Расположение текста в первом томе партитуры Hs 145, полное совпадение переворотов страниц, внутренние развороты и распределение систем во многих частях, а также общие ошибки, такие как изменение ритма в тт. 6, 26, 40, 58 части *Laudamus te (Violino Concertato)* в рукописях Am. V. 3 and Hs 145 (первый том), следует добавить к тому, что отметил Ф. Сменд.

дать Шнайдеру фон Вартензее (а впоследствии Шельбле) остальные части автографа. Судя по всему, баховская партитура еще не была тогда переплетена в один том и потому Негели мог послать части *Symbolum Nicenum* — *Dona nobis pacem* как три папки в соответствии с их комплектацией, сделанной самим Бахом²⁸. В этом случае слова Негели об отсутствующих частях произведения в упомянутом выше письме становятся понятными²⁹.

Франц Ксавер Гляйхауф (1801–1856), музыкант, педагог и композитор из Франкфурта-на-Майне, имел непосредственные творческие контакты с Шельбле³⁰. Их коллекции были тесно связаны [Bormann 1926, 10, 92–93]. Первая биография Иоганна Непомука была написана именно Гляйхауфом³¹. Ряд музыкальных рукописей для *Cäcilien-Verein* был изготовлен тоже им (среди них есть чрезвычайно объемная партитура оратории «Саул» Генделя *Mus Hs 168*, которая исполнялась силами *Cäcilien-Verein* 23 октября 1835 г.). В этом контексте неудивительно, что рукопись *Ms. 174* была скопирована с дирижерской партитуры Шельбле. Если большинство окончательных исправлений в манускрипте *Hs 145* было сделано им для исполнения частей Мессы силами *Cäcilien-Verein* в 1831 г. под собственным руководством, то партитура *Ms. 174* была, несомненно, изготовлена до того времени.

Долгие поиски копииста санкт-петербургской рукописи и изучение всех возможных источников, в том числе и тех, которые хранятся во Франкфуртской университетской библиотеке, в конце концов, дали счастливую возможность установить, кто же был тем переписчиком, что изготовил партитуру № 4500. Оказалось, он являлся одним из франкфуртских копиистов круга И. Н. Шельбле, которые активно участвовали в переписке многих сочинений для *Cäcilien-Verein* в 1820-е и 1830-е гг.

²⁸ Как ясно по особенностям автографа P 180, в последние месяцы работы композитор разложил все части рукописи Мессы по четырем папкам и дал им соответствующие номера: No 1. *Missa*; No 2. *Symbolum Nicenum*; No 3. *Sanctus*; No 4. *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem*. Переплетены в один том они тогда не были.

²⁹ Возможно, к тому времени Шельбле уже вернул Негели первую часть манускрипта, но задерживал пересылку других. Хотя, как мы видели выше, многие особенности P 180 могли быть отражены и в промежуточной копии, чрезвычайная близость второго тома рукописи *Hs 145* к автографу P 180 указывает на их наиболее вероятную прямую связь.

³⁰ Согласно сведениям Оскара Бормана, он был учеником Шельбле и его кузеном [Bormann 1926, 8].

³¹ *Gleichauf F. X. Briefbiographie Schelbles im Archiv des Cäcilien-Vereins* [Bormann 1926, 11]. В 1856 году Гляйхауф составил “*Thematisches Verzeichniß von Compositionen von J. N. Schelble*” (хранится во Франкфуртской университетской библиотеке под шифром *Mus Hs 179*).



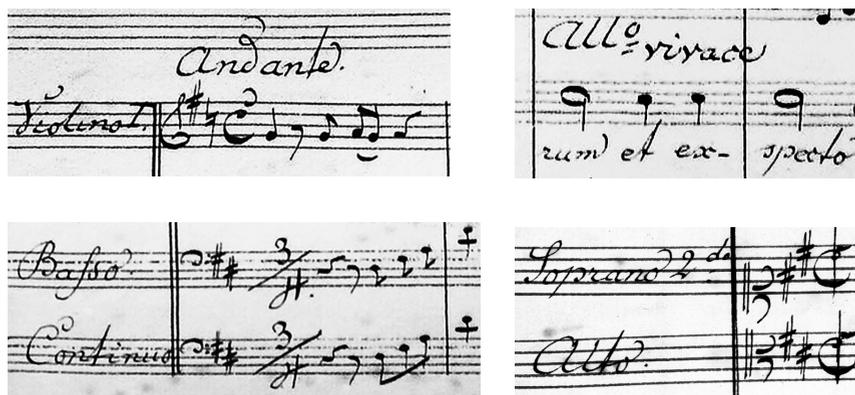
Ил. 11. Й. Гайдн. «Времена года». Фрагменты партий. Hs Opern 264 B (2/1–3)

Fig. 11. J. Haydn. *Die Jahreszeiten*. Fragments of the parts. Hs Opern 264 B (2/1–3)

Его почерк полностью совпал с тем, что был обнаружен автором настоящей статьи в исполнительских партиях оратории «Времена года» Йозефа Гайдна (Mus Hs Opern 264 B)³², а также оперы «Земира и Азор» Людвига Шпора (Mus Hs Opern 552), «Volksgesang» Гаспаре Спонтини (Mus Hs Opern 556) и других копиях. Наиболее близкое сходство почерка рукописи № 4500 можно отметить в партиях оратории Гайдна. Следующие примеры наглядно это демонстрируют (ил. 11, 12).

Полное совпадение общих и частных признаков почерка в данных рукописях (включая такие индивидуальные черты, как написание ключей, тактовых размеров, знаков альтерации, буквенные обозначения латиницей с характерными закругленными завитками над буквами а, о, С и др.) стало окончательным аргументом в установлении франкфуртского происхождения копии Мессы И. С. Баха, которая хранится ныне в Санкт-

³² Среди партий оратории Гайдна, изготовленных различными копиистами от 1802–1805 до 1837 г. [Didion, Schlichte 1990, 112], вокальные партии Ханны (2/1), Луки (2/2) и Симона (2/3) записаны по большей части тем же копиистом, каким была выполнена рукопись № 4500.



Ил. 12. И. С. Бах. Месса h-moll. Фрагменты партитуры. № 4500

Fig. 12. J. S. Bach. *Mass in B minor*. Fragments of the score. No. 4500

Петербургской консерватории. Водяные знаки на бумаге партитуры № 4500 были также обнаружены в рукописях из круга Шельбле³³.

Копия Мессы из Национальной библиотеки Парижа D. 538 также восходит к дирижерской партитуре Шельбле. Из писем 1830 г. ясно, что Франсуа-Жозеф Фетис (1784–1871) просил Фердинанда Хиллера (1811–1885) о рукописи баховской Мессы для Королевской библиотеки в Париже [Sietz 1958, 11; NBA^{rev} I, 297]. По просьбе последнего Шельбле подготовил такую копию, и она была передана Ф. Хиллеру через его отца Юстуса в 1830 г. Так, 19 ноября того года Шельбле писал Ю. Хиллеру:

Ваше Высокоблагородие,
Я имею удовольствие сделать запрашиваемую копию Мессы h-moll И. С. Баха. Я прошу Вас послать ее Вашему сыну так скоро, как возможно. Она содержит величайшее и самое грандиозное произведение искусства в сфере церковной музыки, и это даст ему огромную радость скоро получить это колоссальное сочинение. Данная копия предназначена для Королевской библиотеки, поэтому она изготовлена прекрасным переписчиком.

³³ К примеру, водяной знак бумаги, относящейся к переплету рукописи Mus Hs 156, содержит водяной знак “HONIG & ZOONEN” с изображением льва на пьедестале без каких-либо дротиков в левой лапе, что было отмечено выше как очень редкая филигрань в рукописи № 4500 (см. сноску 9).

Я нашел прикладываемый счет правильным. Копирование великолепное и корректное [Sietz 1958, 11].

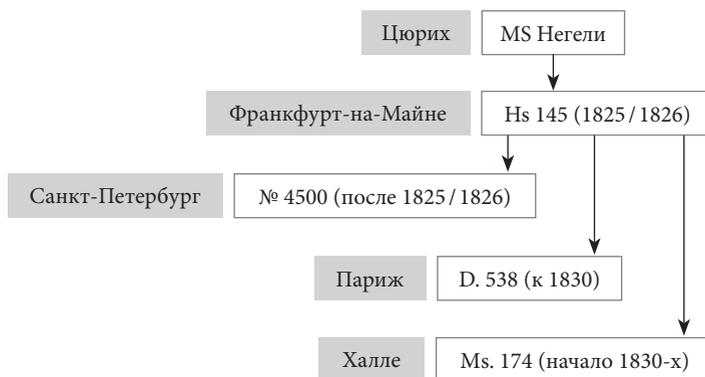
Водяной знак “M HEUSLER” бумаги D. 538 просматривается на многих страницах франкфуртской партитуры Hs 145, так же как на бумаге других манускриптов, сделанных в те годы для S cilien-Verein и Шельбле (Торжественной Мессы Франческо Дуранте Mus Hs 159, Фантазии с хором Бетховена op. 80 Mus Hs 153 и других). Кроме этого, многие особенности парижской партитуры, показанные выше, не оставляют сомнений в ее принадлежности именно к тому кругу источников BWV 232, о котором идет в данном случае речь.

Значение петербургской копии в истории рецепции Мессы

Таким образом, по крайней мере четыре копии Мессы h-moll были сделаны во Франкфурте-на-Майне между 1825 и началом 1830-х гг. Изучение слоев исправлений в Hs 145, представленных выше, и их связь с Санкт-петербургской, халльской и парижской партитурами вместе с анализом существующей корреспонденции дают основания рассматривать датировку рукописей следующим образом: Hs 145 — 1825/1826 гг., № 4500 — вскоре после 1825/1826, D. 538 — к 1830-му и Ms. 174 — в начале 1830-х гг. Представим данное соотношение в следующей стемме источников:

Таблица 3. Стемма источников BWV 232, связанных с Франкфуртом-на-Майне

Table 3. Stemma of sources of BWV 232 related to Frankfurt am Main



Исполнение частей Мессы силами Cäcilien-Verein под управлением Иоганна Непомука Шельбле принадлежит к важнейшим событиям в истории признания этого произведения в мире [Bormann 1926, 100–107; Festfeier des Cäcilien-Vereins 1868, 23–25, 34, 47; Hundert Jahre Cäcilien-Verein 1918, 9–10, 35; Stauffer 2003, 191–192; Сапонов 2021, 9–10]. Примечательно, что франкфуртская премьера Credo в 1828 г. состоялась даже на год ранее знаменитого исполнения «Страстей по Матфею» под управлением Феликса Мендельсона-Бартольди в 1829-м. Оказывается, роль основателя Общества Св. Цецилии в распространении копий Мессы была не менее значительной, чем в исполнении сочинения под его руководством. В период, когда баховский автограф был закрыт для изучения, дирижерская партитура Шельбле Hs 145 стала одним из наиболее важных источников, который дал жизнь целой группе манускриптов BWV 232. Поскольку в 1825/1826 г. на свой риск Негели обеспечил Шельбле рукописью баховской Мессы (и скорее всего, даже ее автографом в частях II–IV), это должно было быть связано со строгим запретом распространения произведения и изготовления каких бы то ни было копий ввиду подготовки его первого в истории издания. Вспомним, что Фердинанд Кесслер в своем письме к Негели от 1 марта 1826 г. дал слово не передавать рукопись никому и использовать ее только для собственного изучения (см. выше). Показательно, что письмо Шельбле к Хиллеру от 19 ноября 1830 г., цитированное в статье ранее, заканчивалось следующим образом: «До того я прошу Вас не говорить *никому* [в оригинале выделено разрядкой. — Т. III.], что мной была сделана копия упомянутого произведения» [Sietz 1958, 11]. Но, как следует из сохранившихся источников, не сдержав свое слово, данное Негели, Шельбле сыграл историческую роль в распространении манускриптов Мессы h-moll и ее рецепции в первые декады XIX столетия.

Среди партитур данной группы источников только франкфуртская рукопись Hs 145 была принята во внимание в издании сочинения в Neue Bach-Ausgabe [NBA KB II/1, 15–54]. Более того, она рассматривалась там как изолированный манускрипт, связанный с исполнением частей Мессы силами Cäcilien-Verein в 1828 г. [NBA KB II/1, 35, 194]. Однако изучение копий, выявленных недавно, обнаруживает, что партитура Hs 145 положила начало группе рукописей, которые образуют отдельную ветвь источников Мессы и охватывают Франкфурт-на-Майне, Санкт-Петербург и Париж, а также представляют другую, гораздо более широкую сферу распространения произведения в Европе, нежели те, которые были известны ранее как берлинский и гамбургский круги. Главные черты санкт-петербургской копии, представленные в статье, могут теперь рассматри-

ваться как общие особенности этой группы источников и считаться ее идентификационными признаками.

Прогрессивное движение, связанное с основанием хоровых обществ во многих странах мира в начале XIX в., оказалось тесно переплетенным с ранним периодом рецепции Мессы h-moll. Singakademie в Берлине, Cäcilien-Verein во Франкфурте-на-Майне, Singakademie в Брауншвайге, Riedel-Verein в Лейпциге и общество Choral Harmonists' Society в Лондоне — хорошо известные коллективы, которые исполняли части Мессы на ранних этапах истории ее признания. В контексте развития хоровых обществ XIX в. Россия должна рассматриваться как одна из стран, где для рецепции баховской Мессы сложились весьма благоприятные условия. Нелишне вспомнить, что первое и единственное при жизни Бетховена исполнение его Торжественной Мессы состоялось именно в Петербурге в 1824 г.³⁴ Певческая академия под названием Sing-Akademie, основанная в российской столице в 1818 г. как хоровое общество для исполнения немецкой духовной музыки (и в том числе произведений И. С. Баха), имела много общего в целях и задачах с подобными академиями в Европе³⁵.

Несмотря на остающуюся пока неясность провенанса рукописи № 4500, есть все основания полагать, что Месса к середине — второй половине XIX в. была хорошо известна в России. Хотя рецепция этого произведения в русской музыкальной жизни не проста и его первые документально подтвержденные публичные исполнения состоялись здесь позже, чем в других странах, понимание Мессы h-moll как «колоссального» и «величайшего» музыкального произведения, содержащего «чудеса поэзии и изобретения» (М. И. Глинка), было характерным для «русской мысли о Бахе» на протяжении разных периодов ее истории [Ливанова, Питина 1986, 17–19; Shabalina 2007 b, 315–321]. И это было в полном

³⁴ Как известно, мировая премьера Missa Solemnis Бетховена прошла в Петербурге 26 марта 1824 г. Месса была исполнена Придворной Певческой капеллой с певцами немецкой оперной труппы Санкт-Петербурга [Фишман 1982, 221–222].

³⁵ Она была основана немецким дирижером Генрихом Белингом (1793–1854, русское имя — Андрей Андреевич, см. [Князева 2019, 255]) и существовала почти 100 лет до 1914 г. включительно. Есть информация о первом исполнении Мессы h-moll в Санкт-Петербурге силами Sing-Akademie под управлением Белинга (благодарю профессора Ханса-Йоахима Шульце за то, что он поделился со мной данными сведениями в личной переписке). Хотя какое-либо документальное подтверждение этому пока найти не удалось, возможность такого исполнения в российской столице в начале XIX в. представляется вполне реальной. Быть может, исполнение Мессы (или ее частей) в те годы имело форму некоего «закрытого» исполнения внутри регулярных репетиций Sing-Akademie, подобного тем, которые состоялись в берлинской Singakademie под управлением Карла Фридриха Цельтера между 1811 и 1815 гг. и где части Мессы Баха звучали в репетиционном процессе [BD VI, 598–599].

соответствии с прогрессивными взглядами И. Н. Шельбле, Х. Г. Негели, Ф. Мендельсона, как и других почитателей и исполнителей музыки И. С. Баха в XIX столетии, а также с современной концепцией универсальности и единства как существенной черты творческого наследия гениального немецкого мастера.

Список источников

- [1] Князева 2019 — *Князева Ж.* Белинг // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. 15: Персоналии А–Б / отв. ред. Н. А. Огаркова. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 255–257.
- [2] Ливанова, Питина 1986 — *Ливанова Т. Н., Питина С. Н.* И. С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе / Сб. ст. под ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова. 2-е изд. Москва: Музыка, 1986. С. 6–99.
- [3] Милка 2009 — *Милка А.* «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации / науч. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
- [4] Сапонов 2021 — *Сапонов М.* Первый век Мессы h-moll И. С. Баха // Старинная музыка. 2021. № 1 (91). С. 1–15.
- [5] Фишман 1982 — *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. Москва: Музыка, 1982. 263 с.
- [6] BD VI — *Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Band VI: Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850 / vorgelegt und erläutert von A. Glöckner, A. Hartinger, K. Lehmann.* Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 2007. 782 S.
- [7] Beethoven, Briefwechsel 1996 — *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe. Band 5: 1823–1824 / Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hrsg. von S. Brandenburg.* München: G. Henle Verlag, 1996. XXIII, 405 S.
- [8] Bormann 1926 — *Bormann O.* Johann Nepomuk Schelble. 1789–1837. Sein Leben, sein Wirken und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Frankfurt am Main. Diss. Frankfurt am Main, 1926. 145 S.
- [9] BWV — *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Dritte, erweiterte Neuauflage (BWV³) / bearbeitet von C. Blanken, C. Wolff und P. Wollny.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2022. XLIV, 835 S.
- [10] Churchill 1935 — *Churchill W. A.* Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection. Amsterdam: Menno Hertzberger & Co., 1935. 94, CDXXXII p.
- [11] Dadelsen 1983 — *Dadelsen G. von.* Friedrich Smends Ausgabe der h-Moll-Messe // *Dadelsen G. von.* Über Bach und anderes: Aufsätze und Vorträge 1957–1982 / hrsg. von A. Feil, T. Kohlhasse. Laaber: Laaber-Verlag, 1983. S. 18–40.
- [12] Didion, Schlichte 1990 — *Thematischer Katalog der Opensammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Mus Hs Opern) / hrsg. von R. Didion und J. Schlichte.* Frankfurt am Main: Klostermann, 1990. 441 S.

- [13] Erinnerungen von Wartensee 1940 — Erinnerungen Xaver Schnyder's von Wartensee: Ausgewählt und mit einer Einführung und Erläuterungen / hrsg. von W. Schuh. Berlin, Zürich: Atlantis, 1940. 215 S.
- [14] Fedorowskaja 1990 — *Fedorowskaja L.* Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen // Bach-Jahrbuch 1990. S. 27–35.
- [15] Festfeier des Cäcilien-Vereins 1868 — Festfeier des Cäcilien-Vereins zu Frankfurt am Main bei Gelegenheit seines 50jährigen Jubiläums am 28. und 29. October 1868. Frankfurt am Main: Mahlau & Waldschmidt, 1868. 68 S.
- [16] Hundert Jahre Cäcilien-Verein 1918 — Hundert Jahre Cäcilien-Verein in kurzer Fassung zusammengestellt nach den in dem Archiv des Vereins niedergelegten Protokollen und Schriftstücken. Frankfurt am Main: Schrodt, 1918. 60 S.
- [17] Kobayashi 1988 — *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch 1988. S. 7–72.
- [18] Laucevičius 1967 — *Laucevičius E.* Popierius Lietuvoje XV–XVIII a. = Бумага в Литве в XV–XVIII вв. = Paper in Lithuania in XV–XVIII centuries. Vilnius: Mintis, 1967. [T. 1]. 288 p.; [T. 2]. 577 p.
- [19] NBA KB II/1 — Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. II. Bd. 1. Kritischer Bericht von F. Smend. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, 1956. 408 S.
- [20] NBA^{revI} — Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band I: Messe in h-moll BWV 232 / hrsg. von / ed. by U. Wolf. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, 2010. XXXVII, 356 S.
- [21] Rifkin 2002 — *Rifkin J.* Eine schwierige Stelle in der h-Moll-Messe // Bach in Leipzig — Bach und Leipzig, Konferenzbericht Leipzig 2000 / hrsg. von U. Leisinger. Hildesheim: Georg Olms, 2002. P. 321–331.
- [22] Rifkin 2006 — J. S. Bach. Messe h-moll. Mass in B minor. BWV 232. Partitur. Score / hrsg. von J. Rifkin. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2006. XVIII, 273 S.
- [23] Shabalina 2007a — *Shabalina T.* Manuscript Score No. 4500 in St. Petersburg: A New Source of the B-minor Mass // International Symposium. Understanding Bach's B-minor Mass. Discussion Book 1: Full Papers by the Speakers at the Symposium on 2, 3 and 4 November 2007. Belfast: University, 2007. P. 207–225.
- [24] Shabalina 2007b — *Shabalina T.* Reception History of the Mass in B minor in Russia // International Symposium. Understanding Bach's B-minor Mass. Discussion Book 1: Full Papers by the Speakers at the Symposium on 2, 3 and 4 November 2007. Belfast: University, 2007. P. 309–321.
- [25] Shabalina 2013 — *Shabalina T.* Manuscript score No. 4500 in St. Petersburg: A New Source of the B-minor Mass // Exploring Bach's B-minor Mass / ed. by Y. Tomita, R. Leaver, J. Smaczny. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 186–213.
- [26] Sietz 1958 — *Sietz R.* Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826–1861). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, XXVIII). Köln: Volk, 1958. VII, 203 S.
- [27] Stauffer 2003 — *Stauffer G.* Bach: The Mass in B Minor, The Great Catholic Mass. New Haven and London: Yale University Press, 2003. 311 p.
- [28] Tomita 2004 — *Tomita Y.* Bach's Credo in England: An Early History // Bach Studies from Dublin: Selected Papers Presented at the Ninth Biennial Conference on Baro-

- que Music, Held at Trinity College Dublin from 12th to 16th July 2000 / ed. by A. Leahy and Y. Tomita (Irish Musical Studies, VIII). Dublin: Four Courts Press, 2004. P. 205–227.
- [29] Voorn 1960 — *Voorn H.* De papiermolens in de provincie Noord-Holland. Haarlem: Papierwereld, 1960. XIII, 565 S.
- [30] Wartensee und Nägeli 1962 — Xaver Schnyder von Wartensee und Hans Georg Nägeli. Briefe aus den Jahren 1822 bis 1835 / hrsg. von P. O. Schneider (Hundertsechs- und vierzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich). Zürich: Hug & Co., 1962. 47 S.
- [31] Wolff 2004 — *Wolff C.* Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz // Bach-Jahrbuch 2004. S. 87–99.
- [32] Wolff 2009 — *Wolff C.* Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll. Kassel: Bärenreiter, 2009. 148 S.

References

- [1] Knyazeva, Zhanna (2019). “Behling” [“Beling”]. In *Muzykal’nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar’*. XIX vek. 1801–1861 [Musical St. Petersburg: Encyclopedic dictionary. 19th century: 1801–1861] T. 15: Personalii A–B [Vol. 15: Personalities A–B], editor Nataliya A. Ogarkova. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, pp. 255–257 (in Russian).
- [2] Livanova, Tamara & Pitina, Sof’ya (1986). “J. S. Bach i russkaya muzykal’naya kul’tura” [“J. S. Bach and the Russian Musical Culture”]. In *Russkaya kniga o Bache* [The Russian Book about Bach], editors Tamara N. Livanova and Vladimir V. Protopopov. 2nd ed. Moscow: Muzyka, pp. 6–99 (in Russian).
- [3] Milka, Anatoly (2009). “Iskusstvo fugi” J. S. Bacha: k rekonstruktsii i interpretatsii [“The Art of Fugue” by J. S. Bach: to the Reconstruction and Interpretation], editor Kiralina Yuzhak. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 456 p. (in Russian).
- [4] Saponov, Mikhail (2021). “Pervyy vek Messy h-moll J. S. Bacha” [“The First Century of the Mass in B minor by J. S. Bach”]. In *Starinnaya muzyka* [Early Music] 2021. No. 1 (91), pp. 1–15 (in Russian).
- [5] Fishman, Natan (1982). *Etyudy i ocherki po beethoveniane* [Etudes and Essays on Beethoveniana]. Moscow: Muzyka, 263 p. (in Russian).
- [6] Glöckner, Andreas & Hartinger, Anselm & Lehmann, Karen (2007). *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. VI: *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850*, vorgelegt und erläutert von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger und Karen Lehmann. Kassel; Basel etc.: Bärenreiter, 782 S.
- [7] Brandenburg, Sieghard (1996). *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*. Band 5: 1823–1824. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hrsg. von Sieghard Brandenburg. München: G. Henle Verlag, XXIII, 405 S.
- [8] Bormann, Oskar (1926). *Johann Nepomuk Schelble. 1789–1837. Sein Leben, sein Wirken und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Frankfurt am Main*. Diss. Frankfurt am Main, 145 S.
- [9] Blanken, Christine & Wolff, Christoph & Wollny, Peter (2022). *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Dritte, erwei-*

- terte Neuauflage (BWV³)*, bearbeitet von Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, XLIV, 835 S.
- [10] Churchill, William A. (1935). *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*. Amsterdam: Menno Hertzberger & Co., 94, CDXXXII p.
- [11] Dadelzen, Georg von (1983). "Friedrich Smends Ausgabe der h-Moll-Messe". In Dadelzen, Georg von. *Über Bach und anderes: Aufsätze und Vorträge 1957–1982*, hrsg. von Arnold Feil und Thomas Kohlhasse. Laaber: Laaber-Verlag, S. 18–40.
- [12] Didion, Robert G. & Schlichte, Joachim G. (1990). *Thematischer Katalog der Opersammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Mus Hs Opern)*, hrsg. von Robert Didion und Joachim Schlichte. Frankfurt am Main: Klostermann, 441 S.
- [13] Schuh, Willi (1940). *Erinnerungen Xaver Schnyder's von Wartensee: Ausgewählt und mit einer Einführung und Erläuterungen*, hrsg. von Willi Schuh. Berlin, Zürich: Atlantis, 215 S.
- [14] Fedorowskaja, Ludmila (1990). "Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen". In *Bach-Jahrbuch*. 1990. S. 27–35.
- [15] _____ (1868). *Festfeier des Cäcilien-Vereins zu Frankfurt am Main bei Gelegenheit seines 50jährigen Jubiläums am 28. und 29. October 1868* (1868). Frankfurt am Main: Mahlau & Waldschmidt, 68 S.
- [16] _____ (1918). *Hundert Jahre Cäcilien-Verein in kurzer Fassung zusammengestellt nach den in dem Archiv des Vereins niedergelegten Protokollen und Schriftstücken* (1918). Frankfurt am Main: Schrodt. 60 S.
- [17] Kobayashi, Yoshitake (1988). "Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750". In *Bach-Jahrbuch*. 1988, S. 7–72.
- [18] Laucevičius, Edmundas (1967). *Paper in Lithuania in XV–XVIII centuries*. Vilnius: Mintis. [Vol. 1]. 288 p.; [Vol. 2]. 577 p.
- [19] Smend, Friedrich (1956). *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Ser. II. Bd. 1. Kritischer Bericht von Friedrich Smend. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, 408 S.
- [20] Wolf, Uwe (2010). *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Revidierte Edition*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band I: Messe in h-moll BWV 232, hrsg. von Uwe Wolf. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, XXXVII, 356 S.
- [21] Rifkin, Joshua (2002). "Eine schwierige Stelle in der h-Moll-Messe". In *Bach in Leipzig — Bach und Leipzig, Konferenzbericht Leipzig 2000*, hrsg. von Ulrich Leisinger. Hildesheim: G. Olms, S. 321–331.
- [22] Rifkin, Joshua (2006). *J. S. Bach. Messe h-moll. Mass in B minor. BWV 232. Partitur. Score*, hrsg. von Joshua Rifkin. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, XVIII, 273 S.
- [23] Shabalina, Tatiana (2007). "Manuscript Score No. 4500 in St. Petersburg: A New Source of the B-minor Mass". In *International Symposium. Understanding Bach's B-minor Mass. Discussion Book 1: Full Papers by the Speakers at the Symposium on 2, 3 and 4 November 2007*. Belfast: University, pp. 207–225.
- [24] Shabalina, Tatiana (2007). "Reception History of the Mass in B minor in Russia". In *International Symposium. Understanding Bach's B-minor Mass. Discussion Book 1:*

- Full Papers by the Speakers at the Symposium on 2, 3 and 4 November 2007.* Belfast: University, pp. 309–321.
- [25] Shabalina, Tatiana (2013). “Manuscript score No. 4500 in St. Petersburg: A New Source of the B-minor Mass”. In *Exploring Bach’s B-minor Mass*, editors Yo Tomita, Robin Leaver and Jan Smaczny. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 186–213.
- [26] Sietz, Reinhold (1958). *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826–1861)*. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, XXVIII). Köln: Volk, VII, 203 S.
- [27] Stauffer, George B. (2003). *Bach: The Mass in B Minor, The Great Catholic Mass*. New Haven and London: Yale University Press, 311 p.
- [28] Tomita, Yo (2004). “Bach’s Credo in England: An Early History”. In *Bach Studies from Dublin: Selected Papers Presented at the Ninth Biennial Conference on Baroque Music, Held at Trinity College Dublin from 12th to 16th July 2000*, editors Ann Leahy and Yo Tomita (Irish Musical Studies, VIII). Dublin: Four Courts Press, pp. 205–227.
- [29] Voorn, Henk (1960). *De papiermolens in de provincie Noord-Holland*. Haarlem: Papierwereld, XIII, 565 S.
- [30] Schnyder von Wartensee, Xaver & Nägeli, Hans Georg (1962), hrsg. von Peter Otto Schneider (Hundertsechundvierzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich). Zürich: Hug & Co., 47 S.
- [31] Wolff, Christoph (2004). “Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz”. In *Bach-Jahrbuch*. 2004. S. 87–99.
- [32] Wolff, Christoph (2009). *Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll*. Kassel: Bärenreiter, 148 S.

Статья поступила в редакцию: 08.05.2025; одобрена после рецензирования: 09.06.2025; принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 08.05.2025; approved after reviewing: 09.06.2025; accepted for publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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

Научная статья

УДК 783.2

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.002

Музыкально-теоретические записи В. Ф. Одоевского в церковных нотированных рукописях его собрания

Зивар Махмудовна Гусейнова

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
zivar-g@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8940-6485>

Аннотация. В статье рассматривается важный аспект работы, которую предпринял выдающийся русский ученый В. Ф. Одоевский при исследовании лично ему принадлежавших древнерусских церковных нотированных рукописей, в настоящее время хранящихся в составе коллекции ученого (фонд 210) в Российской государственной библиотеке. Пометы в рукописях собрания Одоевского свидетельствуют о фактах его сотрудничества с выдающимися исследователями русского искусства Д. В. Разумовским и В. В. Стасовым, а также о разносторонности подхода ученого к рассмотрению профессиональных вопросов — это касается датировки рукописей, редактирования писцовых записей, опытов оглавления материала, схематизации теоретических сведений и проч. Одоевский выделяет в музыкально-теоретических руководствах наиболее существенные разделы, комментирует и дополняет их, связывает с принципами пятилинейной нотации, в конечном счете — пытается установить природу осмогласия. Впоследствии в опубликованных ученым статьях результаты его наблюдений получают научное обобщение.

Ключевые слова: В. Ф. Одоевский, рукопись, нотация, музыкально-теоретическое руководство, распев

Для цитирования: Гусейнова З. М. Музыкально-теоретические записи В. Ф. Одоевского в церковных нотированных рукописях его собрания // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 46–61.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.002>

© Гусейнова З. М., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.002

Musical-Theoretical Remarks of Vladimir Odoyevsky in Znamenny Manuscripts from his Collection

Zivar M. Guseinova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
zivar-g@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8940-6485>

Abstract. The article discusses an important aspect of the work undertaken by the outstanding Russian scholar Vladimir Odoyevsky in his research of the ancient Russian church singing manuscripts that belonged to him personally and are currently stored in the scholar's collection (Fund 210) at the Russian State Library. The notes in the manuscripts of Odoyevsky's collection testify to the facts of his collaboration with outstanding researchers of Russian art Dimitriy Razumovsky and Vladimir Stasov, as well as to the versatility of the scholar's approach to the consideration of professional issues, namely, dating of manuscripts, editing of scribes's records, experiments in the table of contents of material, schematization of theoretical information, etc. Vladimir Odoyevsky highlights the most significant sections in the musical and theoretical manuals, comments on and expands them, and connects them with the principles of five-line notation, attempting to establish the nature of octoechos. Subsequently, the results of the observations receive a scientific generalization in the articles published by the scientist.

Keywords: *Vladimir Fyodorovich Odoyevsky, manuscript, notation, musical and theoretical guidance, chant*

For citation: Guseinova, Zivar M. Musical-Theoretical Remarks of Vladimir Odoyevsky in Znamenny Manuscripts from his Collection. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 46–61. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.002>

© Zivar M. Guseinova, 2025

Музыкально-теоретические записи В. Ф. Одоевского в церковных нотированных рукописях его собрания

В «Отчете Московского публичного и Румянцевского музеев за 1867–1869 гг.» обозначен факт передачи после смерти князя В. Ф. Одоевского его вдовой О. С. Ланской-Одоевской принадлежавших ему рукописных книг [Отчет 1871, 31–33]. Они составили основу нынешнего фонда № 210 в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (далее — РГБ); история формирования фонда и его пополнения изложена, в частности, во вступительной статье И. М. Кудрявцева к изданному описанию материалов фонда¹ и в статье О. Б. Шевцовой², научный обзор рукописей выполнен М. В. Бражниковым³. Последующее изучение и публикация материалов Одоевского, обладавшего поистине энциклопедическими знаниями, связанными, в частности, с древнерусским церковным пением, осуществлялись многими учеными⁴. Отметим среди них диссертацию О. Б. Шевцовой⁵ и ее статью⁶, в которых раскрыты важнейшие аспекты изучения музыкально-теоретического наследия Одоевского.

¹ Кудрявцев И. М. От редактора // Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского. Описания / под ред. И. М. Кудрявцева. Москва: ГПБ им. В. И. Ленина, 1960. С. 3–4.

² Шевцова О. Б. Архивные материалы В. Ф. Одоевского: общий обзор. Ф. 210 и 380 РГБ // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 31. С. 126–135.

³ Бражников М. В. Певческие рукописи собраний Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского // Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского. Описания / под ред. И. М. Кудрявцева. Москва: ГПБ им. В. И. Ленина, 1960. С. 6–22.

⁴ См.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Том III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 904 с.; Князь Владимир Одоевский: Дневник. Переписка. Материалы: К 200-летию со дня рождения. Москва: Дека-ВС, 2005. 524 с.; Вишневецкая Е. Э. В. Ф. Одоевский в истории книжной культуры России (1820–1860-е годы). Москва: Пашков дом, 2014. 485 с.

⁵ Шевцова О. Б. Наука о церковном пении в трудах князя В. Ф. Одоевского: опыт реконструкции: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 26 с.

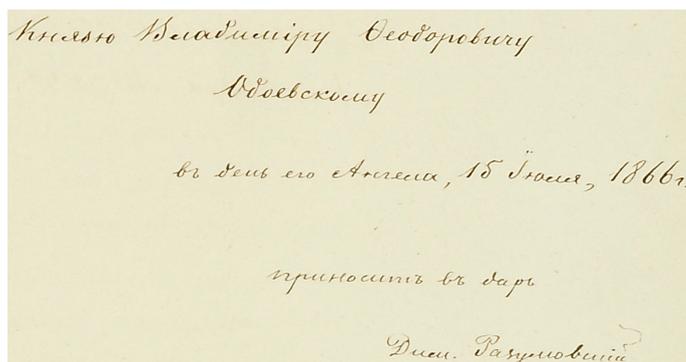
⁶ Шевцова О. Б. Архивные материалы В. Ф. Одоевского: общий обзор. Ф. 210 и 380 РГБ // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 31. С. 126–135; Шевцова О. Б. Князь В. Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковно-певческого искусства // Вестник Православного Свято-Тихонов-

Основой для исследования проблемы, обозначенной в настоящей статье, становится выделение слоя пометок, сделанных В. Ф. Одоевским на полях и в текстах принадлежавших ему крюковых рукописей⁷, в первую очередь — их музыкально-теоретических разделов. Одоевский часто делал подобные записи комментирующего и уточняющего характера, позволяющие говорить не просто о внимательном изучении им текстов, но и о научном, историко-теоретическом их осмыслении. Данные записи послужили основой для формирования научной мысли ученого, развивавшейся в дальнейшем в его работах. Характер же записей позволяет установить объем знаний Одоевского в данной области, степень его владения историко-теоретическими проблемами церковного пения, умением сопоставлять разнохарактерные явления и соотносить их с аналогичными в европейской теории музыки. Пометки на полях рукописей и на вставных листах способны указать, какие именно теоретические позиции выделяет ученый, готовя, таким образом, материал для последующего обобщения.

Рукописи фонда Одоевского в РГБ во многих отношениях разрознены, они не отражают какой-либо локальной или хронологически ограниченной певческой традиции. Данное обстоятельство дает возможность ученому не только показать те или иные особенности теоретического текста, но и попытаться осмыслить его в контексте общей истории русского церковного пения на протяжении длительного периода его бытования. Одоевский, работая с рукописями, вводит указания владельческих записей, оставляет пометки карандашом и чернилами, осуществляет сопоставления с другими памятниками, комментирует теоретические позиции и обобщает сделанные наблюдения. В некоторые рукописи он вплетает нотные листы, предполагая, вероятно, осуществить перевод крюковых текстов на пятилинейную нотацию. Одоевский на протяжении длительного времени поддерживает, как известно, научные контакты с выдающимися современными учеными, подтверждением чего становятся подаренные или переданные ему манускрипты. Они свидетельствуют о понимании исследователем и его единомышленниками значимости коллективного знания, стремлении к формированию объективных позиций рассмотрения древнерусского церковного пения. Поэтому, говоря о пометках Одоевского, невозможно не показать факты его сотрудничества с Д. В. Разумовским и В. В. Стасовым, отраженные в рукописях.

ского гуманитарного университета. Серия II. Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып. 1 (2). С. 56–57.

⁷ В настоящее время они входят в состав фонда Одоевского в РГБ.



Ил. 1. «Князю Владимиру Феодоровичу Одоевскому в день его Ангела, 15 июля⁸, 1866 г. приносит в дар Дим[итрий] Разумовский». РГБ. Фонд 210 (Одоевского). Рукопись Од. № 4. Л. 1

Fig. 1. "Dimitri Razumovsky presents a gift to Prince Vladimir Fyodorovich Odoyevsky on his Angel's day, July 15, 1866". Russian State Library. Fund 210 (Odoyevsky). Manuscript Od. No. 4. Fol. 1

Выделим рукопись Од. № 4⁹, содержащую, в частности, один из списков знаменитого теоретического руководства «Ключ разумения» Тихона Макарьевского¹⁰, подаренную В. Ф. Одоевскому Д. В. Разумовским (ил. 1).

В этой же рукописи Од. № 4 заголовок сопровождается предваряющим комментарием, а также добавлениями фрагментов текста, утраченных в результате реставрации манускрипта; данные добавления сделаны Разумовским. Предваряющий комментарий ученого следующий:

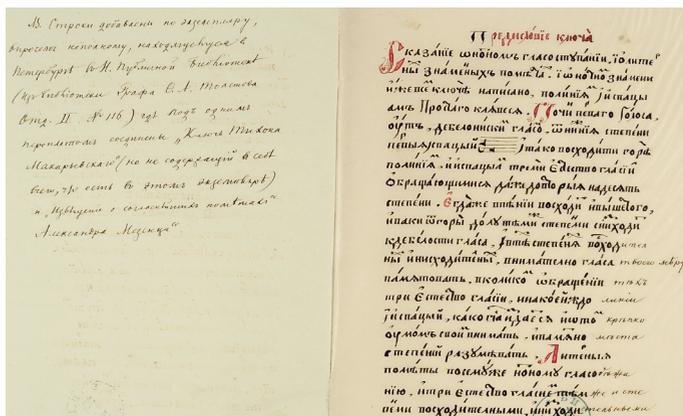
НВ. Строки добавлены по экземпляру, впрочем, неполному, находящемуся в Петербурге в И[мператорской] Публичной Библиотеке (из Библиотеки Графа Ф. А. Толстова. Отд. II. № 116), где под одним переплетом соединены «Ключ Тихона Макарьевского» (но не содержащий в себе всего, что есть в этом экземпляре) и «Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца (ил. 2)¹¹.

⁸ День памяти святого равноапостольного великого князя Владимира.

⁹ Здесь и далее рукописи фонда В. Ф. Одоевского обозначаются в сокращении: Од.

¹⁰ См.: *Монах Тихон Макарьевский*. Ключ разумения. Исследование памятника, расшифровка знаменной нотации Н. В. Мосягиной. Москва; Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2014. 247 с.

¹¹ Исследователь пишет о рукописи Российской национальной библиотеки собрания Ф. А. Толстого. Q XII № 1, последней четверти XVII в.



Ил. 2. Предисловие Ключа. Л. 1 об., 2. Слева комментарий Д. В. Разумовского. РГБ. Фонд 210 (Одоевского). Рукопись Од. № 4

Fig. 2. *The Preface of The Key*. Fol. 1 v, 2. Commentary by Dimitri V. Razumovsky (on the left). Russian State Library. Fund 210 (Odoyevsky). Manuscript Od. No. 4

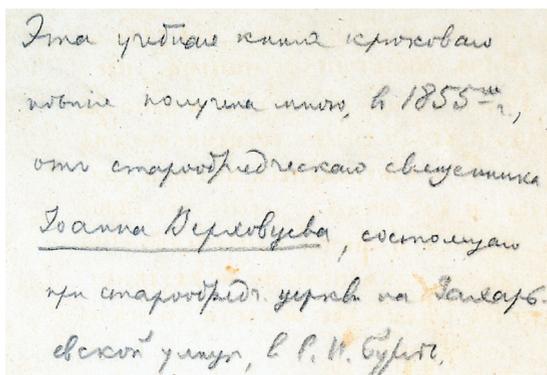
Выделим и комментарий к теоретическому руководству, выполненный предположительно В. В. Стасовым в Од. № 3 — старообрядческой рукописи середины XIX в., в которой соединены разные типы музыкально-теоретических руководств. В комментарии указывается:

Эта учебная книга крюкового пения получена мною в 1855-м г[оду] от старообрядческого священника Иоанна Верховцева, состоящего при старообрядч[еской] церкви на Захарьевской улице в С[анкт]-П[етер]бурге (ил. 3)¹².

Обозначим вставки Одоевского в текст рукописей, выделив в качестве основных самые насыщенные пометами ученого кодексы Од. № 1 (середина XVII в.) и Од. № 2 (середина XVIII в.), дополняя информацию сведениями из других рукописей данного собрания¹³. Рукописи Од. № 1

¹² Речь идет, вероятно, об Иоанне Верховском, священнике Санкт-Петербургской епархии (ок. 1816–?), служившем в Николо-Миловской единоверческой церкви (ул. Захарьевская, 18) в 1844–1885 гг. [См.: Историко-статистические сведения 1878, 186].

¹³ Важная музыкально-теоретическая информация содержится также в отдельных комментариях Одоевского в рукописи Од. № 24. Данный манускрипт первой четверти XVIII в. содержит книгу «Праздники» в троестроичном изложении, его нотация — пятилинейная, поэтому в настоящей статье рукопись не рассматривается.



Ил. 3. Запись, сделанная предположительно В. В. Стасовым.
 РГБ. Фонд 210 (Одоевского). Рукопись Од. № 3. Л. 1 об.

Fig. 3. The entry presumably made by Vladimir V. Stasov. Russian State Library.
 Fund 210 (Odoyevsky). Manuscript Od. No. 3. Fol. 1 v

и Од. № 2 разделены столетием, они отражают разные стадии эволюции церковного пения и его теоретического осмысления.

Состав Од. № 1 уже подвергался в современной исследовательской практике подробному рассмотрению¹⁴, поэтому здесь обозначим палеографические особенности рукописи Од. № 2, которая включает фрагменты следующих музыкально-теоретических руководств:

- Л. 4. «Поучение учителево ко учеником. На виршу» (начало текста: «Трудолюбивый о Бозе песнорачителю») — песнопения на восемь гласов (седьмой глас пропущен).
- Л. 10 об. Фрагмент «Извещения о согласнейших пометах, изложиша здесь вкратце», где для объяснения помет введен горвосходный холм (л. 10 об.). Из «Извещения...» Александра Мезенца в этом случае заимствовано лишь название, остальная информация данного трактата обозначается только в общем плане, без реального цитирования его текста.
- Л. 14. Объяснение киевской нотации в форме знаменно-нотопеменной двознаменника¹⁵.

¹⁴ Гусейнова З. М. Теоретические лабиринты «Книги, глаголемой Кокизы...» (по рукописи РГБ собрания Одоевского №1). Исследование. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2023. 319 с.

¹⁵ Двознаменники представляют собой форму изложения певческого материала параллельно двумя нотациями.

- Л. 18 об. Азбука-толкование, где объяснения распевов дополнены знаменно-нотоподобными примерами.
- Л. 32. Кокизник с разводами дробным знаменем «Лица и разводы» на восемь гласов, изложенный в форме граней¹⁶.
- Л. 54 об. Фитник с разводами на восемь гласов, который содержит начертания фитных формул с названиями и разводы данных формул с подтекстовками — строками песнопений.

Пометы Одоевского затрагивают в Од. № 2 все разделы рукописи, и вкупе с другими манускриптами они формируют предположительно следующую картину работы ученого, заключающуюся в большинстве случаев во введении дополнительных элементов и комментировании текста.

Введение Одоевским ремарок в манускрипты связано со следующими ситуациями:

- Датировка рукописи, иногда содержащая случайные ошибки, в частности, относительно рукописи Од. № 1. Здесь рукой В. Ф. Одоевского сделана запись: «Рукопись начала XVIII-го века, не позднее времен Царя Мих[аила] Федор[овича]» (л. IV), где рядом с указанием века стоит выписанный карандашом знак вопроса. Вопрос закономерен, поскольку царствование Михаила Федоровича приходится на первую половину XVII столетия.
- Ошибки возникают и в тех случаях, когда Одоевский на полях рукописи уточняет смазанную или плохо прочитываемую запись, как в Од. № 2. Здесь текст рукописи: «в столпотворительном и столповом старороссийском знамени» Одоевский воспроизводит как «столпотворительном и столбовом старороссийском знамени» (л. 12, *ил.* 7). Здесь, вероятно, можно говорить о случайной ошибке ученого, поскольку «столбового» знамени в древнерусском церковном пении не существовало.
- Дублирование названия музыкально-теоретического раздела, выполненного вязью. Эта позиция наблюдается, например, в Од. № 1, где на л. IV исследователь дублирует заголовок руководства «Книга глаголемая кокизы сиречь ключ Столповому и Казанскому знамени» (л. 1), и где ошибочно вписанный предлог «къ» зачеркнут карандашом.

¹⁶ Грани — вид древнерусского музыкально-теоретического руководства, где значение невм одной нотации (в частности, путной) раскрывается путем сопоставления с невмами другой нотации (в частности, знаменной). В таких руководствах материал изложен в виде таблиц («граней»).

- Повтор части текста вводной статьи теоретического руководства (с пропуском начальной фразы). Такой текст вступления встречается в целом ряде руководств, в частности, в «Азбуках казанского знамени»¹⁷. В Од. № 1 после текстового вступления выписан Кокизник со строками. В. Ф. Одоевский вычленяет из пространного текста данного Кокизника фрагмент, наиболее значимый с точки зрения постижения теоретического материала (ил. 4а, 4б).
- Выписывание карандашом (еще до начала основного текста теоретического раздела) предварительных заметок, обозначающее попытку создания оглавления рукописи и суммирующее наблюдения по теоретическим позициям, как в Од. № 1:

18 — Счет строкам — 284¹⁸.
 2 — Строки с назв[аниями]¹⁹.
 11 — [Строки] без назв[аний]²⁰.
 30 — [Неразборчиво] ... после 139 начинают уже повторять²¹.

- Комментирование теоретических установок. Например, в тексте Од. № 1 на л. 33 выписано:

Глас первый и пятой сходится попевкою. Второй глас с шестым попевкою сходитца. Третий глас и четвертый и седьмой и восьмой попевками не согласуются но в коеждо их знамя своеобычно поется...

Данное положение, регулярно выписываемое в древнерусских музыкальных азбуках начиная с XVI в., отмечено В. Ф. Одоевским знаком NB с последующей схематизацией приводимых сведений. Ученый суммирует: 1 + 5; 2 + 6; 3; 4; 7, т. е. обозначает сходство одних гласов и различие других. Комментарий остается недописанным, в нем нет указания восьмого гласа.

- Подчеркивание важных разделов теоретического текста, их названий, которые Одоевский потом использует в своих теоретических наблю-

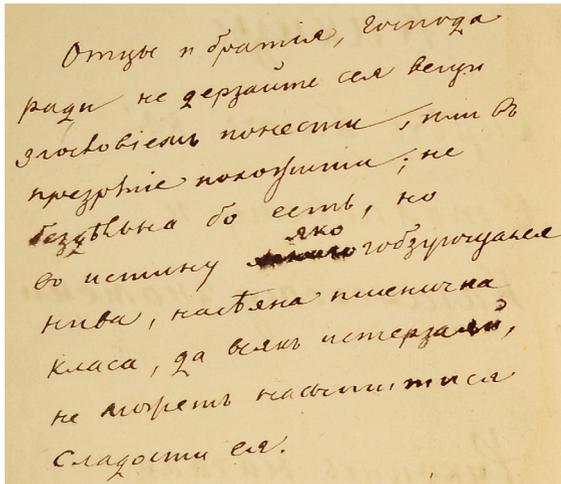
¹⁷ Гусейнова З. М. Азбуки казанского знамени // Рукописные памятники. Вып. 5 / ред.-сост. Н. В. Рамазанова. Санкт-Петербург: издание РНБ, 1999. С. 11–30.

¹⁸ На л. 18 данной рукописи начинается: «Дозде именованье строкам по числу двемстом и четьрем на десять...», т. е. 240.

¹⁹ На л. 1 об. начинается: «Имена строком како которая зовется и како поется...».

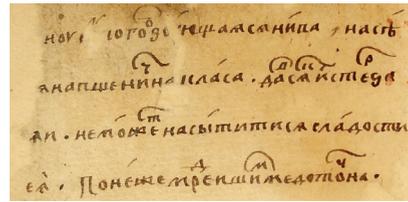
²⁰ На л. 11 начинается: «Дазде зри ю зри накрепко сказание известно и разсужение существно фитам ирмосным...».

²¹ На л. 29 об. начинается: «Указ знамени како что сколько ступается...».



Ил. 4а. Запись рукой В. Ф. Одоевского

Fig. 4a. Hand-written by Vladimir F. Odoyevsky



Ил. 4b. Запись рукой автора рукописи

Fig. 4b. Hand-written by manuscript's author

Ил. 4а, 4b. «Отцы и братья, Господа ради не дерзайте сия вещи злословием понести, или в презрение положить; не бездельна бо есть, но во истину яко гобзующаяся нива, насеяна пшенична класа, да всяк истерзаяй не может насытится сладости ея». РГБ. Фонд 210 (Одоевского). Рукопись Од. № 1. Л. IV об. Л. 1, 1 об.

Fig. 4a, 4b. “Fathers and brothers, for the sake of the Lord, do not dare to bring these things to slander, or to put them in contempt; for it is not idle, but truly like a field of corn, sown with wheat, so that everyone who is tormented cannot be satisfied with its sweetness”. Russian State Library. Fund 210 (Odoyevsky). Manuscript Od. No. 1. Fol. IV. Fol. 1, 1 v

дениях — «Указ октайным строкам и попевам...»; выделение обстоятельств использования попевок в разных, не родственных гласах (гласы 1 и 4); «Сия кокизы розводных строк», где автор карандашом обозначает начало важного раздела (л. 88 об.).



Ил. 6. Определение структуры знаменного звукоряда. РГБ. Фонд 210 (Одоевского). Рукопись Од. № 2. Л. 10 об., 11

Fig. 6. Determining the structure of the znamenny scale. Russian State Library. Fund 210 (Odoevsky). Manuscript Od. No. 2. Fol. 10 v, 11

(л. 11). О. Б. Шевцова комментирует применение логарифмов в связи со статьей Одоевского «Различие между ладами и гласами», где ученый

приводит таблицу, в которой при помощи так называемых логарифмов Прони (логарифм по основанию корень двенадцатой степени из двух) выражает числовое соотношение между звуками первого и второго гласа, обращая особое внимание на отличие тона от полутона, равные 2,04 и 0,9 соответственно (в данном случае первый глас — это дорийский звукоряд от *re*) [Шевцова 2008, 56–57].

Не углубляясь сейчас в эту область, отметим лишь, что применение логарифмических вычислений в нашем случае связано с определением структуры знаменного звукоряда, и Одоевский обосновывает ее с помощью указанных математических действий, предварительно показав сопряжение звукоряда по трихордам (ил. 6)²³.

²³ Высказываемые ученым наблюдения в определенной мере перекликаются с его статьями для словаря. [См.: Одоевский В. Ф. Азбука нотная // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернандта. Москва: Музгиз, 1956. С. 391–396.]



Ил. 7. Анализ проуки «Кто ты можешь убежать». РГБ. Фонд 210 (Одоевского).
Рукопись Од. № 2. Л. 11 об., 12

Fig. 7. Analysis of the exercise *Who can escape you*. Russian State Library.
Fund 210 (Odoyevsky). Manuscript Od. No. 2. Fol. 11 v, 12

- Анализ проуки²⁴ «Кто ты можешь убежать», выписанной в данной же рукописи на левой стороне разворота листа (л. 12), с точки зрения совпадения знаков и помет (ил. 7):

3, 4, 5 крюк один и тот же (крюк мрачный), но пометы: Точка, М, Покой — изменяют его звуковое значение. 8 [знак] Стопица по попевке и поется как 4 (крюк мрачный) 2 [знак] и 4 [знак] крюк одинако[вы]й пометы разные; 1 [знак] и 10 [знак] крюки разные, пометы одинако[вы]е.

Здесь Одоевский выделяет повторяющиеся знамена и указывает на возможность их использования на разной высоте и, наоборот, употребления на одной высоте разных знамен.

- Звуковысотные и ритмические уточнения к двознаменным записям в списке «Ключа разумения» Тихона Макарьевского в Од. № 2 (л. 54 об.–55). На правой стороне разворота листов, на которых выписан данный теоретический раздел, непосредственно в двознаменном тексте вписа-

²⁴ Проуки — «древнерусский певческий термин, упоминаемый в теоретических руководствах по знаменной нотации. Проуки представляют собой упражнения, предназначенные для овладения навыками пения по обиходному звукоряду» [Старикова 2020, 482].

ны карандашом и чернилами следующие дополнения: 1. современный звукоряд латиницей, повторяющийся, с исправлениями и уточнениями, записи теоретического текста (*ut, re, mi, fa...*), а также по реальному звучанию (*sol, la, si, ut...*); 2. ритмическое указание знаков — целая («1») и половинная («1/2») длительности. Здесь на левой стороне разворота (он является вставным листом) исследователем предполагалось сделать согласование обозначений в переводе их на нотолинейную систему. Для этого Одоевский намеревался, во-первых, показать в разделе «Деление» (карандаш) разницу в написании нот, обозначенных как «Столповое» («киевская нота») и «Новое» («круглая нота»), во-вторых, ввести теоретический комментарий:

Если продолжение знака В двигать в удар пульса, то понятно почему знак С выражается двумя точками (половинные) т. е. два удара пульса». Предполагается, что продление на ту же длительность («удар пульса») половинной ноты приводит к целой (ее начертание — две точки), то есть «два удара пульса».

- Объяснение значения киноварных помет, которое Одоевский делает в пространстве текста «Ключа разумения» Тихона Макарьевского:

И пометы: *P* есть как кажется ритмическая ибо не встречается в изображении целыми [*ученым написана целая нота*] и обычно [*четвертной*] ноте, и только в чвартке [*написана четвертная нота*]. Позднейшее извещение *P* значит просто та же нота²⁵ *simile*, то есть, по трактовке Мезенца, «пой равно». *T* пой тихо. *B* пой борзо. *L* ломай.

- Комментарий к толкованию знамен, в частности, крюка простого, распев которого в рукописном руководстве обозначен как «...ступается единою же ступению яко параклит». Одоевский дает комментарий в двух видах, в том числе чернилами («ступается единою степенью, т. е. берется один звук, а не группа звуков, как выражено другими крюками») и карандашом («Знак ритмический и тонический») (Од. № 2. л. 18 об.–19).
- Попытка представления фитного развода в двознаменной записи с комментарием «Перевод Трясопов[одной] фите», введенного дважды в фитник на слова «Слово» и «Свет», при этом Одоевским вводится уточнение характера исполнения первого из распевов — *vibrato* (ул. 8).

²⁵ Далее следует зачеркнутое непрочитываемое слово.



Ил. 8. Развод фиты пятилинейной нотацией с комментарием.
РГБ. Фонд 210 (Одоевского). Рукопись Од. № 2. Л. 54 об., 55

Fig. 8. The fita's melody written in five-line notation with commentary.
Russian State Library. Fund 210 (Odoyevsky). Manuscript Od. No. 2. Fol. 54 v, 55

Приведенные нами отдельные примеры показывают, насколько многосторонней была работа Одоевского с рукописями. Она затронула разные аспекты теории церковного пения и показала активность постижения ученым ее проблем. Результаты деятельности затем были изложены им в статьях, ставших важным этапом на пути изучения древнерусского певческого искусства.

Фрейлина императорского двора Александра Осиповна Смирнова-Россет (1809–1882) в «Воспоминаниях о Н. В. Гоголе» пишет, что Одоевский «открыл ключ к древней церковной музыке» [Смирнова-Россет 1999, 60]. И хотя данная фраза произнесена мемуаристкой по совершенно частному случаю, она обретает, уже без каламбура, статус «ключевой» для понимания результатов деятельности В. Ф. Одоевского в данной области.

Рукописные источники

Российская государственная библиотека. Фонд 210 (Одоевского) №№ 1, 2, 3, 4,

Список источников

- [1] Историко-статистические сведения 1878 — Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып. 6. Санкт-Петербург: Синодальная тип. 1878. 480 с.
- [2] Отчет 1871 — Отчет Московского публичного и Румянцевского музеев за 1867–1869 гг. Москва: Типография В. Готье, 1871. 247 с.

- [3] Смирнова-Россет 1999 — *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания / подг. С. В. Житомирской. Москва: Наука, 1999. 811 с.
- [4] Старикова 2020 — *Старикова И. В.* Проуки // Православная энциклопедия. Т. LVIII. Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2020. С. 482–483.
- [5] Шевцова 2008 — *Шевцова О. Б.* Князь В. Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковно-певческого искусства // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия: Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып. 1 (2). С. 44–67. URL: <https://periodical.pstgu.ru/ru/pdf/content/217> (дата обращения 14.03.2025).

Manuscript sources

Russian State Library. Fund 210 (Odoyevsky). Nos. 1, 2, 3, 4,

References

- [1] _____ (1878). *Istoriko-statisticheskie svedeniya o Sankt-Peterburgskoy eparkhii* [Historical and statistical information about the St. Petersburg Diocese]. Vol. 6. St. Petersburg: Sinodal'naya tipografiya, 480 p. (in Russian).
- [2] _____ (1871). *Otchet Moskovskogo publichnogo i Rumyantsevskogo muzeev za 1867–1869 gg.* [Report of the Moscow Public and Rumyantsev Museums for 1867–1869]. Moscow: Tipografiya V. Got'e, 247 p. (in Russian).
- [3] Smirnova-Rosset, Alexandra O. (1999). *Dnevnik. Vospominaniya* [Diary. Memories], prepared by Sarah V. Zhitomirskaya. Moscow: Nauka, 811 p. (in Russian).
- [4] Starikova, Irina V. (2020). “Prouki” [“Exercises”]. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Moscow: Tserkovno-nauchnyy tsentr “Pravoslavnyaya entsiklopediya”, Vol. LVIII, pp. 482–483 (in Russian).
- [5] Shevtsova, Olga B. (2008). “Knyaz' V. F. Odoyevsky kak issledovatel' drevnerusskogo tserkovno-pevcheskogo iskusstva” [“Prince V. F. Odoyevsky as a Researcher of Old Russian Church Singing Art”]. In *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo humanitarnogo universiteta. Seriya: Muzykal'noe iskusstvo khristianskogo mira* [St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art]. Series V. 2008. No. 1 (2), pp. 44–67 (in Russian). Available at: <https://periodical.pstgu.ru/ru/pdf/content/217> (accessed: 14.03.2025).

Статья поступила в редакцию: 23.06.2025; одобрена после рецензирования: 05.07.2025; принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 23.06.2025; approved after reviewing: 05.07.2025; accepted for publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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

Научная статья

УДК 246.8

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.003

К проблеме метода литургического искусствознания: рукописный Типик Соловецкого монастыря как «партитура симфонии симфоний»

Ирина Анатольевна Чудинова

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия
irinachud@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9808-9415>

Аннотация. В статье на примере рукописного Типика Соловецкого монастыря из собрания Российской национальной библиотеки (Сол. 1126/1235) рассматриваются вопросы, касающиеся метода литургического искусствознания; выработка данного метода необходима для понимания места и специфики искусства в православной монастырской традиции. Привлекается внимание к идеям священника Павла Флоренского, который уже в начале XX в. в своих трудах по философии культа сформулировал важнейшие основы метода исследования церковного искусства. Флоренский определяет значимость богослужебного устава как организующую силу обряда, относя к моментам литургического действия все многообразие движений, аудиальных и зрительных образов. Он называет церковный Типик «партитурой симфонии симфоний», выдвигая понятие «ритм» как основополагающий принцип упорядоченности многообразных компонентов обряда. Рассмотрение одного из рукописных Типиков Соловецкого монастыря, составленного и написанного в начале XVII в. соловецким уставщиком старцем Геласием, подтверждает идею Флоренского о значимости ритмической упорядоченности многообразных компонентов обряда для литургической традиции. Утверждение о необходимости внимательного изучения и осмысления уставной монастырской письменности для выработки метода литургического искусствознания становится выводом исследования.

Ключевые слова: *христианское искусство, литургическое искусствознание, монастырская традиция, литургика, соловецкий Типик, соловецкий старец Геласий, священник Павел Флоренский*

Для цитирования: *Чудинова И. А. К проблеме метода литургического искусствознания: рукописный Типик Соловецкого монастыря как «партитура симфонии симфоний» // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 62–77. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.003>*

© Чудинова И. А., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.003

On the Problem of the Method of Liturgical Art Criticism: The Handwritten Typicon of the Solovetsky Monastery as a “Score of a Symphony of Symphonies”

Irina A. Chudinova

Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia
irinachud@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9808-9415>

Abstract. In this article, using the example of the handwritten Typicon of the Solovetsky Monastery from the collection of the Russian National Library (Sol.1126/1235), issues related to the method of liturgical art criticism, the development of which is necessary for understanding the place and specificity of art in the Orthodox monastic tradition, are considered. Attention is drawn to the ideas of priest Pavel Florensky, who already at the beginning of the 20th century in his works on the philosophy of cult formulated the most important foundations of the method of studying church art, the development of which remains relevant today. Priest Pavel Florensky defines the significance of the liturgical charter as the organizing force of the rite, referring to the moments of liturgical action all the variety of movements, auditory and visual images, the timbre of sounds, touches and smells, as well as church books, the liturgical word pronounced in the temple. He calls the church Typicon “the score of the symphony of symphonies”, putting forward the concept of “rhythm” as the fundamental principle of ordering the diverse components of the rite. An examination of one of the handwritten Typicons of the Solovetsky Monastery, compiled and written at the beginning of the 17th century by the Solovetsky charter elder Gelasius, confirms Pavel Florensky’s idea of the significance of the rhythmic ordering of the diverse components of the rite for the liturgical tradition. The assertion about the need for careful study and understanding of the monastic charter writing for the development of a method of liturgical art criticism becomes the conclusion of the study.

Keywords: *Christian art, liturgical art history, monastic tradition, liturgics, Solovetsky Typicon, Solovetsky elder Gelasius, priest Pavel Florensky*

For citation: Chudinova, Irina A. On the Problem of the Method of Liturgical Art Criticism: The Handwritten Typicon of the Solovetsky Monastery as a “Score of a Symphony of Symphonies”. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 62–77. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.003>

© Irina A. Chudinova, 2025

К проблеме метода литургического искусствознания: рукописный Типик Соловецкого монастыря как «партитура симфонии симфоний»

Для изучения монастырского искусства особое значение имеет рассмотрение его в контексте литургической деятельности как важнейшего компонента традиции. Многоплановое и комплексное исследование рукописного наследия православных монастырей, прежде всего — уставной письменности, открывает возможность именно такого подхода, разработка которого является насущной проблемой современного искусствознания. Монастырский устав, во многих вариантах и с обилием разнообразных деталей запечатленный в рукописях, называемых «Соловецкий Типик», а также другие уставные тексты соловецкого рукописного собрания — ценнейшее культурное достояние, отражающее живую практику литургического искусства, сложившуюся в Соловецком монастыре к началу XVII в. В настоящей статье на примере одной из рукописей собрания Российской национальной библиотеки (Сол. 1126 / 1235) мы рассмотрим вопросы, касающиеся метода литургического искусствознания: разработка данного метода необходима для понимания места и специфики искусства в православной монастырской традиции.

Указывая, что «обряд есть часть земной действительности, своим строением возводящая дух к созерцанию таинства» [Флоренский 2018, 201], священник Павел Флоренский называет церковный Типик «партитурой симфонии симфоний» [Флоренский 2018, 300], ярко характеризую значимость устава как организующую силу обряда, относя к моментам литургического действия, упорядоченным ритмом обряда, все многообразии движений, аудиальных и зрительных образов, тембр звучаний, касания и запахи, так же как и церковные книги, литургическое слово, произносимое в храме. В своих трудах по философии культа еще в начале XX столетия Флоренский сформулировал важнейшие основы метода литургического искусствознания, разработка которых остается актуальной и в наши дни¹.

¹ См.: [Флоренский 2018], *Флоренский Павел*, священник. Иконостас. Избранные труды по искусству. Мифрил Русская книга: Санкт-Петербург, 1993. 373 с.

Другой выдающийся русский ученый начала XX в. И. А. Карабинов с полным основанием утверждает, что богослужение в православной традиции имеет основополагающее значение:

Избитая фраза, что богослужение в нашей православной церкви занимает очень важное место: самое наше православное христианство можно назвать литургическим, как, например, протестантство — христианством рационалистическим [Карабинов 1906, 5].

Это находится в согласии с тем, что пишет священник Павел Флоренский о значении православного культа:

Культовый ритуал, священнодействие, таинство, — а не мифы и догматы, и тем более не правила поведения — составляют ядро религии: все же остальное около культа накладывается, служа вспомогательным моментам культа и получая самостоятельное значение только через некоторое, в большей или меньшей степени, разрушение целостной религии. Миф вне богослужения, догмат вне богослужения, правило поведения само по себе — уже есть секуляризация религии, уже есть акт вражды к религии, уже есть омирщение [Флоренский 2018, 65].

В полной мере приведенное высказывание можно отнести и к монастырской традиции, суть которой выражает именно *монастырское* богослужение. С ним неразрывно связаны обычаи и нормы поведения, так же как и все богатство материального достояния монастырской культуры — рукописное, архитектурное, иконописное и церковно-певческое.

Цель рукописного монастырского Устава (Типика) — описание обычая и указание порядка организации пространства в соответствии с главной задачей богослужения², которая осуществляется посредством многообразного инструментария, исходя из конкретных практических возможностей. Уставные тексты непосредственно связаны с деятельностью монастырского уставщика как главного «архитектора и хиронома» монастырского богослужения. В XVI–XVII вв. данная должность, помимо высоких духовных достоинств, предполагала совершенное мастерство как в клиросном искусстве, так и в рукописании.

² Эту задачу просто и ясно определяет выдающийся греческий литургист И. Фундулис: “Ἡ λατρεία εἶναι ὁ λόγος τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸν Θεὸν καὶ ἡ διὰ τῆς καταπέμψεως τῆς χάριτος ἀπάντησις τοῦ Θεοῦ πρὸς αὐτὸν” («Богослужение это слово человека к Богу и через снисхождение благодати ответ Бога к нему») [Φουντούλη 1977, 58].

Изучая византийские монастырские Типики, греческий исследователь К. А. Манафис приходит к выводу, что их главной особенностью является стремление охватить разнообразные сферы монашеской жизни и связать все воедино. Он утверждает, что

все Типики, каким-либо образом действовавшие в монастырях и связанные с их деятельностью, должны определяться как монастырские Типики³.

Монастырский Типик — это прототип, правило, канон устройства пространства монашеского бытия; в основе именованья содержатся понятия «тип», «подобие» (“τύπος”, “ομοίωμα”), которые в древнегреческом языке имели смысл «печать», «след» (“κτύπος”, “κτύπημα”, “ίχνος”), что указывает на то, что живая практика является основой, а задачей текста является сохранение ее в памяти и подтверждение правильности исполняемого. Данную характеристику вполне можно отнести и к древнерусским монастырским Типикам. Монастырская традиция, существуя в определенном историко-географическом измерении (современная русская или греческая, древнерусская или византийская, севернорусская, «кирилловская», «троицкая» или «соловецкая»), ориентирована не на прошлое или настоящее, но, в идеале своем, пребывает в вечности и неизменности.

В исследовании становления чина великого монашеского образа архимандрит Иннокентий (Беляев) доказывает, что в каждом уставном последовании есть важнейшие составляющие, которые происходят из глубин христианской древности и являют собой суть обряда, будучи с большим благоговением и тщанием хранимыми Церковью веками. Многообразное наложение вокруг них обрядовых деталей дает возможность говорить об истории обряда⁴. Последнее положение характеризует также специфику конкретной монастырской традиции.

Устав Соловецкого монастыря, зафиксированный в нескольких рукописных книгах, часть из которых сохранилась до нашего времени⁵, с одной

³ “Πάντα τὰ τυπικά τὰ καθ’ οἰονδήποτε τρόπον ἰσχύοντα ἐν ταῖς μοναῖς καὶ σχέσιν ἔχοντα πρὸς τὴν λειτουργίαν αὐτῶν πρέπει νὰ ἀποκληθοῦν συλλήβδην Μοναστηριακὰ Τυπικά” [Μανάφη 1970, 57].

⁴ См.: [Иннокентий (Беляев) 1899, 292].

⁵ Соловецкие Типики — рукописи различного состава, которые могут включать в себя следующие разделы: 30 или 35 глав устава церковного богослужения и различных монастырских обрядов, с подробным описанием соловецкого обычая (например, колокольного звона) и с добавлением «Окозрительного устава», порядок служб по месяцеслову, основанный на иерусалимском уставе, но с преобладающим описанием местных соловецких обычаев. Название этих книг в рукописях варьируется («Типик и Обиход»

стороны, является вполне самобытным достижением монастырской культуры, с другой — он неизменен в своей стержневой основе относительно православной монастырской традиции в целом. Подобная приверженность обычаю и древнему установлению отмечена Н. Д. Успенским в его работе о всенощном бдении: при исследовании монастырских уставных рукописей ученый обнаруживает, что с приходом на Русь в XV в. иерусалимского устава студийский богослужебный порядок в монастырях не оставляется, но искусно «вписывается» в общую ткань привычных богослужебных последований⁶.

Рукописи соловецких Типиков подтверждают еще одну характерную черту православного литургического искусства: будучи активно направленным к неизменности и вечности, оно сохраняет и проявляет свою жизненность только в деятельном восприятии конкретной личности. Все соловецкие рукописные Типики, помимо общих компонентов, имеют множество деталей и уточнений, связанных с практическим опытом богослужения писца и составителя каждой рукописи (в большинстве своем — монастырского уставщика). Наличие специфической лексики и характерных бытовых деталей делает рукописные книги бесценным источником для исследования истории монашеского быта и ментальности.

Рукописи соловецкого Типика до сих пор полностью не опубликованы. Множество сокращений, недосказанностей, обилие местных устойчивых выражений, а также исторической специально-литургической лексики в рукописях весьма усложняет задачу⁷.

ник», «Устав и Типик»). Например: рукопись Сол. 1120/1229 в оглавлении именуется «Типик обители вседержителей и святого боголепного Преображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа сущей понта окияна Соловецкаго отока лавры преподобных и богоносных отец наших Зосимы и Саватия чудотворцов о церковном пении и о тропезном благочинии и о прочем монастырьством благоустроении», а на л. 4–13 запись: «Сию книгу Обиходник написал старец Феодосей Горбун в братскую больницу по своей души в вечное поминание». В рукописи Соф. 1169, в которой приведены и сравниваются различные монастырские уставы, соответствующий раздел назван «Устав соловецкий». Уставные статьи приводятся и в рукописных соловецких сборниках (например, Сол. 431/451).

⁶ Н. Д. Успенский пишет: «В ту пору выражение „по уставу“ понималось как означающее все то, что установилось в практике русского богослужения вне зависимости от того, будет и это иерусалимским или студийским по происхождению» [Успенский 2004, 272].

⁷ В работах автора настоящей статьи, посвященных музыкальному элементу богослужебного монастырского обряда, приводятся множество пространных цитат из соловецких уставных рукописей в орфографии, соответствующей времени их создания. См.: Чудинова И. А. Время безмолвия. Музыка в монастырском уставе. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2003. 187 с.; Чудинова И. А. Православная аскетика и звукотворчество. Санкт-Петербург: Петрополис, 2025. 504 с. Многочисленные цитаты из соловецких уставных рукописей приводятся также в исто-

Для полноценного исследования не только древнего церковно-певческого искусства, но также иконописи и церковной архитектуры, необходимо изучение уставной церковной традиции по рукописным источникам. Ученые, обращавшиеся к изучению уставной письменности с позиции искусствознания, рассматривали ее, прежде всего, в перспективе отдельных видов искусств. Начала литургического музыкознания, положенные в трудах Н. Д. Успенского и М. В. Бражникова, послужили основой многих современных исследований⁸. В работах архимандрита Александра (Федорова) выделяется богослужebная составляющая как ядро общих закономерностей формообразования храмовой архитектуры и храмового изобразительного искусства⁹. Однако выработка метода комплексного описания в соответствии с целями искусствоведения и в соответствии со сложностью и многокомпонентностью объекта изучения остается проблемой и сегодня.

Как и миф, культ не может быть частичным¹⁰. Культурное искусство органично соединяет в себе аудиальность, визуальность, пластику и кинетику, поэтому одностороннее его рассмотрение с позиции системы искусств, разработанной согласно критериям внецерковного быта, в настоящее время кажется недостаточно убедительным. В связи с этим весьма перспективной оказывается теория, лежащая в основе трудов по философии культа священника Павла Флоренского, который формулирует систему

рико-сравнительном исследовании того же автора, опубликованном на греческом языке. См.: *Chudinova, Irina A.* Ηχοτοπίο της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση. Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού ΑΠΘ. xlvii, 376 σ. Θεσσαλονίκη 2020. DOI 10.12681/eadd/48753 [Чудинова И. А. Звуковой ландшафт монашеского богослужения: греческая и русская литургическая традиция. Докторская диссертация, защищенная на Факультете социального богословия и христианской культуры Университета имени Аристотеля в городе Салоники. Салоники, 2020. 376 с.] (на греч. языке). Электронная копия: Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης και Ηλεκτρονικού Περιεχομένου, 2025. URL: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/48753> (дата обращения: 10.05.2025).

⁸ Особое место занимает направление, разрабатываемое научной школой М. В. Бражникова в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Глубокое и весьма информативное исследование византийских уставов как источника по истории церковного пения было выполнено греческим ученым Е. Спираку, см.: *Εὐαγγελίας Χ. Σπύρακου.* Οι χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν Βυζαντινὴν παράδοση. Αθήνα, 2008. 678 σ. [Спираку Е. Х. Хоры церковных певчих согласно византийской традиции. Афины, 2008. 678 с.] (на греч. языке).

⁹ См.: *Александр (Федоров), архимандрит.* Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. Санкт-Петербург: Библикон, 2022. 336 с.

¹⁰ Следует отметить рассуждения, касающиеся целостности религиозного мышления как его основополагающей характеристики, в работе М. К. Мамардашвили и А. М. Пятигорского. Они пишут: «Миф подобен некоторым „исходным“ архитектурным и градостроительным планам, несводимым к составляющим их элементам, и невыводимым из них» [Мамардашвили, Пятигорский 1997, 82].

соотнесенности понятий «культ-культура-искусство» и рассматривает культ как деятельность, существующую наравне с другими (систематизируя человеческое творчество как созидание *Instrumenta, Notiones, Sacra*), однако выполняющую в системе всех деятельностей иницирующую роль и занимающую в этой системе центральное место¹¹. Многообразие инструментария «производящей святости» литургической деятельности — ее характерная черта. Флоренский пишет:

Снизу вверх рассматриваемый, культ есть некоторая деятельность человека, именно вид культурной его деятельности, существующий наряду с другими. Явления культа — храм, утварь храмовая, другие принадлежности храма и домовый молитвы и также все элементы культа — вроде текста и напева песнопений, молитв, освященных веществ и т. д., объединенные в конкретно-целостные единства, они суть орудия этой культурной деятельности: ими, и чрез них, и в них культ как деятельность проявляется и осуществляется [Флоренский 2018, 51–52].

Цель обрядового искусства как деятельности, согласно Павлу Флоренскому, есть упорядочение человеческого существа: достижение мерности и равновесия с помощью определенного инструментария. При этом понятие «упорядоченность» связывается им с понятием «благодать»:

Но, как и самое понятие культа и, в частности, таинства, понятие благодать имеет в себе две стороны: невидимую, ту, которая таинство производит, и видимую, ту, которая таинством производится [Флоренский 2018, 155].

Флоренский выдвигает мысль о значимости ритма в богослужении: «Идея церковности — в ритме» [Флоренский 2018, 597]. Такой подход к рассмотрению внутренней логики богослужебного последования, исходящий из понимания обрядового искусства как упорядоченности всего многообразия инструментария литургической деятельности в конкретно-целостном единстве, может дать исследователю верный «ключ» к возможности изучения литургического искусства с позиции искусствоведения.

Рукописный устав упоминает множество вещей и действий как многообразных составляющих единой и нераздельной целостности культа: храмы монастыря — иконы — колокола — свечи — одеяния — звучания — пища.

¹¹ См.: [Флоренский 2018, 60].

Все они имеют единый литургический ориентир и все они различны в своем приближении к церковному Таинству, Святой Евхаристии как абсолютному центру церковного обряда. Первый уровень упорядоченности культа — выделение святости. Во всех древнерусских текстах, в том числе и в Типиках, мы видим слова под титлами (*nomina sacra*¹²), констатирующие изначальный шаг на пути к упорядочению: «Бог», «Церковь», «Священник», «Святой», «Час», «Глаголание». Устав включает в себя указания, касающиеся порядка применения богослужебных книг: Священное Писание, книги певческие, чтеческие. Павел Флоренский высказывает следующую парадоксальную, на первый взгляд, мысль:

Послания Апостольские и Св<ятое> Евангелие мы склонны считать за книгу. Но Св<ятое> Евангелие и Св<ятой> Апостол не «книги», а моменты литургического действия, части богослужения. Здесь они имеют отнюдь не просто повествовательное или просто назидательное значение, но, гораздо большее — действительное, таинственное <...>. Следовательно, Евангелие, Апостол и вообще Св<ященное> Писание — есть лишь часть Устава церковного. Типикон — скажу парадоксально — больше Св<ященного> Писания, ибо последнее — не вне первого, а в нем и им содержится [Флоренский 2018, 70–71].

Ритмическая упорядоченность как основная задача монастырского Типика охватывает не только внутреннее пространство храма, но выходит и за его пределы, координируя действие внутри храма с тем, что происходит в природе и космосе:

Культовый год течет сразу в нескольких ярусах бытия. Типикон есть партитура симфонии симфоний, длящейся целый год, и оркестровки ее распределены между всеми напластованиями бытия — от горних чинов ангельских и до стихий включительно [Флоренский 2018, 300].

Календарные схемы и таблицы, указание времени начала богослужения в соответствии с естественным ритмом восхода и захода солнца в местности, где храм расположен, — все это нередко входит в структуру рукописных Типиков и, даже не будучи зафиксированным письменно,

¹² См.: Гранстрем Е. Э. Сокращения древнейших славяно-русских рукописей // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 10. С. 427–434.

предполагает, что такого рода знание безусловно необходимо для монастырского уставщика как составителя и писца рукописей данного типа.

В качестве яркого примера рукописного монастырского устава — одной из многих «партитур симфонии симфоний» — можно привести рукопись Российской национальной библиотеки, хранящуюся в собрании Соловецкого монастыря (РНБ Сол. 1126/1235). Ее создатель, соловецкий старец Геласий (1590–1638), известен как один из выдающихся книжников Соловецкого монастыря, в 1620–1630 гг. он был здесь уставщиком. Уставщик старец Геласий, будучи писцом рукописи, одновременно является тем, кто ответственен за исполнение написанного, поэтому рукопись отражает не только монастырский обычай, но и его личный опыт служения как уставщика.

Характерны грамматические формы, которые старец Геласий употребляет: повелительное «прочести» («*На сырной недели прочести за столом многосложное послание о иконах*»¹³ Сол. 1126/1235, л. 60) и личное «чтем» («*по первой и по второй кафизме чтем в Ефреме, по третьей в Патерике*» л. 63¹⁴), что указывает на «сферическую» точку зрения его восприятия литургического пространства — как исполнителя и как «управителя», организатора. Характерной особенностью данной рукописи является ритмическое членение текста посредством знаков «точка с вариет» и «точка с оксией», применяемых старцем Геласием также и в других написанных им рукописях, не уставного характера¹⁵. Знаки указывают смысловое членение и ритм произнесения соответствующего письменного текста. В данном случае введение этих знаков свидетельствует о стремлении писца передать ритмическую основу описываемого обряда. Существенно и то, что описания служб Рождества Богородицы, Рождества Христова, Страстной седмицы и Пасхи как важнейших богослужебных событий, занимают в рукописи по несколько листов, тогда как другие службы представлены гораздо менее подробно или же упоминаются вкратце. Это также свидетельствует о ритмическом восприятии писцом рукописи богослужебного обряда — во временном масштабе литургического года.

В качестве одного из важнейших компонентов описываемого обряда рукопись содержит указания на храмы Соловецкого монастыря, где совер-

¹³ Все цитаты приводятся в адаптированном виде, сохраняя в целом орфографию рукописи, но с применением современного шрифта, исключая использование церковнославянских знаков «юс», «ять» и т. д.

¹⁴ Здесь и далее указываем при цитировании рассматриваемого нами соловецкого Типика только лист рукописи Сол. 1126/1235.

¹⁵ Например, в рукописях «Поучения Исаака Сирина» Сол. 246/246, «Миняя» Сол. 537/556.

шаются богослужения. Служат как «у Спаса», «в большем соборе» (Преображенском соборе), так и в «трапезе» (Успенском трапезном храме):

В трапезе вечерня малая. Поют священники и дияки. Всенощное большее в трапезе (л. 29 об.).

Особый интерес представляют описания многократных переходов между этими храмами в различных богослужебных ситуациях. Например, при служении Царских часов на Страстной седмице:

Как трапезу вымоют, к часом благовестят в Филипповский колокол. Ризничей и пономар идут преж в трапезу и поставят стол на мощи, пред ним три подствечники. Игумен и священники и дияконы облачатся, и идут к Спасу по мощи. Пришед игумен кадит мощи, и Спасов образ, и священники, и раздает им мощи. Зазвон во вся. И идут в трапезу, поюще стихиры Успению. Запоет левый. Пришед поставят мощи, и покадив разоблачатся. А неделной поп и диякон, не разоблачатся во все часы. Диякони поставят праздник, распятие промеж крылосов, а пономар налои Евангелию, и пред ними два подсвещника со свечами. И поют часы без расходу, со статьями. Чтут слово Григория Рийскаго на 4, чтут с обоих крылосов <...> и все по ряду до конца, и отпуст. Таж, игумен и священники, облачатся, и целует мощи игумен един прежде, и прощается у священников. Таж, и братия по два целуют мощи и прощаются у игумена. А игумен в ризах стоит на игуменском месте. На целование поет левый Приидите убажим и Прообразуя путное, а правый Успению. По целовании провожают мощи к Спасу. Идучи запоет правый Преображению стихиры. Пришед поставят мощи. Покадит их игумен, и попов. Потом его покадит диякон, и простится у священников и росход (л. 80 об.–82).

Известно, что в конце XV — начале XVI столетия в русской церковной архитектуре происходит соединение церкви и трапезной со звонницей в единый комплекс, а первым памятником, где звонница выделяется в самостоятельный объем, является трапезный комплекс Соловецкого монастыря (1552–1557), составивший с Преображенским собором единую архитектурную композицию¹⁶. Исследование соловецкого Типика указы-

¹⁶ См.: Мельник А. Г. К вопросу о происхождении трехчастной архитектурной композиции (церковь-трапезная-колокольня) // Памятники истории и культуры Верхнего

вадет на основании такой архитектурной трансформации — это была потребность соловецкой богослужебной практики в связи с приходом иерусалимского устава с его развитой традицией служения всенощного бдения, включающей переходы между храмами и значимостью колокольных звонов в ритмическом устройении богослужения.

Весь архитектурный ансамбль Соловецкого монастыря задействован в процессе литургического действия. Типик отмечает, что служат одновременно в малых и больших храмах Соловецкого монастыря, причем служение в малых храмах, в отличие от больших, совершается *«малым собором»*:

На память апостола Филиппа повечерню игумен во гробнице у митрополита Филиппа поет понахиду, с ним два священника, и два диякона, с обоих крилосов по два крилошанина, да конархист, да псаломщик. А прочии священники и дияконы поют понахиду в болшем соборе (л. 26);

Субота вторая поста, в пяток пред павечерню игумен во гробнице у Германа поет понахиду меншим собором, с ним два священника, и два диякона, и со обоих крилосов по два крилошанина, да конархист. Поминают Германа, а прочии священники и дияконы поют понахиду в болшем соборе в трапезе (л. 70 об.).

Богослужение совершается и в храмах «у Архангела» (л. 26), «у Николы» (л. 29 об.), «у Благовещения» (л. 49), «Во храм ко Апостолом к вечерне ходит игумен, с ним два священника и два диякона, два головщика, да конархист, два псаломщика» (л. 39).

Участие икон в богослужебном действии — важный момент его ритмически организованного единства, постоянно отмечаемый в Типике. Так, в богослужении праздника Рождества Богородицы аналой с иконой на протяжении всенощного бдения переносят из Преображенского собора в трапезный Успенский храм и обратно несколько раз, совершая шествие, сопровождаемое пением (л. 3 об.–10).

Места стояния и все перемещения участников богослужения отмечены в Типике с большим вниманием, свидетельствующим о значении данного компонента обряда в его ритмическом порядке:

Поволжья. Н. Новгород: [б. и.], 1991. С. 211–216; Скопин В. В. Историко-архитектурное наследие Соловецкого монастыря. Москва: Издательский дом «Тончу», 2024. 283 с.

Статьи чтут со обоих крылосов, о неседальном чтут надвое. По третьей песне Синаксарь, по шестой Пролог. Первую кафизму говорят на обычном месте, а вторую где псалом избранный говорят, на том месте, и статьи чтут. Каноны носят по крылосом. Пролог чтут на обычном месте (л. 75 об.).

Подробно описываются передвижения по храму при каждении:

По Апостоле чтет диакон прибавочный, а неделной кадит праздник, окрест и образы, и игумена. На первом и девятом часу всю братию, а на прочих крылосы точию (л. 32 об.).

Все передвижения и действия увязаны по времени с продолжительностью пения:

Пришед в паперть, поют по крылосом прменяся, пока игумен покадит образы, и попы, и дияконы, и крылосы, и братию (л. 84);

По отпущении вечерни, пономарь поставляет налои посреди трапезы покрыт пеленою, и на нем образ Богородицы Одигитрии с Превечным Младенцем и свещу на подсвещнице вжигает. И первое игумен со священником болшим положат два поклона в пояс и прикладываются к образу, а не целуют. Таж поклон един. И прощаются по крылосом. И потом игумен прощается со священником между собою. Також и братия ходят по два прикладываются к образу и прощаются у игумена и по крылосом и между собою. И в то время клирицы поют правый славник Преображению, таж левый лик поет славник Успению. По сем правый лик поет славник Чюдотворцам, и потом левый поет дондеже братия прикладываются (л. 62–62 об.).

Стили пения («знаменное» и «путное»), имеющие различную протяженность интонирования гимнографических текстов, также отмечаются в уставе, что соотносится с большей или меньшей продолжительностью службы в зависимости от «разряда» праздника. Соотнесенность пения на правом, левом клиросе и «на сходе» указывается с большой подробностью, так же как и возгласы канонарха, подобно византийскому «хироному», не жестом руки, но своими перемещениями между клиросами организующему пространственно-временной ритм интонационного развития богослужебного действия.

Характерно, что названия и тексты песнопений указываются кратко и редко, однако подробно и последовательно даются указания, касающиеся

возгласов священнослужителей, а также время, продолжительность и характер колокольных звонов (см. лл. 79 об., 84 об., 85, 86 об. и т. д.). Для составителя рукописного устава именно эти моменты являются определяющими как маркирующие ритм развития действия. Упорядочивающее значение имеют и особые компоненты обряда: в рукописи уделяется большое внимание способу и количеству совершаемых поклонов:

Во вторник сырный вечер, поклоны от начала. Стихиры в Октоихе, и в Минее. Прокимен дню. На Слава в Триоди. По Трисвятом тропари Богородице Дево с поклоны. Господи помилуй 40, Небесный Царю, поклонов 17, и Трисвятое. Господи помилуй 12, и отпуст. Нефимон болшеи с поклоны. Достойно есть, тропари дню и храмом по обычаю. Полунощница с поклоны (л. 60 об.).

Итак, при прочтении данного Типика целостно, как музыкальной партитуры («партитуры симфонии симфоний», по выражению священника Павла Флоренского), обнаруживается, что составитель и писец рукописного текста (в данном случае соловецкий старец Геласий), тщательно описывая многообразие его компонентов как единое целое, прежде всего, ставит перед собой задачу фиксирования темпо-ритма и мерности, пространственно-временной упорядоченности богослужения. Именно на эту упорядоченность как «музыку богослужения», исходящую из молитвенного опыта, указывает священник Павел Флоренский в письме к В. В. Розанову:

Ритм, темп, интонация (в сущности это все одно, лишь в отвлечении разделяемое) — такова древнейшая и едва ли не существеннейшая часть богослужения <...>. Ритм — душа богослужения, а верность исконному ритму — залог жизни; искажение же ритма — верный метод подделки жизни [Флоренский 2018, 595]¹⁷.

Можно утверждать, что жизненность всех литургических искусств — в соответствии многомерности и упорядоченности ритма богослуженной целостности, в которой сопряжены разнообразные виды и формы, причем ни одна из составляющих не может быть осмыслена вне литургической деятельности и молитвенного опыта. В исследовании монастырского рукописного наследия и, прежде всего, уставной письменности

¹⁷ Впервые опубликовано в работе: Трубачев С. З. Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского // Журнал Московской Патриархии. 1983. № 5. С. 75–76.

остается много не раскрытых до сего дня научных перспектив. Вместе с изучением истории и современной практики богослужения оно способствует развитию идей, заложенных в трудах выдающихся русских ученых начала XX в. (среди которых особое место занимает научное наследие священника Павла Флоренского). Эти идеи, в свою очередь, помогут формированию объективного метода литургического искусствознания, необходимого современной науке.

Список источников

- [1] Иннокентий (Беляев) 1899 — *Иннокентий (И. В. Беляев), архимандрит*. Пострижение в монашество. Вильна: Тип. А. Г. Сыркина, 1899. 349 с.
- [2] Карабинов 1906 — *Карабинов И. А.* Литургика. Лекции И. А. Карабинова. 1905/6 уч. год. Санкт-Петербург: [Литографированная рукопись], 1906. 214 с. Номер в каталоге РНБ: 83–8/625.10/841.
- [3] Мамардашвили, Пятигорский 1997 — *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символе и языке. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1997. 224 с.
- [4] Успенский 2004 — *Успенский Н. Д.* Православная вечерня: Историко-литургический очерк. Чин всеобщего бдения (ή ἀγρυπνία) на Православном Востоке и в Русской Церкви. Москва: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2004. 480 с.
- [5] Флоренский 2018 — *Флоренский Павел, священник*. Философия культа (Опыт православной антропологии). 2-е изд. Москва: Академический проект, 2018. 685 с. (Философские технологии).
- [6] Μανάφη 1970 — *Κωνσταντίνου Α. Μανάφη*. Μοναστηριακά Τυπικά-Διαθήκαι. Μελέτη φιλολογική. Ἐν Ἀθήναις, 1970. 200 σ. [*Μανάφης Κ. Α.* Монастырские Типики-Завещания. Филологическое исследование. Афины, 1970. 200 с.] (на греч. языке).
- [7] Φουντούλη 1977 — *Ἰωάννου Μ. Φουντούλη*. Ὁ λόγος τοῦ Θεοῦ ἐν τῇ θείᾳ λατρείᾳ // Λειτουργικά θέματα Α', Θεσσαλονίκη, 1977. Σ. 39–66. [*Фундулис И. М.* Слово Бога в богослужении // Проблемы литургики. Ч. 1. Салоники, 1977. С. 39–66] (на греч. языке).

References

- [1] Innocent (Innocent V. Belyaev), Archimandrite (1899). *Postrizhenie v monashestvo* [Monastic tonsure]. Vilna: Tip. A. G. Syrkina, 349 p. (in Russian).
- [2] Karabinov, Ivan A. (1906). *Liturgika. Lektсии I. A. Karabinova. 1905/6 uch. god* [Liturgics. Lectures of I. A. Karabinov. 1905/6 academic year]. St. Petersburg: [Litografirovannaya rukopis'], 214 p. Nomer v kataloge RNB: 83–8/625. 10/841 [Lithographed manuscript. Number in the RNB catalogue: 83–8/625. 10/841]. (In Russian).
- [3] Mamardashvili, Merab K. & Pyatigorsky, Alexander M. (1997). *Simvol i soznaniye*. *Metafizicheskiye rassuzhdeniya o soznanii, simvole i yazike* [Symbol and consciousness-

- ness. *Metaphysical reasoning about consciousness, symbol and language*]. Moscow: Shkola "Yazyki russkoy kul'tury", 224 p. (in Russian).
- [4] Uspensky, Nikolay D. (2004). *Pravoslavnaya vechernya: Istoriko-liturgicheskii ocherk. Chin vsenozhnogo bdeniya na Pravoslavnom Vostoke i v Russkoi Tserkvi* [Orthodox Vespers: Historical and Liturgical Essay. The Rite of the All-Night Vigil (ή ἀγρυπνία) in the Orthodox East and in the Russian Church]. Moscow: Izdatel'skiy sovets Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi, 480 p. (in Russian).
- [5] Florensky, Pavel, priest. (2018). *Filosofiya kul'ta (Opyt pravoslavnoy antropoditsei)* [Philosophy of Cult (Experience of Orthodox Anthropodicy)]. 2nd edition. Moscow: Akademicheskyy Proekt, 685 p. (Philosophical Technologies). (In Russian).
- [6] Manafis, Konstantinos A. (1970). *Monastiriaka Typika-Diathikai. Meleti filologiki* [Monastic Typica-Testaments. Philological research]. Athens, 200 p. (in Greek).
- [7] Fundulis, Ioannis M. (1977). "O logos tou Theou en ti theia latreia" ["The Word of God in Divine Service"]. In *Leitourgika themata, A* [Problems of Liturgy. Part 1]. Thessaloniki, 1977, pp. 39–66 (in Greek).

Статья поступила в редакцию: 11.05.2025; одобрена после рецензирования: 10.06.2025; принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 11.05.2025; approved after reviewing: 10.06.2025; accepted for publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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.2025.17.3.004

Томас Адес как наследник традиций Бенджамин Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель»

Дарья Александровна Володягина

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
izumerik@list.ru, <https://orcid.org/0009-0004-8566-7855>

Аннотация. Публикация посвящена вариационно-полифоническим формам в двух операх британского композитора Томаса Адеса: «Буря» (2004) по пьесе У. Шекспира и «Ангел-истребитель» (2016) по одноименному фильму Л. Бунюэля. Внимание сосредоточено на генетических связях с пассакалями и чаконами Б. Бриттена. В каждой из названных опер бассо-остинатная структура, в продолжение традиций английского музыкального театра, играет исключительную роль в становлении целостного художественного образа. Заключительная пассакалья из сцены примирения в «Буре» (4-я сцена III действия) имеет крещендирующий тип развития, с неуклонным движением в 16 вариациях от полифонического многоголосия к монолитному гармоническому единству в C-dur, напоминая о финальных бассо-остинатных эпизодах из «Поругания Лукреции» и «Альберта Херринга» Бриттена. Экспозиционная чакона в «Ангеле-истребителе» (3-я сцена I действия) организована более сложно: 15 вариаций, следующих за темой, распадаются на две подгруппы с образованием варьированных строф, включающих прерванные вариации, что соответствует сюрреалистической поэтике кинематографического сюжета. В чаконе Адеса обнаруживаются косвенные параллели с бриттеновскими пассакалями из «Поворота винта» и «Питера Граймса». Опираясь на традиции предшественников и прежде всего Бриттена, Адес актуализирует старинные вариационно-полифонические формы в условиях современной оперы.

Ключевые слова: *Томас Адес, Бенджамин Бриттен, опера, бассо-остинато, пассакалья, чакона, Вильям Шекспир, Луис Бунюэль*

Для цитирования: *Володягина Д. А.* Томас Адес как наследник традиций Бенджамин Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель» // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 78–97.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.004>

© Володягина Д. А., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.004

Thomas Adès as a Follower of the Traditions of Benjamin Britten: About Variation and Polyphonic Forms in the Operas “The Tempest” and “The Exterminating Angel”

Daria A. Volodyagina

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
izumerik@list.ru, <https://orcid.org/0009-0004-8566-7855>

Abstract. This publication is devoted to variational-polyphonic forms in two operas by the British composer Thomas Adès: *The Tempest* (2004) based on the play by William Shakespeare and *The Exterminating Angel* (2016) based on the film of the same name by Luis Buñuel. Attention is focused on the genetic connection with B. Britten's passacaglias and chaconnes. In each case, the basso ostinato structure, in continuation of the traditions of the English musical theatre, plays an exceptional role in the formation of an integral artistic image of the composition. The final passacaglia from the reconciliation scene in *The Tempest* (Act III, Scene 4) has a crescendo type of development, with a steady movement in 16 variations from dark to light, from polyphonic vocal texture to monolithic harmonic unity in C major, and recalls the final basso ostinato episodes from *The Rape of Lucretia* and *Albert Herring* by Britten. The expositional chaconne in *The Exterminating Angel* (Act I, Scene 3) is more complexly organized: the 15 variations following the theme split into two subgroups to form varied stanzas, including interrupted variations, which corresponds to the surreal poetics of the cinematic plot. Adès' chaconne reveals indirect parallels with Britten's passacaglia from *The Turn of the Screw* and *Peter Grimes*. Based on the traditions of his predecessors, and above all Britten, Adès modernizes the old variational-polyphonic forms in the context of modern opera.

Keywords: *Thomas Adès, Benjamin Britten, opera, basso ostinato, passacaglia, chaconne, Shakespeare, Bunuel*

For citation: Volodyagina, Daria A. Thomas Adès as a Follower of the Traditions of Benjamin Britten: About Variation and Polyphonic Forms in the Operas “The Tempest” and “The Exterminating Angel”. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 78–97. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.004>

© Daria A. Volodyagina, 2025

Томас Адес как наследник традиций Бенджамина Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель»

Среди современных английских композиторов Томас Адес (1971 г. р.) выделяется благодаря высокому рейтингу в ведущих международных музыкальных сообществах; интерес к его творчеству со стороны публики, критиков и исследователей не только не ослабевает, но постоянно растет¹. Как отмечается в недавно вышедшей книге «Британская музыка после Бриттена», где Адесу посвящена отдельная глава (“The Adès Effect”), в 2001 г. он стал самым молодым британским композитором, удостоенным персональной статьи в словаре Гроува, а его творческие достижения в тот момент были сравнимы с успехами тридцатилетнего Бенджамина Бриттена [Whittall 2020, 255]. Несмотря на то, что сам Адес в своих многочисленных интервью не поощряет параллелей с великим предшественником², влияние идей Бриттена на оперное творчество Адеса не подлежит сомнению. В данной статье речь пойдет о двух операх Адеса — «Буря» / *The Tempest* (2004) и «Ангел-истребитель» / *The Exterminating Angel* (2016)³. Именно в них связи с бриттеновской оперной драматургией наиболее рельефны: главный фокус сравнения будет сосредоточен на таком традиционном элементе английского музыкального театра, как вариационно-полифонические формы, представленные жанрами пассакальи и чаконны.

У Бенджамина Бриттена, автора более двух десятков пассакалий⁴, особое значение этот жанр приобрел в оперном творчестве: из четырнадц-

¹ Thomas Adès, 2014. URL: <http://thomasades.com/bio/> (дата обращения: 17.06.2025).

² Адес настаивает на том, что его творчество «генетически не восходит к Бриттену», особенно нелестно отзываясь о его операх, «чопорно строгих», «лишенных необходимого напряжения» [Adès 2018, 128].

³ Из трех опер, написанных композитором, здесь не рассматривается первая, «Припудри ей лицо» / *Powder her face* (1995).

⁴ Среди них — финалы двух крупных симфонических произведений, Скрипичного концерта и Виолончельной симфонии, *Agnus Dei* из «Военного Реквиема», финальный номер из «Духовных сонетов Джона Донна» и др.

цати созданных им опер семь содержат эпизоды-пассакальи, зачастую так и озаглавленные композитором⁵. В каждом сочинении Бриттена выразительные возможности данного жанра получают индивидуальное претворение, в зависимости от целостной концепции произведения⁶. При этом образная семантика остается константной: пассакалья / чакона открывает

духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью [Ковнацкая 1996, 320].

Показательно, что и в операх Адеса ключевые по смыслу эпизоды реализуются с помощью вариационно-полифонических форм. В «Буре» это квинтет примирения (4-я сцена III действия), а в «Ангеле-истребителе» — ансамбль входа гостей (3-я сцена I действия)⁷. Рассмотрим последовательно их место в композиции сочинений, а также драматургические функции и специфику музыкальных решений.

Пассакалья — примирительный итог «Бури»

В опере «Буря» Адес обращается к тексту Шекспира⁸, продолжая традицию английских композиторов от Г. Пёрселла с его «Королевой фей» до Бриттена со «Сном в летнюю ночь» и «Поруганием Лукреции»⁹. Музыкальные претворения одной только «Бури» в британской культуре поражают своей многочисленностью: М. Локк, Пёрселл, Г. Бишоп, А. Салливан, М. Типпетт, Р. Воан Уильямс использовали сюжет пьесы в своих произведениях.

Музыкальная драматургия в «Буре» Адеса, подобно другой английской сказочно-фантастической шекспировской опере «Сон в летнюю ночь» Бриттена, базируется на развитии нескольких линий, обусловлен-

⁵ При этом оперы «Маленький трубочист» и «Блудный сын» содержат по два бассо-остинатных эпизода.

⁶ Подробнее см.: Володягина Д. А., Окунева Е. Г. Жанр пассакальи в оперном творчестве Б. Бриттена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 1 (17). С. 1–25.

⁷ По мнению П. Штокера, чакона присутствует и в первой опере композитора, «Припудри ей лицо», в одном из эпизодов 6-й сцены II акта [Stoecker 2022, 115].

⁸ Либретто возникло в сотрудничестве композитора с австралийским драматургом Мереди Оукс; мировая премьера состоялась 10 февраля 2004 г. в Лондонском Королевском театре.

⁹ В «Поругании Лукреции» одноименная поэма Шекспира стала одним из основных источников для либретто Р. Данкана.

ных либретто¹⁰; у Бриттена их три (см. [Ковнацкая 1974, 177]), у Адеса — четыре: фантастическая (дух Ариэль, дикарь Калибан и отчасти маг Просперо), куртуазно-жанровая (придворные во главе с королем), комедийно-бытовая (дворецкий и шут) и лирическая (Миранда и Фердинанд).

Вариационно-полифоническая форма возникает в ансамблевой Сцене 4 из III акта, где находит свою развязку куртуазно-жанровая линия «Бури». Придворные интриги в прошлом стали причиной изгнания Просперо и послужили поводом для его последующей мести. Вспыхнувшая спустя много лет взаимная любовь молодых Миранды и Фердинанда смягчила сердце мага, а его недоброжелатели перенесли испытания, и прощение врагов стало возможным. Квинтет мирящихся героев — Просперо, Короля Неаполя, Гонзало, Миранды и Фердинанда¹¹ — решен как пассакалья, представляющая собой тему и шестнадцать вариаций на басса-остинато.

Воспользуемся здесь именно термином «пассакалья», так как тема впервые проводится в басу одногласно, тогда как для чаконны более характерно аккордовое изложение остинатной темы [Милка 2016, 222]. В музыке XX, а тем более XXI в. пассакалья и чакона — идентичные понятия [Абдуллина 2019], единственным аргументом в пользу того или другого названия служит указание самого автора. Для Бриттена характерны заголовки «пассакалья», Адес же в своих интервью предпочитает пользоваться термином «чакона» [Arseni 2016].

В тексте пьесы Шекспира в этот момент дана ремарка “solemn music” [Shakespeare 1993]¹², после чего драматург описывает порядок появления зачарованных героев. Вероятно, эти два обстоятельства — возвышенный пафос происходящего и образ шествия — побудили Адеса использовать в сцене примирения форму басса-остинатных вариаций, которая еще с эпохи барокко драматургически выделяла эпизоды в крупных сочинениях. В «Буре» можно усмотреть и «нравственно-смысловую» [Абдуллина 2019, 7], и стилизующую функцию старинного жанра-формы: творчество Шекспира относят к эпохе барокко, периоду

¹⁰ «Принадлежность „Бури“ к общему со „Сном в летнюю ночь“ Бриттена эстетическому миру намного очевиднее, чем этого хотелось бы Адесу», — комментирует А. Уиттол [Whittall 2020, 260].

¹¹ В этот момент на сцене находятся шесть героев, однако у Антонио во всем ансамбле звучит лишь одна реплика: «Просперо живой? Я думал, я убил его» (ц. 307). Здесь и далее цифры приводятся по изданию: *Adès T. The Tempest. Vocal score. London: Faber Music Ltd, 2007. 257 p.*

¹² В русских переводах — «торжественная музыка» [Шекспир 2013, 326]. Ремарка может быть переведена и как «серьезная музыка», данное значение приобретает дополнительный смысл в связи с используемой здесь полифонической формой.

расцвета пассакалий и чакон, в английской музыке получивших универсальное наименование *граунд*.

Композиционно пассакалья помещена Адесом в конец трехактной оперы, она открывает заключительную стадию драмы. Бриттен достаточно часто (примерно в половине случаев) также мыслит оперные пассакальи как финальные обобщающие эпизоды, например, в «Поругании Лукреции», «Альберте Херринге», «Повороте винта».

Тема вариаций, созданная Адесом, традиционна для жанра пассакальи: небольшой масштаб (семь тактов), формульный характер, тенденция к нисходящему движению, тональная разомкнутость (окончание на доминанте к основной тональности).

Ил. 1. Т. Адес. «Буря». д. III, сц. 4

Fig. 1. T. Adès. *The Tempest*. Act III, scene 4

Scene 4
 Everyone eventually, exept Caliban
 Antonio and King enter, distracted, followed by Gonzalo

♩ = 72--80 *ppp* *pp*

Qui - et - ness gui - et - ness will

com - fort Wits that have suf - fered

db pizz. *p* *pp*

Низкий регистр, тембр виолончелей и контрабасов *pizzicato*, а также присутствие мотива опевания роднят построение с темой пассакальи из оперы Б. Бриттена «Питер Граймс» (ил. 2).

Ил. 2. Б. Бриттен. «Питер Граймс». Интерлюдия IV (Passacaglia), тема

Fig. 2. B. Britten. *Peter Grimes*. Interlude IV (Passacaglia), theme

The image shows two systems of musical notation for the theme of the Passacaglia. The first system includes Timpani, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes Timpani, Violoncello (V-c.), and Contrabasso (C-b.). The Timpani part features two trills marked 'tr' and 'tr' above the staff. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Contrabasso part marked 'pp' and the Violoncello part marked 'ppp'.

С другой стороны, минорный лад, ход от III к I ступени¹³, модуляция в мажорную тональность первой степени родства и интонация опевания напоминают о пассакалье Бриттена из его оперы-притчи «Блудный сын» (ил. 3).

Важным элементом пассакальи Адеса выступает квартовая интонация, встречающаяся в теме трижды и неизменно в нисходящем движении (*h-fis, f-c, b-f*). Вокальная реплика Просперо, контрапунктирующая первому проведению темы, также содержит несколько кварт. Квартовые мотивы

¹³ Зная о пристрастии Адеса к разного рода шифрам и символам, можно отметить, что первые три звука темы в его пассакалье — *C-H-A* — составляют (в ротации) часть знаменитой аббревиатуры ВАСН; «недостающий». В звучит в басу тактом ранее, завершая предшествующий квинтету монолог Просперо.

Ил. 3. Б. Бриттен. «Блудный сын». Хор нищих «Мы голодаем»

Fig. 3. B. Britten. *The Prodigal Son*. Beggars' chorus *We are starving*



пронизывают всю партию Короля. В рельефной фразе Миранды «Как они добры, светлы и величественны, и я любима Фердинандом» (ц. 311), на первый взгляд, преобладают лирические сексты, секунды и терции, но крайние ее звуки образуют интервал кварты. Утверждением квартовой интонации отмечено и финальное проведение остинатной темы в оркестровом контрапункте: в семи тактах кварта встречается шесть раз (с т. 3 после ц. 314).

Исключительную роль данного интервала в своих композициях подчеркивает и сам Адес: «Представьте, что кварта — это такой же объект, как одиночная нота. Она — атом, который хочет расщепиться. Она может стать мелодией» [Adès 2018, 33]¹⁴. И здесь уместно вновь вспомнить Бриттена: его «пристрастие к интервалу кварты в подобного рода построениях» отмечает Э. Роузберри, анализируя двенадцатитоновую тему из оперы «Поворот винта» как основу финальной пассакальи [Роузберри 1996, 331]¹⁵.

В пассакалье из «Бури» шестнадцать вариаций объединяются в две равноценные по масштабам группы; условная граница между ними проходит через вариации 8–9. Смена двух крупных фаз обусловлена образной, структурной и жанровой модификацией исходной темы, общее движение направлено от сумрачной экспозиции к жизнеутверждающему итогу.

На протяжении сцены основная тема довольно активно варьируется. Однако, несмотря на изменения, остинатная линия хорошо различима, так как большая часть оркестровых голосов движется в сходном ритме, совпадая в цезурах¹⁶. Первая существенная трансформация происходит

¹⁴ Нелишне добавить, что первые две буквы фамилии композитора образуют в нотном обозначении чистую кварту *A-d*.

¹⁵ В случае с Бриттеном Роузберри трактует кварту как переход к додекафонной технике. В то же время квартовая интонация в качестве важной составляющей басо-остинатных тем восходит в английской традиции к граундам эпохи вёрджиналистов и Пёрселла; см., к примеру, граунды О. Гиббонса и Пёрселла (Граунд *c-moll* Z 221 и *G-dur* Z 645) или его же Чакону *g-moll* Z 730.

¹⁶ При этом вокальные голоса в основном «игнорируют» границы проведений басовой темы, как и в большинстве пассакалий Бриттена.

в вариации 7, где тема переходит от струнных басов в средний регистр медных духовых (3 т. до ц. 310), словно откликаясь на ключевой момент развязки: счастливый король, увидевший живого и невредимого сына, восклицает: «Фердинанд, обними своего отца!». В следующих двух проведениях темы ее контуры размываются, певучие инструментальные линии контрапунктирующих голосов словно готовят вокальное соло главного лирического персонажа — Миранды.

Со вступлением Миранды в вариации 10 фактура обретает прозрачность, а тема, в сравнении с вариациями переходной зоны (8–9), выступает более отчетливо. Переменный размер ($\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$ – $\frac{2}{4}$) сменяется стабильной трехдольностью¹⁷. Бассо-остинатная тема надолго перемещается в верхний регистр, ритмически и гармонически консолидируясь с контрапунктирующими голосами. Оркестровая ткань словно имитирует здесь звучание теорбы или барочной гитары, аккомпанирующих вокальному голосу. Подобные образцы можно без труда найти в творчестве Пёрселла: таковы его арии «Чудный остров» из «Короля Артура», «От любовной напасти напрасно бегу» из «Королевы индейцев» или песня «Ах, как сладок миг любви».

На лирической реплике Миранды возникает канон с постепенным присоединением всех участников квинтета (вариации 11–16). Использование данного приема в рамках вариационно-полифонической формы — явление довольно распространенное [Милка 2016, 226], свойственное также пассакалям Бриттена¹⁸. В «Буре» Адеса канон символизирует единение героев оперы, выражает главный этический итог произведения. Лишь Просперо вступает со своим музыкальным материалом (ц. 312). Он словно обособляет себя от остальных героев, которые обрели возможность прекрасного будущего, тогда как для волшебника срежиссированная им история, напротив, окончена. И только в конце ансамбля вокальная линия мага звучит в согласии с остальными участниками на фразе «мы примирились и исцелились» с ее торжественным унисоном на тонике C-dur.

Композиционно-драматургическое решение пассакальи в «Буре» Адеса обнаруживает параллель с итоговой пассакальей из «Поругания Лук-

¹⁷ Трехдольность с затактом в умеренном темпе придает музыке оттенок менуэта, что, возможно, отсылает к изначальной танцевальной природе пассакалий и чакон, а также добавляет деталь к коллективному образу придворных в опере.

¹⁸ Каноническое вступление голосов в октаву напоминает и об исконном английском песенном жанре *catch*, который получил широкое претворение в творчестве Бриттена [Ковнацкая 1974, 344–346]. Примечательно, что наибольшую популярность он приобрел в Англии XVII в. (1609-м г. датирован первый опубликованный сборник раундов и кэтчей *Deuteromalia* Томаса Равенскрофта, а пьеса «Буря» — 1610–1611 гг.).

реции» Бриттена. Помещенные в финал произведений, обе они имеют крещендирующий тип развития, направленный от полифонического многоголосия к монолитному гармоническому единству. Секстет во 2-й сцене II акта из «Поругания Лукреции», начинаясь контрастной полифонией, когда каждый участник ансамбля вступает с самостоятельным музыкальным материалом, приходит к полифонии имитационной, с каноническими проведениями остинатной темы. В завершении пассакальи Бриттена все разрозненные голоса сливаются в моноритмический унисонный ансамбль в C-dur, словно символизируя коллективный протест против утверждения смерти и исчезновения красоты.

Чакона из «Ангела-истребителя»: entered and enchanted

Основой для либретто «Ангела-истребителя», третьей и пока последней оперы Томаса Адеса¹⁹, послужил одноименный фильм Луиса Бунюэля “El ángel exterminador” (1962). В кинокартине события разворачиваются в особняке мексиканской пары Эдмундо и Люсии Нобиле, куда хозяева с гостями попадают после вечера в опере. По загадочным причинам перед званым ужином вся прислуга, кроме дворецкого Хулио, спешно покидает особняк, а прибывшие, войдя в гостиную, оказываются не в состоянии покинуть эту комнату. Несколько дней заточения становятся для героев настоящим адом, превращая аристократов в дикарей.

Мистическая аура «Ангела-истребителя» родственна «Повороту винта». Название оперы Бриттена и повести Джеймса *The Turn of the Screw* («Поворот винта») в «Кембриджском словаре идиом» толкуется, с одной стороны, как «действие, которое делает плохую ситуацию еще худшей», а с другой — «принуждение кого-то к действиям силой» [Cambridge 1998, 405]. И в этом отношении драматургия в обеих операх имеет общую тенденцию к усугублению конфликта с каждым «поворотом». Освобождение из замкнутого круга для героев может наступить только со смертью²⁰.

Чакона²¹ в «Ангеле-истребителе», в отличие от пассакальи-завершения в «Буре», помещена в самое начало сочинения — редчайший случай

¹⁹ Над либретто композитор работал вместе с драматургом Томасом Кернсом; трехактная опера появилась как результат коллективного интернационального заказа, премьеры состоялась на Зальцбургском фестивале 28 июля 2016 г.

²⁰ В предсмертном диалоге двух влюбленных Беатрис и Эдуардо в середине III действия оперы Адеса данная мысль высказывается прямо.

²¹ Напомним, сам композитор определил этот эпизод как чакону в интервью с К. Арсени [Arseni 2016].

в мировой оперной практике. В условиях вариационно-полифонической формы дается экспозиция главных героев, когда перед ними открываются двери рокового особняка. Подобный композиционный акцент закономерен; в фильме Бунюэля кинокадры, запечатлевшие вход четы Нобиле с гостями в дом, неожиданно повторяются (причем почти буквально), впервые вызывая недоумение зрителя — брак монтажа? Именно в этот момент возникает первый намек: начинает происходить нечто, выходящее за границы реальности.

Адес придает чаконе в сцене входа большое значение, недаром музыка из нее не единожды возвращается в опере. Наиболее интересная ее реминисценция — канон из II действия («фуга паники», от ц. 128²²), в котором звучат отчаянные реплики обезумевших гостей — на интонациях темы входа. Кроме того, чакона появления героев — с подзаголовком “Entrances” — становится I частью в симфонии «Ангел-истребитель», следовавшей за оперой²³. В заявленном названии части симфонии, как и в самой чаконе на разных уровнях, как будет показано далее, реализована идея двойственности. В соответствии с Оксфордским словарем английского языка, слово “entrance” имеет два основных значения, различающихся в зависимости от поставленного ударения: существительное Entrance — вход/ выход (к примеру, на сцену или в комнату) и глагол to entrAnce — очаровывать/ околдовывать [Аллен 2008, 162].

Чакона из «Ангела-истребителя» Адеса настолько же не похожа на пассакалю в «Буре», насколько конфликтная и динамичная пассакаля из оперы Бриттена «Поворот винта» (1954) является новаторской в сравнении с драматургически статичным басса-остинатным эпизодом в «Поругании Лукреции», написанной восемью годами ранее²⁴. Две оперы Адеса разделяет промежуток в 12 лет, но более существенной, как и в случае с операми Бриттена, видится разница в сюжетах и общей атмосфере сочинений.

Тема чаконны из «Ангела-истребителя» представляет собой восьми-тактовое построение с переменным размером (*ил. 4*). В ней присутствует иллюзия скрытого двухголосия, в котором верхние звуки интервалом-мотивов собираются в хроматический звукоряд в объеме октавы; таким образом, в теме косвенно реализуется традиционное для барочных

²² Здесь и далее цифры приводятся по изданию: *Adès T. The Exterminating Angel. Full Score. London: Faber Music Ltd, 2016. 484 p.*

²³ Год премьеры симфонии — 2021-й.

²⁴ В пассакале из «Поругания Лукреции» тонально определенная и замкнутая басовая тема остается практически неизменной на протяжении всего цикла вариаций, тогда как в «Повороте винта» финальный басса-остинатный эпизод — вариации на постепенно формирующуюся и преобразующуюся двенадцатитоновую тему.

бассо-остинатных тем нисходящее хроматическое движение. Эффект повторности в вариационной форме усиливается намеком на секвенцию. Если воспользоваться терминологией Г. В. Абдуллиной, инициальный мотив (здесь — скорее фраза в объеме первых двух тактов) организует саму тему по принципу микровариационного цикла [Абдуллина 2019, 25].

Ил. 4. Т. Адес «Ангел-истребитель». Тема чаконны (редукция)

Fig. 4. T. Adès. *The Exterminating Angel*. The theme of the chaconne (reduction)



«Звенья» секвенции, наподобие витков спирали, устремлены от периферии к некой центральной точке. При этом одновременно с локальной нацеленностью каждого отдельного элемента, музыка словно «буксует» на месте. Такой эффект двойственности напоминает об оптических иллюзиях, характерных для творчества многих художников-сюрреалистов²⁵. К сюрреалистам относят режиссера Луиса Бунюэля, сюрреалистичной называют исследователи и музыку Адеса (см.: [Cooper 2017], [Massey 2018], [Moseley 2022]).

Р. Тарускин уже в 1999-м констатировал:

То, что он [Адес] мастерски владеет музыкальным сюрреализмом, становится очевидным уже в первые несколько минут звучания любого его произведения. Она [музыка Адеса] кажется обитающей не во времени, а в пространстве. Это «живописная», а не «повествовательная» музыка, <...> диковинные объекты ее парят, мерцают, мечтательно вращаются <...>. Я не знаю другой музыки, которая была бы похожа на это <...>. Зато многие картины Дали, де Кирико, Магритта как раз сходны с ней [Taruskin 1999]²⁶.

²⁵ Одна из подобного рода иллюзий — спираль Джеймса Фрэзера (1863–1936), в которой серия концентрических окружностей создает видимость витой веревки из-за особого узора.

²⁶ Сам Адес однажды сделал допущение в интервью: «Сюрреализм <...> — единственный „изм“, с которым я чувствую себя комфортно» [Massey 2018, 88].

В сюрреалистической «иллюзии нацеленности», реализованной в темпачаконах, заключена основная проблема происходящего с героями «Ангела-истребителя»²⁷. Интервальная организация темы также показательна: в ней трижды повторяется словно «схлопывающаяся» последовательность интервалов от сексты до малой секунды — 6-5-4-3-2-1²⁸, после чего следует завершающий оборот 4-5-3-3-2-1, возвращающий к опорному звуку *C*. Исследование Брайана Моусли о сюрреалистическом «автоматизме» в музыке Адеса изобилует подобными схемами; особенно близкой оперной темпачаконе видится Мазурка № 3 (2009), где в рамках бассо-остинатной формы «локальный диатонизм» в теме существует в контексте двенадцатитоновости [Moseley 2022, 181].

Интересна ритмическая организация, с помощью которой создается жанровое своеобразие темы темпачакона. В ней присутствуют признаки танго: размер $\frac{4}{4}$, главный акцент на первую долю, синкопы, короткие музыкальные фразы, разделенные паузами, намеренные сбои, повторяющиеся ритмические паттерны [Пичугин 2010, 125–126]. Также с жанром танго тему роднит тембровое решение, предложенное композитором: в оркестре звучит комбинация струнных, деревянных духовых, фортепиано, эпизодически включается перкуссия, в частности, кастаньеты²⁹ [Пичугин 2010, 85, 113]). То, что музыка, имеющая явные признаки танго, становится фоном для появления людей из высшего общества, выглядит слегка гротескно, если вспомнить о «низкой» природе этого танца в раннюю пору его латиноамериканского бытования. Таким образом, композитор при первом представлении собравшихся дает музыкальный штрих к их истинному облику, который раскроется позже³⁰.

Ритмическое своеобразие темы способствует ее идентификации на протяжении темпачакона, несмотря на то, что элементы темы оказываются разбросаны по различным тембрам и регистрам оркестра, а отдельные интонации непрерывно варьируются.

Особо стоит сказать о структуре темы. Квадратность, присущая тематизму танго, здесь добавляет дополнительное смысловое измерение. Четыре сходные двутактовые фразы с окончанием на доминанте будто бы

²⁷ В опере данный прием реализуется музыкально не один раз, к примеру, в марше из Интродукции между I и II действиями.

²⁸ Единицей здесь обозначен полутон, который записан в нотах в виде м. 2 или ув. 1.

²⁹ Заметим, одна из версий этимологии слова *chaccone* — от *chac* — звук кастаньет [Абдуллина 2019, 8].

³⁰ В аналогичном ключе композитор уже использовал жанр танго: в опере «Припудри ей лицо» с привлечением фрагментов из танго-музыки А. Пьяццоллы раскрывается скандальный образ герцогини Аргайл.

очерчивают геометрический квадрат / прямоугольник, возвращаясь в конце каждого проведения темы в исходную точку. Эта фигура имеет большое значение в опере. В премьерной постановке, когда сам композитор выступал в роли режиссера и дирижера, основной декорацией являлся огромный размер дверной проем квадратной формы. Вся чакона сопровождается роковой проход героев через дверной проем и то, что тема, которая «завлекает» персонажей в ловушку, в своих очертаниях напоминает о квадрате, видимо, символично. Здесь вновь можно вспомнить о сюрреализме в живописи, где дверь (как и гибридная форма двери-окна) имеет множество воплощений, символизируя портал между миром реальным и иллюзорным³¹.

Композиция чаконны двухфазна. Первая фаза (первый проход гостей), содержит тему, шесть полных вариаций и прерванную вариацию ба. Вторая фаза (второй проход гостей) возникает по принципу варьированной строфы по отношению к первой: ее шесть вариаций повторяют экспозицию основных персонажей оперы³², но в режиме сжатого времени, словно пленка прокручивается на другой скорости. Оркестровые вариации 13, 14 и 14а (неполная вариация 15), не содержащие вокальных вставок, играют роль коды, перебрасывая арку к начальному, чисто инструментальному проведению темы.

Подобное строение чаконны с прерывающимися проведениями остигатной темы в финалах двух групп вариаций и резкой сменой планов создает эффект незавершенности, напоминая о кинематографической перебивке³³.

В первой фазе чаконны происходит представление гостей друг другу. Голоса героев образуют разрастающийся вокальный контрапункт, обретающий гротескный характер из-за слишком большого числа голосов (ансамбль включает 14 участников). В вариации 5 заметно трансформируется характер остигатной темы. В этот момент знакомятся Беатрис и Эдуардо — будущие возлюбленные, которые предпочтут смерть заочению (ц. 9). Здесь практически нивелируются жанровые элементы

³¹ К примеру, в картине Рене Магритта «Телескоп» дверь-окно иллюстрирует идею двусмысленности, создавая иллюзию пейзажа, в то время как в открытый проем видна только крошечная тьма [Gablík 1970, 97].

³² Поскольку контрапунктические голоса из первой группы вариаций с некоторыми изменениями повторяются во второй, можно говорить об эффекте метавариационности.

³³ Проникновение кинематографа и его законов в «недра драматического и музыкального театра» началось еще в 20-е годы XX в. [Векслер 2019, 498]. В опере Адеса, имеющей в своей основе кинокартину Бунюэля, несомненно, присутствуют признаки интермедальности.

танго, плавная мелодия предвосхищает лирическую линию пары героев, предсмертный дуэт которых достоин сравнения с вагнеровским *Liebestod*. В вокальных партиях разных персонажей в этот момент начинает звучать эпитет “enchanted” («восхищенный», «очарованный»). Кульминацией сцены входа действующих лиц становится представление певицы Летиции по прозвищу Валькирия (ее дебют в опере — повод общего собрания в этот вечер) в шестой вариации. Здесь остигатная тема впервые теряет свою структуру. «Очарование» / «зачарованность» гостей приобретает символический смысл.

Начавшееся восьмое проведение темы (несостоявшаяся вариация 6а) обрывается вторжением музыкального материала двух служанок, спешащих покинуть особняк. Во время их взволнованного диалога в оркестре появляется тембр волн Мартено, который исследователи творчества Адеса — с одобрения композитора — называют лейттембром Ангела-истребителя, невидимого «персонажа», чье имя значится в заглавии кинокартины и оперы [Соорег 2017]. Мистический голос инструмента, вступая с новым тематическим материалом, сразу захватывает огромное звуковое пространство, от *си* малой до *ми* третьей октавы³⁴, как будто очерчивая территорию будущего безраздельного господства неведомой силы в этом доме (10 т. после ц. 10).

Вторая шестерка вариаций (7–12) по структуре сходна с первой, однако общая атмосфера здесь другая. Тембр волн Мартено придает музыке зловеще-таинственную окраску; второй «дубль» представления гостей проходит в «ускоренном» режиме. Хотя порядок и смысл реплик соблюден тот же, повтор оказывается неточным: количество тактов в полтора раза сокращено посредством уменьшения длительностей и «стретного» наложения вокальных голосов. Создается ощущение возрастания напряжения, словно герои попадают на следующий виток спирали с меньшим диаметром, и само пространство символично начинает сжиматься вокруг них.

Два ключительных инструментальных проведения темы закрепляют «последнее слово» за новым героем происходящего — неведомым Ангелом, фантастическим лейттембром которого окрашена финальная вариация.

Если в опере «Буря» интонационный сюжет разворачивался путем взаимодействия тем, закрепленных за конкретными героями с их чув-

³⁴ Вновь возникает интервал *кварты* (через две октавы), которому Адес, как было показано в анализе пассакальи из «Бури», часто отводит особую роль.

ствами, то в «Ангеле-истребителе» обнаруживаются линии музыкального развития не материализованных на сцене сил, являющих, по Адесу, истинную «подземную реку смысла» [Arseni 2016]. Ангел-истребитель как неперсонифицированная потусторонняя сущность, отвечающая за происходящее с героями, впервые появляется именно в чаконе. Помимо тембра волн Мартено его эмблемой становится интонация восходящей сексты, возникающая уже в первой фразе Эдмундо «Как странно!» / “How strange!” (*a-f*, ц. 6), а еще ранее — в смехе Летиции, который звучит за сценой (две нисходящие сексты *a-cis*, 3 т. после ц. 5). В финалах обеих групп вариаций секстовый мотив проходит через партии всех героев на слове “Enchanted” / «Очарованы». Таким образом, мягкая секстовая интонация, на первый взгляд, не сулящая своим звучанием ничего дурного, становится лейтмотивом ловушки и вновь демонстрирует идею двусмысленности, восходящую, по всей видимости, к самому названию произведения.

Помимо заявленных в начале раздела параллелей «Ангела-истребителя» с ирреальным, психологизированным «Поворотом винта», отдельного внимания заслуживает сравнение оперы Адеса с другим бриттеновским детищем, «Питером Граймсом», близким «Ангелу-истребителю» и постановкой весомых этических проблем, и многофигурной композицией целого, и различными компонентами музыкального решения, включая как развитую ансамблевую технику, так и систему оркестровых интерлюдий. Одна из интерлюдий — трагическая Четвертая, озаглавленная “Passacaglia”, — декларирует победу зла и жестокости над милосердием и добротой, предваряя убийство, совершаемое Граймсом в следующей сцене.

Но если в «Буре» уместно было говорить о возможном бриттеновском прототипе (пассакалья из «Поругания Лукреции»), то решение Адеса в «Ангеле-истребителе» неповторимо. Аналогов у Бриттена нет. Здесь Адесом воспринят лишь общий принцип широкого внедрения вариационно-полифонической идеи в оперу.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в обеих операх Адеса с помощью старинного жанра пассакальи / чаконы создаются значимые музыкально-драматургические сцены, в каждом случае решающие особые образные и композиционные задачи.

В вариационно-полифоническом квинтете из «Бури» остиная форма «приподнимает» эпизод примирения над всеми происшедшими событиями. В опере, опирающейся на классический для английского театра сюжет, пассакалья намеренно реализована в академическом, «консерва-

тивном» варианте: традиционно устройство темы, присутствуют дополнительные отсылки к эпохе барокко через жанр менуэта, ассоциации с музыкой Пёрселла, форму канона и др. Все это помогает создать целостный неконфликтный образ, подводящий счастливый итог всему сочинению.

Экспозиционная чакона из «Ангела-Истребителя», напротив, пропитана напряжением. Идея двойственности, парадокса, идущая от лежащей в основе оперы сюрреалистической кинокартины Бунюэля, воплощается в чаконе на разных уровнях. В рамках темы двоякость представлена скрытым двухголосием, иллюзией нацеленности, жанровой надстройкой в виде танго; амбивалентное качество приобретает и появляющаяся в чаконе секстовая интонация, связанная в опере с ее главным, незримым персонажем — истребляющим Ангелом.

Уникальная роль басса-остинатных эпизодов как места концентрации ключевых идей в музыкально-театральном сочинении подчеркивает связь творчества Томаса Адеса с английским искусством и прежде всего — с оперным театром его великого предшественника Бенджамина Бриттена, чьи традиции Адес мастерски развивает в музыкальном пространстве XXI столетия.

Список источников

- [1] Абдуллина 2019 — *Абдуллина Г.* Пассакалия и чакона в современной музыке. Метаморфозы жанров. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. 116 с.
- [2] Аллен 2008 — *Аллен Р.* Словарь оксфордского английского языка = Oxford Primary Dictionary. Москва: Астрель; АСТ, 2008. 568 с.
- [3] Векслер 2019 — *Векслер Ю. С.* Фильм в музыкальном театре. Filmmusik Альбана Берга в контексте сценических экспериментов 1920-х годов // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Том 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко. Москва: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 497–507.
- [4] Ковнацкая 1974 — *Ковнацкая Л. Г.* Бенджамин Бриттен. Москва: Советский композитор, 1974. 392 с.
- [5] Ковнацкая 1996 — *Ковнацкая Л. Г.* Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / ред.-сост. Л. Ковнацкая. Санкт-Петербург: Композитор, 1996. С. 306–323.
- [6] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония. Часть II. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 248 с.
- [7] Пичугин 2010 — *Пичугин П. А.* Аргентинское танго: монография. Москва: Музыка, 2010. 262 с.

- [8] Роузберри 1996 — *Роузберри Э.* Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / ред.-сост. Л. Ковнацкая. Санкт-Петербург: Композитор, 1996. С. 324–334.
- [9] Шекспир 2013 — *Шекспир У.* Буря // *Шекспир У.* Король Лир. Буря (сборник). Москва: Эксмо, 2013. С. 213–342.
- [10] Adès 2018 — *Adès T., Service T.* Thomas Adès: Full of Noises — Conversations with Tom Service. London: Faber and Faber, 2018. 208 p.
- [11] Arseni 2016 — *Arseni C.* “Why do we ever do anything?” Thomas Adès and Tom Cairns talk about *The Exterminating Angel* at Salzburge Festspiele. Salzburg, 2016. URL: <https://seenandheard-international.com/2016/07/new-interview-with-thomas-ades-and-tom-cairns-about-the-operas-world-premiere/> (дата обращения: 20.08.2025).
- [12] Cambridge 1998 — Cambridge international dictionary of idioms / ed. Elizabeth Walter. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 587 p.
- [13] Cooper 2017 — *Cooper M.* Hear the Surreal Instruments of the Met’s New Opera // The New York Times. 2017. October 24. URL: <https://www.nytimes.com/2017/10/24/arts/music/hear-the-surreal-instruments-of-the-mets-new-opera.html> (дата обращения: 17.06.2025).
- [14] Gablik 1979 — *Gablik S.* Magritte. London: Thames & Hudson, 1970. 208 p.
- [15] Massey 2018 — *Massey D.* Thomas Adès and the Dilemmas of Musical Surrealism // *Gli spazi della musica*. 2018. № 7. P. 86–146.
- [16] Moseley 2022 — *Moseley B.* Musique automatique? Adèsian Automata and the Logic of Disjuncture // *Thomas Adès Studies* / ed. by E. Venn and P. Stoecker. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. 163–187.
- [17] Shakespeare 1993 — *Shakespeare W.* The Tempest // The Complete works of William Shakespeare. 1993. URL: <https://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html> (дата обращения: 17.06.2025).
- [18] Taruskin 1999 — *Taruskin R.* A surrealist composer comes to the rescue of modernism // The New York Times. 1999. May 12. URL: <https://www.nytimes.com/1999/12/05/arts/a-surrealist-composer-comes-to-the-rescue-of-modernism.html> (дата обращения: 17.06.2025).
- [19] Whittall 2020 — Whittall A. The Adès Effect // *British Music after Britten*. Woodbridge: Boydell, 2020. P. 255–269.

References

- [1] Abdullina, Galina (2019). *Passakaliya i chakona v sovremennoy muzyke. Metamorfozy zhanrov [Passacaglia and Chaconne in Contemporary Music. Genre Metamorphoses]*. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 116 p. (in Russian).
- [2] Allen, Robert (2008). *Slovar’ oksfordskogo angliyskogo yazyka [Oxford Primary Dictionary]*. Moscow: Astrel’; AST, 568 p. (in Russian).
- [3] Veksler, Yuliya S. (2019). “Film v muzyka’lnom teatre. Filmmusik Albana Berga v kontekste stsennicheskikh eksperimentov 1920-kh godov” [“Film in Musical Theater. Alban Berg’s Filmmusik in the Context of 1920s Stage Experiments”]. In *Opera v muzykal’nom teatre: istoriya i sovremennost [Opera in Musical Theater: History*

- and Present Time*]. Vol. 1, editor Irina P. Susidko. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, pp. 497–507 (in Russian).
- [4] Kovnatskaya, Liudmila G. (1974). *Benjamin Britten [Benjamin Britten]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 392 p. (in Russian).
- [5] Kovnatskaya, Liudmila G. (1996). “Shostakovich i Britten. Nekotorye paralleli” [“Shostakovich and Britten. Some Parallels”]. In *D. D. Shostakovich: Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [Collection of articles dedicated to the 90th anniversary of his birth]*, editor Liudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, pp. 306–323 (in Russian).
- [6] Milka, Anatoliy P. (2016). *Polifoniya [Polyphony]*. Part II. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 248 p. (in Russian).
- [7] Pichugin, Pavel A. (2010). *Argentinskoe tango [Argentinian Tango]*. Moscow: Muzyka, 262 p. (in Russian).
- [8] Rosebery, Eric (1996). “Shostakovich i Britten. Nekotorye paralleli” [“Shostakovich and Britten. Some Parallels”]. In *D. D. Shostakovich: Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [Collection of articles dedicated to the 90th anniversary of his birth]*, editor Liudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, pp. 324–334 (in Russian).
- [9] Shakespeare, William (2013). “Burya” [“The Tempest”]. In W. Shakespeare, *Korol’ Lear. Burya [King Lear. The Tempest]*: collection. Moscow: Eksmo, pp. 213–342 (in Russian).
- [10] Adès, Thomas & Service, Tom (2018). *Thomas Adès: Full of Noises — Conversations with Tom Service*. London: Faber and Faber, 208 p.
- [11] Arseni, Christian (2016). “Why do we ever do anything?” *Thomas Adès and Tom Cairns talk about The Exterminating Angel at Salzburge Festspiele*. Salzburg. Available at: <https://seenandheard-international.com/2016/07/new-interview-with-thomas-ades-and-tom-cairns-about-the-operas-world-premiere/> (accessed: 20.08.2025).
- [12] Walter, Elizabeth (1998). *Cambridge International Dictionary of Idioms / ed. Elizabeth Walter*. Cambridge: Cambridge University Press, 587 p.
- [13] Cooper, Michael (2017). *Hear the Surreal Instruments of the Met’s New Opera*. The New York Times, October 24. Available at: <https://www.nytimes.com/2017/10/24/arts/music/hear-the-surreal-instruments-of-the-mets-new-opera.html> (accessed: 17.06.2025).
- [14] Gablik, Suzi (1979). *Magritte*. London: Thames & Hudson, 208 p.
- [15] Massey, Drew (2018). “Thomas Adès and the Dilemmas of Musical Surrealism”. In *Gli spazi della musica*. 2018, no. 7, pp. 86–146.
- [16] Moseley, Brian (2022). “Musique automatique? Adèsian Automata and the Logic of Disjuncture”. In *Thomas Adès Studies*, E. Venn and P. Stoecker. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163–187.
- [17] Shakespeare, William (1993). “The Tempest”. In *The Complete Works of William Shakespeare*. Available at: <https://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html> (accessed: 17.06.2025).
- [18] Taruskin, Richard (1999). “A Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism”. In The New York Times, May 12. Available at: <https://www.nytimes.com/1999/12/05/arts/a-surrealist-composer-comes-to-the-rescue-of-modernism.html> (accessed: 17.06.2025).
- [19] Whittall, Arnold (2020). “The Adès Effect”. In *British Music after Britten*. Woodbridge: Boydell, pp. 255–269.

Статья поступила в редакцию: 17.06.2025; одобрена после рецензирования: 18.06.2025;
принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 17.06.2025; approved after reviewing: 18.06.2025; accepted for
publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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

Научная статья
УДК 78.071.1
doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.005

Н. К. Метнер и петербургская фортепианная школа

Ксения Станиславовна Савицкая

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
sks.ru@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-6905-5251>

Аннотация. Н. К. Метнер — яркий представитель московской фортепианной исполнительской традиции, претворявший ее принципы в своем искусстве на протяжении всей жизни. Однако в становлении музыканта важную роль сыграли также связи с петербургской фортепианной школой, воспринятой им, прежде всего, от учителя — В. И. Сафонова. В статье рассматриваются взаимоотношения Метнера с петербургскими музыкантами-современниками, среди которых были известные педагоги и исполнители: Л. В. Николаев (соученик Метнера по Московской консерватории), В. В. Софроницкий, М. В. Юдина и другие. Интерес и внимание к творчеству Метнера выдающихся петербургских пианистов определил формирование особой традиции интерпретации метнеровских сочинений, предполагающей отказ от эмоционального произвола в пользу технической строгости, исключавшей немотивированную темповую и ритмическую свободу.

Ключевые слова: *Н. К. Метнер, Петербургская фортепианная школа, Л. В. Николаев, В. В. Софроницкий, М. В. Юдина, исполнительство, интерпретация*

Для цитирования: *Савицкая К. С. Н. К. Метнер и петербургская фортепианная школа // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 98–111. <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.005>*

© Савицкая К. С., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.005

Nikolai Medtner and the Petersburg Piano School

Ksenia S. Savitskaya

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
sks.ru@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-6905-5251>

Abstract. Nikolai Medtner is a bright representative of the Moscow piano school, who implemented its principles in his performing art throughout his life. Medtner's connections with the St. Petersburg piano school, which the musician adopted primarily from his teacher Vladimir Safonov, are also important. The article examines Medtner's relationships with St. Petersburg contemporary musicians, among whom were such renowned teachers and performers as Leonid Nikolaev (Medtner's classmate at the Moscow Conservatory), Vladimir Sofronitsky, Maria Yudina, and others. The interest and attention to Medtner's work by outstanding St. Petersburg pianists determined the formation of a special tradition of interpreting Medtner's works.

Keywords: *Nikolai K. Medtner, St. Petersburg Piano School, Leonid V. Nikolaev, Vladimir V. Sofronitsky, Maria V. Yudina, performance, interpretation*

For citation: Savitskaya, Ksenia S. Nikolai Medtner and the Petersburg Piano School. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 98–111. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.005>

© Ksenia S. Savitskaya, 2025

Н. К. Метнер и петербургская фортепианная школа

Русская фортепианная исполнительская школа, как известно, во многом сформировалась благодаря деятельности двух консерваторий России — Санкт-Петербургской и Московской. В каждой из них преподавали выдающиеся пианисты своего времени, определявшие особенности фортепианного исполнительства и формировавшие в своих воспитанниках характерный национальный стиль. В этом плане весьма интересны наблюдения, сделанные музыкантами относительно репетиционного процесса, особенностей интерпретации сочинений, раскрывающие разные подходы к трактовке произведений московских и петербургских авторов. В настоящей статье в данном аспекте будет рассмотрена фигура композитора и пианиста Николая Карловича Метнера.

Метнер является характерным представителем московской фортепианной школы, ее художественным принципам он оставался верен на протяжении всей жизни. Вместе с тем, с самого начала творческого пути многое связывало Метнера с Петербургом и с Петербургской консерваторией: поездки молодого композитора в столицу России в 1902 и 1903 гг., знакомство с петербургскими музыкантами (А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым, Н. А. Римским-Корсаковым), хлопоты об издании первых сочинений, отзывы петербургской публики, имевшие важное значение для начинающего музыканта, сочинения которого уже были известны в Москве, но оставались неизвестными петербургским слушателям.

Предположительно впервые Метнер побывал в Петербурге в декабре 1902 г. Основной целью поездки было посещение концерта Иосифа Гофмана, с которым Метнер незадолго до этого познакомился в Москве и показал ему свои первые сочинения. Горячий отклик Гофмана на еще не опубликованную Сонату фа минор Метнера воодушевил начинающего композитора на скорейшее завершение этого сочинения. В письме к брату Э. К. Метнеру¹ из Москвы от 26 декабря 1902 г. он пишет:

¹ Эмилий Карлович Метнер (1872–1936) — русский переводчик, литературный и музыкальный критик, основатель издательства «Мусажет». Э. К. Метнер оказал значительное влияние на формирование художественных взглядов Н. К. Метнера.

В Петербурге я отдал Гофману свою Сонату. Курьезная была встреча — в день его концерта я отправился в музей Александра III — еду я, по своему обыкновению, на извозчике, вдруг вижу, Гофман гуляет по улице; он также меня заметил, остановил извозчика, пошел к саням и начал меня расспрашивать — куда я пропал, где моя Соната и прочее. Я, конечно, извинился, что заставил его так долго ждать, и обещал ему на другой же день принести ему свою Сонату, что и исполнил [Метнер 1973, 45].

Следующая поездка Метнера в Петербург состоялась в ноябре 1903 г. Метнер присутствовал на исполнении Первой симфонии А. Ф. Гедике (своего двоюродного брата); на этом же вечере прозвучал Второй концерт С. В. Рахманинова в исполнении автора под управлением А. И. Зилоти. Петербургская публика не понравилась Метнеру, о чем он сообщает в письме к родителям:

Симфония Саши (Гедике. — К. С.) произвела на меня отличное впечатление. Успех был очень хороший. Но увы! Здешние музыкальные тузы отнеслись к нашим москвичам — Саше Гедике и Рахманинову — весьма скептически и холодно. Это безнадежные чучелы!! Что-то ждет меня? [Метнер 1973, 54].

Главной же целью Метнера во время этого визита являлась встреча с М. П. Беляевым и переговоры об издании недавно завершенной Сонаты фа минор. Показать это сочинение петербургским коллегам Метнеру советовал один из его московских наставников С. И. Танеев, направивший Беляеву рекомендательное письмо. Давая высокую оценку таланту Метнера, Танеев пишет:

<...> мне бы очень хотелось, чтобы с его вещами познакомились и петербургские композиторы и подвергли их своей оценке [Метнер 1973, 56].

Сохранившиеся сведения позволяют сделать вывод, что 20 ноября 1903 г. Метнер сыграл ряд своих ранних сочинений Беляеву, а также Римскому-Корсакову, Глазунову и Лядову, и получил их одобрение². Позднее на собрании у Г. Л. Катуара Танеев скажет, что «в Петербурге Соната много шума наделала» [Метнер 1973, 57]. По-видимому, тогда личное зна-

² Об этом см.: [Метнер 1973, 57].

комство Метнера с петербургскими композиторами ограничилось этой встречей. Но позднее, уже проживая постоянно за границей, Метнер во время концертного турне по городам СССР в 1927 г. посетит Ленинград и будет вновь иметь возможность общения с коллегами. В эти годы происходит сближение Метнера с выдающимся музыковедом Ю. Н. Тюлиным (1893–1978), имевшее важное значение для обоих музыкантов: личность, взгляды и творчество Метнера оказали сильное влияние на художественные воззрения Тюлина, впоследствии много сделавшего для распространения сочинений Метнера. Об этом вспоминает В. А. Гуревич:

С особым чувством относился Тюлин к творчеству Н. К. Метнера. Общение с Метнером, зародившееся еще в предреволюционную пору, в общем-то случайно (Николай Карлович был двоюродным дядей Софьи Штембер, жены Тюлина), переросло в глубокую внутреннюю привязанность. В 1927 году квартира Юрия Николаевича стала местом постоянного пребывания Метнера во время его гастролей в Ленинграде, а тридцать лет спустя Тюлин явился одним из инициаторов издания полного собрания сочинений Метнера в СССР, оказывал поддержку вдове композитора — Анне Михайловне Метнер, вернувшейся на родину. <...> Тома собрания сочинений этого композитора испещрены пометками Юрия Николаевича, говорящими о детальном анализе многих его опусов [Никитина 2022, 97–98].

Впоследствии Тюлиным были опубликованы воспоминания о Метнере, дающие ценные сведения о творчестве композитора. В них кратко упоминалось и об отношении к творчеству Метнера некоторых петербургских критиков:

У Метнера было много горячих приверженцев, «метнерианцев», в среде и старшего и младшего поколений. Завоевав большое признание в московском музыкальном мире и у слушателей Петербурга, Метнер, однако, не находил поддержки со стороны наиболее авторитетных петербургских критиков — таких, как Б. В. Асафьев и В. Г. Каратыгин. Но нельзя сказать, что это Метнера очень серьезно задевало, — он слишком был убежден в своей правоте, в том, что делает нужное дело [Тюлин 1981, 112].

Важное значение для Метнера имели его творческие взаимоотношения с петербургской фортепианной школой, в первую очередь осуществляемые через основного учителя Метнера В. И. Сафонова, выпускника

Петербургской консерватории, где его наставниками были профессора Л. Брассен и К. Ю. Давыдов, а соучениками — А. С. Аренский, М. М. Ипполитов-Иванов и другие. Во время обучения в Петербургской консерватории Сафонов имел возможность личного творческого общения с А. Г. Рубинштейном³, что, безусловно, отразилось впоследствии на собственной педагогике Сафонова, преподававшего сперва в Петербургской, затем — в Московской консерватории, где в числе его учеников с 1898 по 1900 г. был и Метнер. Знаменательно, что одновременно с Метнером обучение в Московской консерватории проходил Л. В. Николаев, впоследствии — выдающийся пианист и педагог, профессор Санкт-Петербургской консерватории, где он вел класс специального фортепиано и теории композиции (контрапункт и fuga).

Сохранилось подробное описание Николаевым атмосферы уроков Сафонова того периода, во время которого у него занимался Метнер:

Занятия с классом происходили два раза в неделю часа по три. <...> Класс был маленький, человек пять-шесть. Присутствовали на уроке все. Играло человека два-три. Вел занятия Василий Ильич с подъемом и увлечением. Иногда он вскакивал и, воодушевленный, с горящими глазами, ходил по комнате. Увлекался Василий Ильич, увлекались и ученики. Волновались мы, играя на уроках, сильно. Атмосфера, тем не менее, была ласковая. Василий Ильич держался с нами отечески мягко, и мы никогда не слышали от него резкого слова. В основе занятий лежало прочтение пьес. Василий Ильич не занимался со своими учениками черновой и детальной технической работой. Правда, бывали случаи, когда он проходил — и подробно — с учениками этюды Черни, но в общем в такой работе не было надобности, т. к. уровень моих товарищей, и по даровитости, и по подвинутости, был высокий. Но на вопросы постановки рук и технических приемов Василий Ильич обращал большое внимание [Николаев 2017 2016, 378–382]⁴.

Л. В. Николаев сыграл впоследствии важнейшую роль в распространении метнеровского творчества. Несмотря на отсутствие подробных све-

³ Об этом см.: [Тумаринсон, Розенфельд 2009, 52].

⁴ См. также: *Бородин Б. Б.* Педагогические принципы В. И. Сафонова // Педагогическое образование в России. 2017. № 12. С. 6–11; *Карпук А. В.* Педагогические принципы В. И. Сафонова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 49–54.

дений об общении между музыкантами в период обучения в консерватории, на основе одного из сохранившихся писем начала 1900-х гг. можно сделать вывод, что в годы учебы между Метнером и Николаевым время от времени шло оживленное творческое общение. Так как уже в те годы начинает проявляться присущая Метнеру неприязнь к современному искусству, можно предположить, что волновавшие его вопросы эстетики новой музыки композитор обсуждал и с Николаевым. В письме, о котором идет речь, Метнер пишет:

Дорогой Леонидушка! Денно и ночью я мечтаю о «Мейстерзингерах». Голубчик, дай мне взглянуть на них хоть одним глазком, я могу возвернуть их немедленно после прочтения увертюры. <...> Я хочу поскорее Вагнером вышибить из своей головы все латифундии и вообще весь этот смрад [Николаев 1979, 222]⁵.

Несмотря на то, что постепенно творческие судьбы Метнера и Николаева разошлись (Метнер, занимаясь педагогикой и давая концерты, основное внимание уделяет композиции, Николаев же с 1909 г. начинает активную преподавательскую деятельность в Санкт-Петербургской консерватории), музыканты поддерживали товарищеские отношения на протяжении многих лет. Высокую оценку Метнером профессионализма Николаева и дружеское к нему расположение подтверждает и ходатайство Метнера о переводе в класс Николаева в Санкт-Петербургской консерватории своей племянницы Надежды Викторовны Штембер — дочери художника В. К. Штембера⁶, написавшего известный портрет Метнера. Эту просьбу Метнер излагает в письме к Николаеву от 19 декабря 1910 г.:

Дорогой Леонид Владимирович! У меня есть к тебе просьба. Дело в том, что в Петербургской консерватории учится одна моя племянница — Надежда Викторовна Штембер — девица она несомненно способная, так что, например, в моем прошлогоднем классе она была на хорошем счету, и я лично с удовольствием занимался бы с нею <...>. И вот эта самая племянница моя очень хотела бы с января поступить в твой класс. Может быть, у тебя есть возможность принять ее? [Метнер 1973, 131].

⁵ Точная дата письма не установлена, предположительно оно было написано до 1902 г.

⁶ Виктор Карлович Штембер (1863–1920) — русский художник, двоюродный брат Н. К. Метнера.

Как известно, Николаев положительно отнесся к просьбе своего товарища и Надежда Штембер продолжила обучение в Петербургской консерватории в его классе.

Вместе с тем, несмотря на безусловное признание Метнером исполнительских и педагогических заслуг соученика и коллеги, к композиторской деятельности Николаева Метнер, по-видимому, относился скептически⁷. Об этом свидетельствует письмо Метнера к А. Ф. Гедике из Веймара от 14/27 августа 1907 г. (это было время серьезных размышлений Метнера над своим местом в искусстве и дальнейшими творческими устремлениями):

мне часто сдается, что я, собственно говоря, не способный человек... то есть я абсолютно не приспособлен к своему содержанию... У меня нет никакой техники и ни в чем... И в то же время я отлично понимаю, что способность такого Николаева, например, не есть способность, так как раз у него нет никакого музыкального содержания, то ему даже не к чему приспособливаться. И технике такой я не завидую. У меня нет своей техники, но не потому, почему ее нет у Николаева, а потому, что мое содержание гораздо больше меня... я, может быть, не ясно выражаюсь, но, право же, я чувствую какой-то разлад, какое-то неравновесие в себе [Метнер 1973, 104].

Николаев высоко ценил талант Метнера, что имело большое значение для фортепианных традиций Санкт-Петербургской консерватории, так как интерес к творчеству Метнера Николаев воспитывал и в своих учениках, среди которых были выдающиеся музыканты — М. В. Юдина, В. В. Софроницкий, С. И. Савшинский, Д. Д. Шостакович, П. А. Серебряков, Н. Е. Перельман, В. М. Дешевов и многие другие.

В многолетней педагогической работе Николаев нередко цитировал Метнера, вспоминал отдельные эпизоды их консерваторских лет. По словам ученика Николаева А. С. Розанова⁸, как-то Николаев сказал:

Здесь, в классе, вы все равны, все занимаетесь, стремитесь и достигаете каких-то результатов. Но помните, что объективно му-

⁷ Л. В. Николаев был, как известно, автором большого количества произведений. Им написаны романсы, инструментальные пьесы (для фортепиано, органа, флейты, скрипки, виолончели), оркестровые сочинения, струнные квартеты и др. (Полный список сочинений Николаева см.: [Савшинский 1950, 185–186]).

⁸ Александр Семенович Розанов (1910–1994) — композитор, музыковед, выпускник Ленинградской консерватории.

зыкальная ваша ценность неодинакова. Найдите собственное место, «пейте из своего стакана», умеете сдерживать свое самолюбие и верно оценивать самих себя. Ведь вот Сафонов послал на конкурс Метнера, а не меня; я тогда обиделся, а ведь Сафонов был прав! [Розанов 1979, 133]⁹.

Во время занятий с учениками Николаев приводил в пример еще один эпизод, связанный с Метнером и Рахманиновым, о чем вспоминает ученик Николаева К. Ф. Гринасюк¹⁰:

Рахманинов и Метнер репетировали на двух роялях. Перед началом игры Рахманинов сказал Метнеру: «Постой, надо помолчать и представить себе то движение, в котором мы начнем играть» [Гринасюк 1979, 164].

Интерес к творчеству Метнера, воспитанный в учениках Николаева, во многом отразился на их дальнейшем фортепианном и педагогическом репертуаре. Наиболее сильное влияние личность и творчество Метнера оказало на М. В. Юдину и В. В. Софроницкого, не только создавших свои интерпретации ряда сочинений Метнера, но и нередко формировавших свои концерты из сочинений Рахманинова, Скрябина и Метнера, что во много способствовало выстраиванию такой триады как особому явлению русской музыки начала XX в.

Глубокое понимание творчества Метнера Софроницким формировалось как под влиянием Николаева, так и в связи с личным общением с композитором. И. В. Никонович¹¹ отмечает, что

еще в студенческие годы Софроницкий играл Метнеру, и тот не без зависти говорил Л. В. Николаеву: «Вот бы мне такого ученика!» [Никонович 2008, 98].

О репертуаре Софроницкого Никонович вспоминает:

Не меньшее значение имела и великая русская «тройка» — Скрябин, Рахманинов и Метнер. Первый был ближе всех психологи-

⁹ Речь идет об участии Метнера, Гольденвейзера и Гедике в престижном конкурсе им. А. Г. Рубинштейна в 1900 г.

¹⁰ Казимир Францевич Гринасюк (1911 — после 1979 г.) — пианист и педагог, соученик Д. Д. Шостаковича.

¹¹ Игорь Владимирович Никонович (1935–2012) — пианист, выпускник Московской консерватории, зять В. В. Софроницкого.

ческой и общеэстетической направленностью своего творчества и неразрывно связанного с ним пианизма. Рахманинов и Метнер были эстетически во многом далеки, но своими косвенными учителями он их, безусловно, считал [Никонович 2008, 97].

При этом автор добавляет:

С Метнером он (Софроницкий. — К. С.) общался, пользовался некоторыми его пианистическими советами, однако нельзя считать, что он, в прямом смысле этого слова, занимался с ним [Никонович 2008, 97].

Несколько иначе трактует эту ситуацию Д. А. Рабинович¹², отмечая:

Уже сделавшись прославленным концертантом, Софроницкий во время своего пребывания во Франции занимался у Метнера. Он до сих пор с волнением и благодарностью вспоминает эти уроки. Нет сомнения, что в перемене, происшедшей в искусстве Софроницкого тридцатых годов, роль Метнера не следует уменьшать. Сочетание эмоциональной горячности с глубоким интеллектуализмом, господство сдерживающих сил при общем страстном романтическом тоне исполнения, игра «крупным планом», намеренная тембровая скупость <...> — ко всему этому Софроницкий пришел, конечно, не без влияния Метнера. Однако Метнер не «переродил» Софроницкого. Он лишь дал решающий толчок развитию тех начал, которые потенциально существовали в игре Софроницкого гораздо раньше, чем он встретился с Метнером [Рабинович 2008, 278].

Софроницкий неоднократно пользовался советами Метнера в своем исполнительском искусстве. Некоторые его сохранившиеся высказывания о рекомендациях, данных ему Метнером, представляют большой интерес и во многом дополняют собрание метнеровских методических заметок, известное как «Повседневная работа пианиста и композитора»¹³. По воспоминаниям И. В. Никоновича,

играя однажды тему Симфонических этюдов Шумана, он (Софроницкий. — К. С.) сказал: «Метнер советовал мне эти аккорды

¹² Давид Абрамович Рабинович (1900–1978) — советский музыковед.

¹³ Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / [Вступ. статья П. И. Васильева]. Москва: Музгиз, 1963. 92 с.

брать движением внутрь клавиатуры. Пальцы прямые, и как будто я вставляю их в вязкую глубину, от себя» [Никонович 2008, 71].

Особую ценность представляют рекомендации, данные Софроницкому Метнером относительно исполнения своих сочинений. Он вспоминал, как играл Метнеру его Сказку h-moll op. 20 №2:

Мне казалось тогда, что ее нужно играть очень свободно, романтично, *rubato*. Николай Карлович сразу осудил мой пыл: от начала до конца все должно было быть сцементировано идеальным стальным ритмом — неуклонным, зловещим [Никонович 2008, 98].

Сохранившуюся фонозапись упомянутой Сказки в интерпретации Софроницкого можно считать образцом исполнения, наиболее приближенного к авторскому замыслу.

Сочинения Метнера занимали исключительное место в репертуаре М. В. Юдиной; во многом благодаря интерпретациям ленинградской пианистки творчество Метнера все больше вызывало интерес слушателей, а особая близость эстетики музыки Метнера исполнительскому дарованию Юдиной отмечалась многими музыкантами. Юдинские интерпретации Метнера заметно отличались от сложившейся в то время традиции игры его сочинений. Показательно высказывание об исполнении «Сонаты-воспоминания» двоюродного брата пианистки — дирижера, композитора и критика Г. Я. Юдина, сделанное им в 1979 г.:

Это был урок всем метнерианцам. Это Метнер около Бетховена, совсем иной Метнер [Юдин 2008, 175].

Несколько позднее, в 1982-м, Гавриил Яковлевич дает более обширное толкование юдинских интерпретаций, сопоставляя исполнение Юдиной Метнера с самим характером ее пианистического дарования:

«Категорический императив» был всегда слышен отчетливо с первых же концертов. Я бы сравнил ее с пророком Исайей — самый воинственный, кажется, был пророк <...>. Даже в Метнере это было очень сильно заметно. Запомнился именно ее Метнер, потому что все привыкли к московским метнерианцам, ученикам Метнера, игравшим камерно. Ее Метнер был другой, самый выдающийся, бетховенский. Он звучал как Бетховен, благодаря современному языку Метнера. Я не слышал, как играл сам

Метнер, но впервые сочинения Метнера услышал в Витебске в исполнении его ученика Сизова¹⁴. Это был именно камерный Метнер. У Маруси было много сильнее и возвышеннее. Шацкес¹⁵ много играл Метнера, играл хорошо, но и это было интимно, даже сравнивать с Марусей нельзя [Юдин 2008, 180].

В музыкальной жизни Санкт-Петербурга музыка Метнера вызывает все больший интерес как исполнителей, так и слушателей. Его сочинения регулярно звучат на многих петербургских концертных площадках, организовываются тематические вечера, посвященные вокальному и фортепианному творчеству композитора. Важным событием стала организация в 2016 г. «Международного конкурса памяти Н. К. Метнера», что во многом способствует расширению и продолжению традиций исполнения его сочинений, а также раскрытию преемственных связей его стиля с петербургской и московской пианистическими школами.

Список источников

- [1] Гринасюк 1979 — *Гринасюк К. Ф.* Из бесед с учителем // Николаев Л. В. Статьи и воспоминания современников. Письма / сост. Л. Баренбойм, Н. Фишман. Ленинград: Советский композитор, 1979. С. 159–165.
- [2] Метнер 1973 — *Метнер Н. К.* Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. Москва: Советский композитор, 1973. 615 с.
- [3] Никитина 2022 — Заповеди для научных работ, или Неизвестный Ю. Н. Тюлин / сост. В. Н. Никитина. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. 248 с.
- [4] Николаев 1979 — *Николаев Л. В.* Статьи и воспоминания современников. Письма: К 100-летию со дня рождения. Ленинград: Советский композитор, 1979. 328 с.
- [5] Николаев 2016 — *Николаев Л. В.* Василий Ильич Сафонов как педагог // «Трудись и надейся...». Василий Сафонов: новые материалы и исследования / ред.-сост. Л. Л. Тумаринсон. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 378–382.
- [6] Никонович 2008 — *Никонович И. В.* Воспоминания о Софроницком // Вспоминая Софроницкого / сост. И. В. Никонович, А. С. Скрябин. Москва: Классика – XXI, 2008. С. 34–132.
- [7] Рабинович 2008 — *Рабинович Д. А.* [Воспоминания] // Вспоминая Софроницкого / сост. И. В. Никонович, А. С. Скрябин. Москва: Классика – XXI, 2008. С. 268–287.

¹⁴ Николай Иванович Сизов (1886–1962) — пианист, композитор, дирижер, ученик Н. К. Метнера.

¹⁵ Абрам Владимирович Шацкес (1900–1961) — пианист, профессор Московской консерватории, ученик Н. К. Метнера.

- [8] Розанов 1979 — *Розанов А. С.* Листки из блокнота // Николаев Л. В. Статьи и воспоминания современников. Письма: К 100-летию со дня рождения. Ленинград: Советский композитор, 1979. С. 131–136.
- [9] Савшинский 1950 — *Савшинский С. И.* Леонид Николаев: Пианист. Композитор. Педагог. Ленинград; Москва: Музгиз, 1950. 190 с.
- [10] Тумаринсон, Розенфельд 2009 — Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон и Б. М. Розенфельд. Москва: Белый берег, 2009. 765 с.
- [11] Тюлин 1981 — *Тюлин Ю. Н.* Встречи с Н. К. Метнером // *Метнер Н. К.* Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред., авт. вступит. статьи, коммент., указ. З. А. Апетян. Москва: Советский композитор, 1981. С. 110–117.
- [12] Юдин 2008 — *Юдин Г. Я.* «Все глубоко продуманное» // Вспоминая Юдину / автор-составитель А. М. Кузнецов. Москва: Классика – XXI, 2008. С. 173–180.

References

- [1] Grinasyuk, Kazimir F. (1979). “Iz besed s uchitelem” [“From conversations with the teacher”]. In Leonid V. Nikolaev, *Stat'i i vospominaniya sovremennikov. Pis'ma* [Articles and memoirs of contemporaries. Letters], compilers Lev Barenboim, Nathan Fishman. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, pp. 159–165 (in Russian).
- [2] Medtner, Nikolai K. (1973). *Pis'ma* [Letters], compiler and editor Zaruhi A. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 615 p. (in Russian).
- [3] Nikitina, Vera N. (2022). *Zapovedi dlya nauchnykh rabot, ili Neizvestnyy Yu. N. Tyulin* [Commandments for scientific works, or Unknown Yuri N. Tyulin], compiler Vera N. Nikitina. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 248 p. (in Russian).
- [4] Nikolaev, Leonid V. (1979). *Stat'i i vospominaniya sovremennikov. Pis'ma: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Articles and memoirs of contemporaries. Letters: On the 100th anniversary of his birth]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 328 p. (in Russian).
- [5] Nikolaev, Leonid V. (2026). “Vasilij Il'ich Safonov kak pedagog” [“Vasily Ilyich Safonov as a teacher”]. In “Trudis' i nadeysya...”. *Vasilij Safonov: novye materialy i issledovaniya* [“Work and hope...” *Vasily Safonov: new materials and research*], editor compiler Leonid L. Tymarinson. Moscow, Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, pp. 378–382 (in Russian).
- [6] Nikonovich, Igor V. (2008). “Vospominaniya o Sofronitskom” [“Memories of Sofronitsky”]. In *Vspominaya Sofronitskogo* [Remembering Sofronitsky], compilers Igor V. Nikonovich, Alexander S. Skryabin. Moscow: Klassika – XXI, pp. 34–132 (in Russian).
- [7] Rabinovich, David A. (2008). “Vospominaniya” [“Memories”]. In *Vspominaya Sofronitskogo* [Remembering Sofronitsky], compiler Igor V. Nikonovich, Alexander S. Skryabin. Moscow: Klassika – XXI, pp. 268–287 (in Russian).
- [8] Rozanov, Alexander S. (1979). “Listki iz bloknota” [“Notepad sheets”]. In *Leonid V. Nikolaev, Stat'i i vospominaniya sovremennikov. Pis'ma: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Articles and memoirs of contemporaries. Letters: On the 100th anniversary of his birth]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, pp. 131–136 (in Russian).
- [9] Savshinskiy, Samary I. (1950). *Leonid Nikolaev: Pianist, kompozitor, pedagog* [Leonid Nikolaev: Pianist. Composer. Teacher]. Leningrad, Moscow: Muzgiz, 190 p. (in Russian).

- [10] Tumarinson, Leonid L. & Rosenfeld, Boris M. (2009). *Letopis' zhizni i tvorchestva V. I. Safonova* [*Chronicle of the life and work of Vasily I. Safonov*], compiled by Leonid L. Tumarinson and Boris M. Rosenfeld. Moscow: Belyy bereg, 765 p. (in Russian)
- [11] Tyulin, Yuri N. (1981). "Vstrechi s N. K. Medtnerom" ["Meetings with Nikolai K. Medtner"]. In Nikolai K. Medtner, *Vospominaniya, stat'i, materialy* [*Memories, articles, materials*], compiler, editor, author of the introductory article, comments, index Zaruhi A. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 110–117 (in Russian).
- [12] Yudin, Gavril Ya. (2008). "Vse gluboko produmannoe" ["Everything is deeply thought out"]. In *Vspominaya Yudinu* [*Remembering Yudina*], author-compiler Alexey M. Kuznetsov. Moscow: Klassika – XXI, pp. 173–180 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 30.04.2025; одобрена после рецензирования: 30.05.2025; принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 30.04.2025; approved after reviewing: 30.05.2025; accepted for publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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

Научная статья

УДК 788.2

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.006

Тромбоны в зингшпиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта»

Чжан Сунао

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия
chzhan.sunao@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-9972-7497>

Аннотация. В последние десятилетия оперное наследие Франца Шуберта вызывает большой интерес исполнителей, постановщиков и музыковедов. Исследователи сходятся во мнении, что мастерство и оригинальность композитора в театральной музыке не уступает таковому в жанрах песни, симфонии, квартета. Свообразие шубертовского почерка проявилось в различных аспектах музыкальной композиции, но особое внимание привлекает оркестровка оперных произведений.

В статье исследуется роль тромбонов в одном из ранних сочинений Шуберта — зингшпиле «Увеселительный замок черта» (1814). Хотя опус был создан семнадцатилетним композитором под руководством Антонио Сальери, смелость и новизна трактовки тромбонов в нем не только превосходит оркестровые находки учителя, но и значительно опережает достижения современников. В оркестровой музыке рубежа XVIII–XIX вв. тромбоны не были солирующими инструментами: даже экстраординарное соло тенор-тромбона в *Tuba mirum* из Реквиема Моцарта обычно исполнялось на фаготе, как свидетельствовал один критик в 1846 г. В зингшпиле Шуберта партиям тромбонов поручено несколько сольных эпизодов, более того, они выполняют важнейшие драматургические, темброво-колористические, динамические функции.

Анализ партитуры первой, полностью сохранившейся, редакции зингшпиля показывает, что из двадцати трех номеров сочинения (не считая увертюры) тромбоны участвуют в двенадцати, причем их активность неуклонно возрастает в конце каждого акта и в общем финале. Автором рассматриваются наиболее репрезентативные фрагменты партитуры, в которых тромбоны трактуются как сольная секция или в составе группы инструментов, наделенных самостоятельным тематическим материалом; как инструменты, дублирующие вокальные или хоровые партии; в качестве динамического средства в кульминационных разделах.

Ключевые слова: Ф. Шуберт, зингшпиль «Увеселительный замок черта», тромбон, соло тромбонов, тембр, оркестровка, партитура, динамика, драматургия

Для цитирования: Чжан Сунао. Тромбоны в зингшпиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта» // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 112–129.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.006>

© Чжан Сунао, 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.006

Trombones in Franz Schubert’s Singspiel “Des Teufels Lustschloss”

Zhang Songao

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia
chzhan.sunao@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-9972-7497>

Abstract. In recent decades, Franz Schubert’s operatic legacy has attracted considerable interest from performers, directors, and scholars alike. Researchers increasingly agree that the composer’s mastery and originality in theatrical music are no less remarkable than in the genres of song, symphony, or string quartet. The identity of Schubert’s musical language manifests itself in various aspects of composition, but particular attention has been drawn to the orchestration of his operatic works and several related issues that warrant thorough investigation. This article explores the role of trombones in one of Schubert’s early compositions — the singspiel *Des Teufels Lustschloss* (1814). Although the work was written by the seventeen-year-old composer under the guidance of Antonio Salieri, the boldness and innovation of Schubert’s treatment of trombones not only surpass his teacher’s orchestral practices but also significantly outpace those of his contemporaries. In orchestral music of the late 18th and early 19th centuries, trombones were not considered solo instruments. Even the exceptional tenor trombone solo in the *Tuba mirum* of Mozart’s *Requiem* was commonly performed on the bassoon, as noted by a critic in 1846. In Schubert’s *singspiel*, however, the trombone parts include several solo episodes and fulfil crucial dramaturgical, timbre-colouristic, and dynamic functions. These functions are elucidated through analysis of the score of the first, fully preserved version of the *singspiel*. Of the twenty-three numbers in the work (excluding the overture), trombones are featured in twelve, with their activity steadily increasing toward the end of each act and in the general finale. The author examines the quintessential episodes in which the trombones are treated as a solo section or as part of an ensemble with independent thematic material; as instruments doubling vocal or choral lines; and as a method of achieving dynamic intensity in climactic episodes.

Keywords: *F. Schubert, singspiel “Des Teufels Lustschloss”, trombone, trombone solos, timbre, orchestration, score, dynamics, dramaturgy*

For citation: Zhang Songao. Trombones in Franz Schubert’s Singspiel “Des Teufels Lustschloss”. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 112–129. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.006>

© Zhang Songao, 2025

Тромбоны в зингшпиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта»

Несмотря на трагически короткий жизненный путь, Франц Шуберт оставил внушительное наследие: около 950 произведений, из которых более 600 — вокальные опусы. Данный показательный факт может привести к ошибочному заключению, что талант Шуберта проявился, в основном, в жанре песни, а его театральные сочинения (оперы, зингшпили, музыка к драмам) имеют лишь второстепенное значение. Чтобы расстаться с этим предубеждением, достаточно обратиться к любому из 11-ти зингшпилей Шуберта¹.

Одним из первых завершённых и сохранившихся театральных произведений Шуберта стал зингшпиль или «волшебная опера» в трех действиях «Увеселительный замок черта» (*Des Teufels Lustschloss*, D. 84) на либретто Августа фон Коцебу. Зингшпиль был закончен в год 17-летия композитора: в то время Шуберт брал уроки композиции у А. Сальери, которому показал законченную партитуру в мае 1814 г. Учтя замечания учителя, Шуберт переработал сочинение и в октябре того же года представил ему вторую редакцию «Увеселительного замка черта». К сожалению, она сохранилась не полностью: по заявлению Х. Хеллборна, второй акт был утрачен во время пожара в 1848 г. [Hellhorn 1865, 43]. Первый и третий акты (всего 17 номеров) второй редакции опубликованы в рамках критического издания² наряду с партитурой первой редакции. Данный зингшпиль, как и большинство других произведений Шуберта, ни разу не ставился при жизни композитора. Первое концертное исполнение состоялось только в 1879 г. в Венском концертном зале Musikverein, а первая театральная постановка — в 1978 г. в театре Ханса Отто (Потсдам).

Наиболее любопытным аспектом зингшпиля Шуберта является новаторская оркестровка, значительно отличающаяся от оркестрового стиля

¹ Возрождение интереса к оперному наследию Шуберта в последнее время сопровождается сценическими постановками, концертными исполнениями, студийными записями его зингшпилей и опер.

² *Shubert, Franz. Des Teufels Lustschloss D 84. A magical opera (Singspiel) in 3 acts. Vol. a: 1st version. Vol.: 2nd version, sources and readings, music samples. Neue Schubert-Ausgabe. Ser. II, Band 1. Ed. Uta Hertin-Loeser. Complete edition, Urtext edition. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1990.*

старшего поколения композиторов. Молодой автор со скромным опытом в оперной композиции обнаружил незаурядное чувство тембра и тонкий вкус в музыкальном воплощении природных явлений (шторм, гроза, ночные сцены).

События «Увеселительного замка черта» происходят в замке графа фон Шварцбурга. Его племянница Люитгарда вышла замуж за рыцаря Освальда, который не вызывает доверия у графа. Освальд должен подвергнуться суровым испытаниям, устроенным графом, чтобы доказать свою смелость, силу, преданность и воссоединиться с Люитгардой в финале [Пилипенко 2018, 256–257]. Опера состоит из 23-х номеров³, в большей части из которых участвуют три тромбона⁴, причем их активность возрастает от акта к акту, достигая кульминации в финале. Партии тромбонов записаны на двух строчках: нижняя строка в басовом ключе — для бас-тромбона, верхняя строка в теноровом ключе — для первого и второго тромбонов. Это означает, что первую и вторую партию могут исполнять альт- и тенор-тромбон или два теноровых тромбона⁵.

Увертюра демонстрирует намерение композитора использовать тромбоны не только как динамическое средство в эпизодах *tutti*, но как соль-

³ Для анализа будет использована первая, полностью сохранившаяся редакция зингшпиля. См.: *Schubert, Franz. Des Teufels Lustschloss. Eine natürliche Zauber-Oper in 3 Aufzügen. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Franz Schubert's Werke, Serie XV: Dramatische Musik, Band 1, No. 1. Ed. J. N. Fuchs. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893.*

⁴ Исключением являются несколько арий и ансамблей: в 1-м акте это № 2 (Песня Роберта), № 3 (Дуэт Освальда и Люитгарды), № 4 (Ария Люитгарды), № 6 (Терцет Освальда, Роберта и Хозяйки гостиницы), № 7 (Ария хозяйки), № 8 (Ария Освальда), № 9 (Дуэт Освальда и Роберта); во 2-м акте — № 14 (Мелодрама и Марш), № 15 а (Женский хор); в 3-м акте № 21 (дуэт Люитгарды и Освальда) и № 22 (терцет Люитгарды, Освальда и Роберта).

⁵ Многие сохранившиеся оркестровые произведения XVIII и первой половины XIX в. не содержат уточнения видов и строев тромбонов. По-видимому, эти параметры определялись текущими возможностями оркестра или капеллы, исполнявшей произведение. Однако, учитывая оркестровую практику венских композиторов XVIII — начала XIX в. (И. Й. Фукса, Г. Рёйттера-младшего, Ф. Тумы, А. Кальдары, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена), которые почти всегда включали альт-тромбон в состав тромбонной секции, мы можем допустить, что одну из двух партий, записанных в теноровом ключе, Шуберт предназначал для альтового тромбона. А. Неметц, который был тромбонистом Королевского придворного театра в Вене (1823–1828) и потому является компетентным источником информации, в своем трактате отмечал, что «басовый, теноровый и альтовый тромбон имеют строй В₃», но уточнил при этом, что «мундштук должен быть разным для каждого из трех видов тромбона» [*Nemetz, Andreas. Neueste Posaun-Schule. Vienna: Diabelli, 1827. S. 21*]. В свою очередь, современный исследователь и саксофонист Ховард Вайнер убедительно продемонстрировал, что в начале XIX в. большая часть тромбонных партий исполнялась на теноровых тромбонах. См.: [Weiner 2005, 37–39]. Вероятно, речь идет об одном и том же явлении. Тромбоны одинакового размера и строя могли применяться как альтовые, теноровые и басовые в зависимости от размера мундштука.

ную секцию, способную экспонировать тематический материал. С первого такта увертюры тромбоны вступают со всем оркестром, но выделяться начинают в конце экспозиции: сразу после того, как замирают безмятежные звуки флейт последней фразы побочной партии (тт. 101–107). Два такта с тремоло литавр (тт. 109–110) подготавливают тревожно звучащий септаккорд тромбонов, фаготов и валторн (тт. 111–113), который напоминает отдаленный звук колокола. Подключение деревянных духовых и тремоло струнных, учащение пульсации аккордов, крещендо всего оркестра словно приближает звучание набата, который достигает кульминации в тт. 133–136. Если раньше тромбоны артикулировали только сильные доли, то здесь (тт. 137–146) они разделяются: бас-тромбон подчеркивает первую и третью доли такта, а первый и второй исполняют аккорды второй и четвертой долей, вместе с валторнами и флейтами, гобоями и кларнетами. Таким образом, создается ощущение колокольного перезвона, в котором учащенная пульсация словно размывает соотношение слабых и сильных долей. Эпизод с тревожным набатом тромбонов порождает мрачные предчувствия и предсказывает драматические события, через которые предстоит пройти главным героям пьесы.

В конце разработки перед репризой Шуберту-симфонисту оказалось уже недостаточно использовать оркестрово-динамические возможности тромбона, и он поручил тромбонной секции продолжительное соло, которое следует обозначить как новый тематический эпизод в разработке (ил. 1).

Ил. 1. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. Увертюра. Largo, тт. 233–260

Fig. 1. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Overture. Largo, meas. 233–260

The image shows a musical score for Trombone I, II and Trombone III. The score is in 3/4 time, marked 'Largo'. The Trombone I and II parts play chords, while the Trombone III part plays a melodic line. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (fp). The score is for measures 233-260.

The first system of the score features four staves. The top two staves are for Trombones I and II, both in treble clef. The bottom two staves are for Trombones III and IV, both in bass clef. The music is in 2/4 time. The first two measures are marked *p* (piano) and *sfp* (sforzando piano). The last two measures are marked *f* (forte) and *fp* (fortissimo piano). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

The second system of the score features four staves. The top two staves are for Clarinets in C and Bassoons, both in treble clef. The bottom two staves are for the Piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The music continues in 2/4 time. The first two measures are marked *sfp* (sforzando piano). The last two measures are marked *mf* (mezzo-forte). The piano part includes chords and moving lines in both hands, with dynamics *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano) indicated.

(Продолжение см. на след. стр.)

(Продолжение)

The image displays a musical score for a trombone solo, consisting of five staves. The top four staves are vocal staves, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The music begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and transitions to *pp* (pianissimo) in the second measure. The vocal staves feature melodic lines with various note values and rests, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score is marked with *mf* and *pp* dynamics throughout.

Восемь тактов тромбона соло исполняют строгий трехголосный хорал с абсолютно самостоятельным музыкальным материалом, а затем образуется диалог с флейтами и гобоями, функция которых заключается в интонационно-ритмической имитации темы тромбонистов. При втором, неполном проведении темы хора к этой функции подключаются кларнеты и фаготы. Весь эпизод занимает 28 тактов, на протяжении которых тромбона сохраняют ведущую роль. На *ил. 1* данный эпизод приведен полностью.

Выделяется краткое (всего четыре такта) и выразительное участие трех тромбонистов в Квартете (№ 5) первого акта, но самые яркие возможности инструмента Шуберт прибегает для окончания первого акта: *Trauermusik* (№ 10) и *Финал* (№ 11). Оркестр в *Trauermusik* включает только кларнеты *in C*, фаготы и три тромбона, функции номера — музыкальный фон для разговорного диалога Освальда и его оруженосца Роберта, оказавшихся в гробнице древнего храма, окруженной статуями воинов.

Драматической кульминацией первого акта является финал, в оркестровке которого тромбонам предназначена сложная и важная роль. Их звучность усиливается, когда статуи воинов начинают оживать, наводя ужас на Роберта и вызывая благородную ярость у Освальда, вступающего в неравный бой. Не сломленный в битве, Освальд подвергается следующему испытанию: Амазонка тщетно искушает его своей красотой.

Раздел *Più moto* — четырехголосный мужской канон оживших статуй; их партии точно дублируются тремя тромбонами и (с небольшими модификациями) валторной и трубой. Дублирование тромбонами хоровых партий *colla parte* было характерным признаком стиля австрийской духовной музыки XVIII в.: прием часто применяли И. Й. Фукс, А. Кальдара, Ф. Тума и Г. К. Вагензейль. В оперном жанре такие случаи неизвестны, поэтому оркестровка этой сцены выглядит как оригинальная тембровая и драматургическая находка Шуберта. Несколько тяжеловесное звучание тромбонов передает неуклюжесть, механичность движений статуй воинов, облаченных в тяжелые доспехи. Раздел *Più moto* составляет всего 17 тактов, причем в последних семи тактах каноническое движение уступает место последовательности торжественно звучащих аккордов с простой тонально-гармонической организацией (ил. 2).

В крупном плане первого финала канон воспринимается как небольшое жанровое интермеццо перед последними разделами финала. Активное участие тромбонов, звучащих как патетические возгласы на слабых долях в кульминационном эпизоде *Allegro* (тт. 17–24), сообщает музыке высокий драматический накал и характеризует нестигаемый дух главного героя.

Во втором акте зингшпиля тромбоны используются повсеместно, кроме двух номеров. Тромбоны часто звучат в виде трезвучий и секстаккордов в тесном расположении, образуя плотное и мощное звучание. Сольных эпизодов во втором акте нет, но тромбоны всегда хорошо слышны. Например, в арии Освальда (№ 13, тт. 21–22, 40–41) они выделяются пунктированными фигурами, исполняемыми вместе с фаготами и струнными. В Траурном марше (№ 16) три тромбовых партии снова изложены в тесном расположении: аккорды артикулируют сильные доли такта или повторяют общую ритмическую формулу, то есть инструменты выступают в типичной для них роли. Но когда они подключаются к хроматическому нисходящему движению низких струнных (тт. 67–68), образуется заметный тембровый и динамический рельеф. Примечательно, что тромбоны почти не объединяются с другими медными духовыми инструментами: Шуберт не рассматривает их как участников «хора» меди, предпочитая сочетания с деревянными духовыми или струнными (как высокими, так и низкими) инструментами.

Cor. **Più moto**

Corno in Mi \flat

Tr.

Tromba in C

Tromboni I.II.

Trombone III.

Tenore

Tenore

Bass-Baritone

Bass-Baritone

f 1. Statue.

f 2. Statue.

f 3. Statue. Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem

f 4. Statue.

Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem Thron, Macht und Schä_tze win_ken ihm von

f

f

f

Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem

Thron, Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem Thron, Macht und Schä_tze win_ken

Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem Thron, Macht und Schä_tze win_ken ihm von

ei_nem Thron, Macht und Schä_tze win_ken ihm von ei_nem Thron, Macht und Schä_tze

◀ Ил. 2. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. 1 акт. Финал. Раздел Più moto

Fig. 2. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Act 1. Final. Section Più moto

Особого внимания заслуживают тромбоны в финале второго акта (№ 17). Освальд вновь не поддался на искушения Амазонки и ее прекрасных фрейлин, но попросил дать ему один день, чтобы принять решение, а на самом деле — чтобы выиграть время. Хор воинов из свиты Амазонки предлагает испытать честность намерений Освальда. В это время (тт. 35–38) тромбоны вместе с фаготами, альтами и низкими струнными вносят оттенок сомнения и тревоги посредством мотива, «ползущего» вверх по полутонам в диапазоне тритона. Фраза, с включением этого мотива, дважды звучит в унисон у всех перечисленных инструментов и хора, выделяясь на фоне застывшего аккорда высоких деревянных и тремоло скрипок (ил. 3).

Ил. 3. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. 2 акт. Финал, тт. 35–40

Fig. 3. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Act 2. Final, meas. 35–40

Чтобы доказать свою верность, Освальд должен убить раба, который пытался помочь ему бежать из замка. Оркестр чутко отражает эмоциональные сдвиги в настроении героя. Нагнетание чувства возмущения и ужаса от безвыходности положения подчеркивается речитативно-аризонным складом вокальных реплик и сопровождающими их аккордами всей группы деревянных и медных духовых. Наконец, решение Освальда сражаться с толпой вооруженных людей вместо того, чтобы убить несчастного раба, его праведный гнев и ярость выражаются моноритмичными аккордами оркестра на каждой доле такта (Recit. Presto: тт. 130–136). При этом мрачный тембр тромбонов всегда хорошо слышен благодаря тесному расположению аккордов.

В третьем акте тромбоны сопровождают не только хор и сольные мужские номера, но применяются даже в арии сопрано Люитгарды (№ 18). Особенно примечательна их роль в ансамбле (№ 20), когда Освальду, наконец, удастся освободиться от оков и заключить в объятия горячо любимую супругу, упавшую в обморок. В этот момент начинается буря.

Композитор снабдил партитуру ремаркой «Удар грома» (*Donnerschlag*), по-видимому, предназначая ее для потенциального постановщика, который мог добавить вспышки молний с помощью эффектов освещения и звуковую имитацию стихии. Однако оркестровые средства и без того точно характеризуют драматический пафос момента в восьмитактовом эпизоде (тт. 29–36), в котором участвуют только мужской хор, три тромбона и альты (ил. 4). В это время Освальд склоняется на коленях перед неподвижным телом Люитгарды.

Ил. 4. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. 3 акт. № 20. Сцена III. тт. 29–36

Fig. 4. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Act 3, No. 20, Scene III, meas. 29–36

The image shows a musical score for Tromboni I, II and Trombone III. The score is in 2/4 time and features a series of chords and single notes. The dynamic markings are *p* (piano) and *f* (forte), with accents (>) indicating a crescendo and decrescendo pattern. The markings are: *p*, *f*>*p*, *f*>*p*, *f*>*p*, *f*>*p*. The score is written for Tromboni I, II and Trombone III.

Дальнейшее развитие сцены подчинено принципу постоянного возрастания напряжения, которое сопровождается усилением звучности тромбонов. Композитор снова прибегает к ремаркам, синхронизирующим музыкальное и сценическое развитие. Одна из них — «Гремит гром, ревет буря» (*Der Donner rollt, der Sturm braust*) — сигнализирует о нарастании динамики: Шуберт поручает тромбонам выразительные короткие «возгласы» на слабых долях такта (второй и четвертой), в то время как все остальные инструменты оркестра акцентируют сильные и относительно сильные доли (тт. 50–62, 71–74). Тромбоны здесь не просто усиливают звучность, а действительно, «режут», живописуя своим мрачным тембром картину неуправляемой стихии. Устремляющиеся со скал потоки воды грозят Освальду и Люитгарде гибелью, а возрастание уровня воды характеризуется тревожной хроматической интонацией подъема на малую секунду у тромбонов, фаготов и струнных (тт. 86–87). Впечат-

ляет в номере и широкий спектр динамических оттенков для тромбонов: от пианиссимо и меццо-форте до фортиссимо, форцандо и сфорцандо, а также многочисленные указания *crescendo* и *diminuendo*.

Шторм и наводнение становятся для Освальда последним испытанием, которое он с честью проходит. Когда сцена преобразуется в дивный сад и появляется граф фон Шварцбург со своей свитой, героям, наконец, объясняют, что все стихийные бедствия были подстроены для проверки стойкости и верности Освальда. Любовный дуэт главных персонажей (№ 21) и терцет с Робертом (№ 22) оркестрованы без тромбонов, но в финале роль последних значительна.

Финал зингшпиля — хоровое прославление любящих сердец: Люитгарды и Освальда. В нем участвует весь оркестр и хор. Полифоническому развитию и подвижному темпу первой части противостоит неторопливая, хорального склада вторая часть (*Adagio*). Это торжественный гимн любви и верности, который исполняет только хор, три тромбона и фагот. Поначалу эпизод выстраивается как диалог: реплики духовых инструментов и хора а *capella* объединяются благодаря аккордовому складу и единой ритмической канве (ил. 5). Потом на окончание второй инструментальной «реплики» органично накладываются начальные аккорды хора, и такое переплетение продолжается до конца раздела.

Текст хора имеет морализаторский смысл: «Любовь раскрывается не в лучах солнца, а лишь в беде и опасности, на последних обломках надежды» (*Nicht im Glückes Sonnenschimmer, Nur in Unglück und Gefahr, Auf der Hoffnung letzter Trümmer Wird die Liebe offenbar*) [Kotzebue 1804, 80]. Назидательный посыл текста, хоральный склад и звучание духовых придают эпизоду *Adagio* характер церковного гимна, поддерживаемого органом.

Осуществленный анализ выявляет беспрецедентное многообразие функций тромбонов в композиции зингшпиля «Увеселительный замок черта». Отметим наиболее репрезентативные:

- соло тромбонной секции (эпизод в разработке увертюры — ил. 1, сольные реплики трех тромбонов в финальном хоре — ил. 5);
- объединение тромбонов с фаготами или другими инструментами в тематически значимых эпизодах, в которых звучность тромбонов доминирует (финал второго акта — ил. 3, № 20 из третьего акта — ил. 4);
- пассажи в кульминациях, где тромбоны акцентируют сильные доли (Траурный марш) или, наоборот, выделяются посредством артикуляции слабых долей (раздел *Allegro* в финале первого акта, сцена грозы (№ 20) в третьем акте — тт. 50–62, 71–74);
- эпизоды, где тромбоны дублируют вокальные партии (раздел *Più moto* в финале первого акта — ил. 2).

Ил. 5. Ф. Шуберт. Увеселительный замок черта. 3 акт. Финал. Adagio, тт. 1–14

Fig. 5. Franz Schubert. *Des Teufels Lustschloss*. Act 3. Final. Adagio. meas. 1–14

Adagio

The musical score is for the Act 3 Final of Franz Schubert's opera *Des Teufels Lustschloss*. It is marked **Adagio**. The score includes parts for Fagotto, Tromboni I, II, Trombone III, Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The vocal parts have lyrics in German. The tempo is Adagio.

Vocal Lyrics:

Soprano: Nicht im Glü_ckes-Son_nen _

Alto: Nicht im Glü_ckes-Son_nen _

Tenore: Nicht im Glü_ckes-Son_nen _

Basso: Nicht im Glü_ckes-Son_nen _

Instrumental Lyrics:

schim_ mer, nur in Un_ glück und Ge_ fahr, auf der Hoff_ nung letz_ ter

schim_ mer, nur in Un_ glück und Ge_ fahr, auf der Hoff_ nung letz_ ter

schim_ mer, nur in Un_ glück und Ge_ fahr, auf der Hoff_ nung letz_ ter

schim_ mer, nur in Un_ glück und Ge_ fahr, auf der Hoff_ nung letz_ ter

The image shows a musical score for four trombones. The top system consists of four staves (bass clef, alto clef, alto clef, bass clef) with rests in the first three measures and a dynamic marking of *f* in the fourth measure. The bottom system consists of four staves with lyrics in German: "Trüm_mer wird die Lie_be of _fen_bar, wird die Lie_be of _fen_bar!". The dynamics are *pp* for the first two measures and *f* for the last two measures. The lyrics are: Trüm_mer wird die Lie_be of _fen_bar, wird die Lie_be of _fen_bar!

Нам неизвестны более ранние сочинения, в которых тромбоны исполняли бы столь обширные и важные партии, наделенные самостоятельным тематическим материалом. Однако было бы естественно предположить, что интерес к тромбонам Шуберт перенял у своего учителя Сальери, который, в свою очередь, был учеником К. В. Глюка в период работы последнего над реформаторскими операми. Нет необходимости комментировать огромную роль тромбонистов в «Орфее», «Альцесте», «Ифигении в Тавриде» Глюка. В отличие от австрийских композиторов XVIII в., применявших тромбоны в церковной музыке для дублирования хоровых партий, Глюк трактовал эти инструменты как уникальное средство оперной оркестровой драматургии и наделял тромбонные партии самостоятельным материалом. Для постановки в Королевской академии музыки в Париже французской версии оперы «Орфей» (1774), Глюк даже изменил состав оперного оркестра, освободив его от клавесина, но добавив тромбоны и арфу [Жесткова 2023, 284].

Примечательно, что Сальери, для которого Глюк всегда был путеводной звездой в оперной композиции, тоже создал три музыкальных трагедии для парижской Королевской академии музыки: «Данаиды» (1784), «Горации» (1786) и «Тарар» (1787). В каждой из названных партитур есть партии для трех тромбонистов, которые выполняют как образно-смысло-

вую, так и темброво-драматургическую функцию. К примеру, мрачные аккорды тромбонов и фагота в увертюре к «Данаидам» символизируют «голос» карающего рока, который настигнет всех совершивших убийство данаид, кроме Гипермнестры, отказавшейся от преступления. В опере «Тарар» партии тромбонов еще более значительны; они применяются не часто, но с ярким драматическим эффектом. Сальери смелее и разнообразнее, чем Глюк, интерпретирует тромбоны, используя их даже в сценах, где образы или упоминания потустороннего мира отсутствуют. Так, в арии Урсона из третьего акта, где он описывает поединок Альтамора и Тарара, его рассказу аккомпанируют долго длящиеся аккорды двух фаготов и трех тромбонов (тт. 36–40), а соло первосвященника (средняя часть Траурного хора из пятого акта) сопровождается только струнными и двумя тромбонами.

Успех премьеры «Тарара» в Париже превзошел все ожидания. Среди почитателей оперы был австрийский император Иосиф II, который распорядился перевести французское либретто Бомарше на итальянский язык и поставить оперу в Вене. В итальянской версии, выполненной Лоренцо да Понте, опера получила новое заглавие «Аксур, царь Ормуза». Венская версия оперы с итальянским текстом была поставлена в январе 1788 г. в Бургтеатре и имела не меньший успех, чем французский оригинал, сохраняясь в репертуаре до 1805 г.

Хотя Шуберт не застал венские постановки «Аксур», юный композитор, как выяснил Питер Бранскомб, «знал <...> благодаря изучению партитур» оперы «Аксур» и «Данаиды» Сальери, а также «все оперы Глюка и Генделя» [Branscombe 1982, 114, 115]. Можно усомниться, что Шуберт знал «все» оперы Глюка, но, вполне вероятно, он изучал партитуры его поздних, реформаторских сочинений. Очевидно, вкус к драматическим эффектам тромбонов сформировался у Шуберта под воздействием сцен «Орфея» и «Альцесты» Глюка, «Данаид» и «Аксур» Сальери, потрясающих динамичной и красочной оркестровкой. Но ни в одной из этих опер (включая оперы и оратории Генделя) нет соло тромбонной секции в оркестровых эпизодах или примеров только тромбонного сопровождения в вокальных и хоровых разделах.

В поисках источников оркестрово-стилевого влияния уместно вспомнить оперы «Дон Жуан», «Волшебная флейта» Моцарта и «Фиделио» Бетховена. Партитуры первых двух включают партии трех тромбонов, участвующих в сценах, где изображается или упоминается потусторонний мир или сакральные символы, но тромбонная секция не имеет ни одного сольного эпизода. В первых двух редакциях «Фиделио» (1805–1806) Бетховен сочинил партии для трех тромбонов, а в редакции 1814 г. поста-

новку которой Шуберт посещал по меньшей мере дважды — только две партии, и они тоже участвуют лишь в некоторых эпизодах tutti, никогда не солируя.

Единственным прецедентом, действительно достойным упоминания как возможный источник вдохновения для Шуберта, является четвертая часть Шестой симфонии (1808) Бетховена, где в момент кульминации (т. 106) эффектное вступление двух тромбонов блестяще имитирует звук грома и вспышки молний, иллюстрируя программный заголовок части «Гроза. Шторм». В таком же ключе применил тромбоны Шуберт в сцене грозы из третьего акта «Увеселительного замка черта» (№ 20), но значительно углубил их роль как темброво-колористического средства.

Даже в поздних шедеврах Бетховена 1821–1824 гг. тромбонные партии — несмотря на расширение их функций и двухтактовое сольное вступление тенор-тромбона в фуге *et iterum venturus est* из Credo Торжественной мессы — довольно скромны в сравнении с партиями тромбонов в зингшпиле Шуберта. В некрологе на смерть знаменитого тромбониста К. Т. Квайссера (1800–1846) анонимный журналист *Allgemeine musikalische Zeitung* отмечал, что в первые десятилетия XIX в. было не принято поручать тромбонам сольные эпизоды:

В качестве сольного инструмента тромбон вообще не использовался, за исключением Tuba mirum в Реквиеме Моцарта, в котором партию тромбона обычно исполняет фагот [Necrolog: Carl Traugott Queisser 1846, sp. 459 f].

Как известно, большая часть произведений Шуберта, включая оперы и зингшпили, не была поставлена при жизни композитора, поэтому его уникальные новации в композиции и оркестровке долгое время оставались неизвестными. О них не знали композиторы-современники и, конечно, музыкальные критики. В наши дни доступность нотных, архивных и исследовательских материалов, их внимательное изучение позволяет сделать вывод о выдающемся новаторстве оркестровки и, в частности, тромбонных партий зингшпиля «Увеселительный замок черта». Шуберт, несомненно, — один из первых композиторов, расширивших оркестровые функции тромбонов от точного дублирования хоровых голосов и динамического усиления до важнейшего ресурса тембровой драматургии. Указанный ресурс оказался способным не только подчеркивать драматические эффекты и придавать особые оттенки оркестровым краскам, но и в определенных ситуациях — служить главным колористическим, динамическим и музыкально-драматургическим средством.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Жесткова 2023 — *Жесткова О. В.* Состав оркестра парижского театра Opéra в первой половине XIX века // Музыка как национальный мир искусства: Материалы Международной научно-практической конференции. Казань, 10–11 ноября 2022 г. Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2023. С. 284–294.
- [2] Пилипенко 2018 — *Пилипенко Н. В.* Франц Шуберт и Венский музыкальный театр: Дисс. ... док. иск: в 2-х т. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. Т. 2. 301 с.
- [3] Branscombe 1982 — *Branscombe, Peter.* Schubert and the melodrama // *Schubert-Studies. Problem of Style and chronology.* Ed. Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141.
- [4] Hellhorn 1865 — *Hellhorn, Heinrich Kreissle von.* Franz Schubert. Vollständige Neuauflage. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Wien: Carl Gerolds Sohn. 1865. 619 S.
- [5] Kotzebue 1804 — *Kotzebue, August von.* Des Teufels Lustschloß: Eine natürliche Zauber-Oper in drei Akten. Bürglen, 1804. 80 S.
- [6] Necrolog: Carl Traugott Queisser 1846 — *Necrolog: Carl Traugott Queisser // Allgemeine musikalische Zeitung.* Vol. 48. 1846, 8^{tem} Juli. № 27. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1846. Sp. 459–460.
- [7] Nemetz 1827 — *Nemetz, Andreas.* Neueste Posaun-Schule. Vienna: Diabelli, 1827. 24 S.
- [8] Weiner 2005 — *Weiner, Howard.* When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? — The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Orchestras // *Historic Brass Society Journal.* 2005. № 17. Pp. 37–79.

References

- [1] Zhestkova, Olga V. (2023). “Sostav orkestra parizhskogo teatra Opéra v pervoy polovine XIX veka” [“The Instrumentation of the Paris Opéra Orchestra in the First Half of the 19th Century”]. In *Muzyka kak natsional'nyy mir iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Kazan, 10–11 noyabrya 2022 g.* [Music as a national art world: Materials of the International Scientific and Practical Conference. Kazan, November 10–11, 2022]. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. G. Zhiganova, pp. 284–294 (in Russian).
- [2] Pilipenko, Nina V. (2018). *Franz Schubert i Venskiy muzykal'nyy teatr [Franz Schubert and the Vienna Musical Theater]: teaching methods: Dr. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Gnesin Russian Academy of Music, responsible organization.* In 2 vol. Moscow, Vol 2. 301 p. (in Russian, unpublished).
- [3] Branscombe, Peter (1982). “Schubert and the melodrama”. In *Schubert-Studies. Problem of Style and chronology*, ed. Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, pp. 105–141.
- [4] Hellhorn, Heinrich Kreissle von (1865). *Franz Schubert. Vollständige Neuauflage.* Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Wien: Carl Gerolds Sohn, 619 S.

- [5] Kotzebue, August von (1804). *Des Teufels Lustschloß: Eine natürliche Zauber-Oper in drei Akten*. Bürglen, 80 S.
- [6] _____ (1846). “Necrolog: Carl Traugott Queisser”. In *Allgemeine musikalische Zeitung*. Vol. 48. 1846, 8^{tem} Juli. № 27. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Sp. 459–460.
- [7] Nemetz, Andreas (1827). *Neueste Posaun-Schule*. Vienna: Diabelli, 24 S.
- [8] Weiner, Howard (2005). “When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? — The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Orchestras”. In *Historic Brass Society Journal*. 2005. No. 17, pp. 37–79.

Статья поступила в редакцию: 05.05.2025; одобрена после рецензирования: 01.06.2025; принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 05.05.2025; approved after reviewing: 01.06.2025; accepted for publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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

Рецензии

Рецензия на методологическое исследование
УДК 78.01
doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.007

Уроки мастера

Владимир Абрамович Гуревич

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
goureвич@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

Аннотация. Данная статья представляет собой рецензию на исследование Юрия Николаевича Тюлина «Ошибки и недостатки теории музыки», обобщающее многолетние изыскания выдающегося ученого в сфере критического осмысления ряда положений, получивших воплощение в трудах отечественных и зарубежных музыковедов. Показаны предпосылки появления книги, основы ее концепции, структура, а также категориальный аппарат. В заключение дана оценка перспективности позиций ученого в контексте современной науки.

Ключевые слова: *ладотональность, гармоническая структура, консонансы и диссонансы, апперцепция, психология музыкального восприятия*

Для цитирования: *Гуревич В. А. Уроки мастера // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 132–139.*
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.007>

© Гуревич В. А., 2025

Review of a methodological study

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.007

The Master's Lessons

Vladimir A. Gurevich

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
gurevich@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

Abstract. This article is a review of Dr. Habil., Professor Yuri Tyulin's research *Errors and shortcomings of music theory*, summarizing the long-term research of an outstanding scientist in the field of critical understanding of a number of provisions that have been interpreted in the works of domestic and foreign musicologists.

Keywords: *ladotonicity, harmonic structure, consonances and dissonances, apperception, psychology of musical perception*

For citation: Gurevich, Vladimir A. The Master's Lessons. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 132–139. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.007>

© Vladimir A. Gurevich, 2025

Уроки мастера

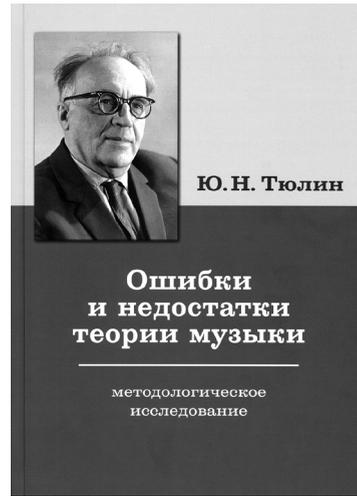
Увидевшее свет в конце минувшего года исследование Юрия Николаевича Тюлина «Ошибки и недостатки теории музыки» (*ил. 1*)¹ невелико по физическому объему: сто с небольшим страниц. Но «мал золотник, да дорог». Дорог прежде всего потому, что стал последним из многочисленных трудов выдающегося ученого и тем самым — своего рода творческим завещанием мастера.

Юрий Николаевич работал над данной темой практически всю жизнь. Как ученик Тюлина, тесно общавшийся с ним и облеченный его доверием, автор настоящих строк неоднократно являлся свидетелем его рассказов о том, как формировался текст книги, Первоначально то были мысли, возникшие в 1911–1912 гг. из-за несогласия воспитанника Санкт-Петербургской консерватории и Санкт-Петербургского университета с логическим несоответствием некоторых теоретических выводов научных и учебных пособий по гармонии XIX в. (Г. Риман, П. Чайковский и др.) законам реальной звуковой «материи». Позднее «отблески» критической позиции ярко «сверкнули» на страницах тюлинского анализа хоралов Баха, вызвавшего бурную реакцию ректора консерватории А. К. Глазунова, обнаружившего в тексте издания ряд, как ему показалось, типографских опечаток, на самом же деле — сознательных нарушений Бахом общепринятых правил употребления диссонансов².

Дальнейшие образцы такого рода «нестыковок» понятийного аппарата и его конкретного аналитического осмысления Тюлин выявил и доказательно раскритиковал на страницах своих фундаментальных исследований, включая ставшие классическими «Учение о гармонии», «Строение музыкальной речи», «Натуральные и альтерационные лады» и др. Постепенно накапливая материал, Юрий Николаевич, в конце концов, подошел к формированию целостного труда, ориентированного не только на музыкантов-профессионалов (в первую очередь теоретиков), но и на образованных любителей музыки. Текст складывался из фраг-

¹ Тюлин Ю. Н. Ошибки и недостатки теории музыки (методологическое исследование) / ред.-сост. В. Н. Никитина. Москва: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2024. 108 с. ISBN 978-5-8269-0346-9.

² Тюлин Ю. Н. Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Ленинград: ЛГК, 1927. 78 с.



Ил. 1. Обложка издания
Fig. 1. Cover of the publication

ментов, рождавшихся в процессе анализа десятков научных публикаций. Четкое и беспристрастное отношение к предмету исследования давало автору возможность включать в сферу критического осмысления работы крупнейших отечественных и зарубежных ученых (более двадцати имен — от Г. Римана, Э. Курта и А. Шёнберга до Н. А. Римского-Корсакова, Б. Л. Яворского и Л. А. Мазеля).

Рецензируемое издание — поразительный пример мастерства не только музыканта-аналитика, оснащенного сильнейшим теоретическим знанием, но и композитора-практика, опирающегося на живые законы музыкального восприятия.

С самых первых фраз исследования Тюлин устанавливает высокую планку для своих выводов, утверждая общие принципы подхода к теоретическим проблемам, история которых «подвержена тем же превратностям судьбы, что и истории других наук, и даже в большей степени» [Тюлин 2024, 19].

Один из узловых вопросов — естественный для человеческой мысли зигзагообразный поиск истины, когда

увлечение новой идеей или гипотезой приводит порой к ее гипертрофии, вследствие чего разработка проблемы идет по неверному или не совсем верному пути, пока новый поворот в науке не представит истину в обновленном и очищенном виде.

Но само «открытие двери» в новую сторону исследования является настолько важным достижением, что дальнейшие исследования пути, требующие существенного пересмотра, не уничтожают ценности этого достижения [Тюлин 2024, 19].

В этих строках — ключ к пониманию мастером сути процессов познания окружающего нас музыкального мира, познания, начисто лишеного какого бы то ни было налета догматизма и, тем более, недооценки сделанного другими учеными (даже если их позиции, по мнению Тюлина, неверны и нуждаются в исправлении).

Данного диалектически выверенного подхода Юрий Николаевич придерживался всегда, невзирая ни на какие идеологические постулаты, в рамках которых в советские времена пришлось существовать отечественной науке. Вооруженный отчетливой, ясной программой действий, оснащенный фундаментальными знаниями в сферах точных и естественных наук, он стоял за безусловный выход теоретического музыковедения из привычных аналитических границ, в первую очередь, в сферу психофизиологии, закономерности которой фактически упускаются теорией музыки. И три закона, которые формулирует ученый, становятся точкой опоры для всех его последующих выводов. Это законы апперцепции, объема восприятия и фиксированной установки, которые названы Тюлиным «тремя китами» теоретического музыковедения.

Следуя непреложной логике, мастер обращается к музыкальному восприятию и трем его уровням, к коим относятся

физиологическое ощущение звучания, психофизиологическое воздействие (реакция) и эстетическое отношение (оценка, впечатление, художественное воздействие) [Тюлин 2024, 21].

На их фундаменте базируются различные звуковые закономерности, функционирующие как в общеэстетическом, так и психологическом, психофизиологическом и чисто физиологическом когнитивных сегментах.

Среди явлений, недостаточно или вовсе неверно оцененных теорией музыки из-за отсутствия непосредственной связи анализа с психофизиологией музыкального восприятия, Тюлин выделяет следующие сферы:

1. Индивидуальные гармонические свойства интервалов, зависящие от акустической природы звучания и предопределяющие фонизм аккордов. <...>

2. Индивидуальные мелодические свойства интервалов, в значительной мере зависящие о рефлекторного, так называемого идеомоторного движения голосовых связок, всегда сопровождающего слуховое восприятие музыки. <...>
3. Разноплановость аккордов, проистекающая из обертоновой структуры натурального звукоряда и приводящая к полифункциональности, полигармонии и политональности. <...>
4. Весомость звучания аккордов и аккордики, во многом определяющая их выразительность а также основные нормы мелодико-фигурационного голосоведения. <...>
5. Непосредственная связь в восприятии данного момента звучания с предыдущей и последующей фазами музыкального движения, приводящая к переоценке звучания. <...>
6. «Ритмическое дыхание» в соотношении тактов, которое приводит к их разной «весомости» и создает норму квадратного их объединения, преодолеваемого конкретными условиями контекста. <...>
7. Особое внимание надо обратить на вопрос о тональности, весьма запутанный теорией в последнее время в связи с современной музыкой и толкуемый без всякого учета психофизиологического закона фиксированной установки [Тюлин 2024, 23–24].

Столь продолжительная цитата из труда Тюлина позволяет понять и оценить широчайший круг научно-теоретических вопросов, ставших поводом для детального аналитического «путешествия» автора. Пафос его высказываний всегда имеет конкретную актуальную подоплеку, ни в коей мере не потерявшую злободневности и в наши дни, когда, как и полвека назад,

оторванность теории музыки от смежных научных областей искажает представление о подлинных музыкальных закономерностях, а учебно-эмпирическая ограниченность препятствует достаточно крепкой обратной связи теории с творческой практикой, плодотворному воздействию на нее прежней и новой догматики, а между тем такое воздействие должно служить основной задачей теоретической педагогики [Тюлин 2024, 25].

В конечном счете речь идет о философии теории музыки, кристаллизации логики в объяснении и систематике ее элементов.

Все последующее изложение мыслей в труде Тюлина в чеканной форме реализует данные положения.

Определив границы логических понятий, зафиксировав их место в целостной системе как основе всякой классификации, Тюлин приводит перечень основных логических ошибок, часто встречающихся в теории музыки. Первая глава книги посвящена консонирующим диссонансам. В центре ее — полемика с позицией, запечатленной в «Учении о гармонии» (“*Harmonielehre*”) А. Шёнберга. Вторая — о диссонирующих консонансах и их неправильном толковании вне ладового осмысления. Третья — «Мотивы и фразы» — своего рода очерк учения о мотиве и его «пертурбациях» у разных теоретиков: от А. Б. Маркса до Г. Катуара и Г. Римана.

Выдающееся аналитическое мастерство Тюлина с особой силой проявляется на страницах четвертой главы, «героем» которой стал «скромный» кадансовый квартсекстаккорд. Вокруг этого хорошо знакомого каждому музыканту созвучия автор разворачивает прямо-таки эпическую картину всевозможных версий его трактовки, констатируя дискуссионные моменты даже у таких выдающихся ученых, как Б. Л. Яворский.

Наконец, в пятой главе речь идет о задержании и других приемах фигурации. Автор подробно разбирает многочисленные случаи неверной оценки того или фигурационного приема,

явные недоразумения, происходящие, прежде всего потому, что само понятие «неаккордовый звук» употребляется в разных смыслах [Тюлин 2024, 95].

Это подтверждают конкретные нотные примеры из произведений В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена. В главе критически оцениваются недочеты целого ряда известных пособий по гармонии: учебников Н. А. Римского-Корсакова, Г. Л. Катуара, Л. М. Рудольфа. Особое внимание уделено учебнику московской бригады (авторы — И. И. Дубовский, С. В. Евсеев и др.), в котором Тюлин обнаружил ряд, как он пишет, «больших недоразумений» в характеристике таких типов фигурации, как, например, приготовленные задержания [Тюлин 2024, 89].

В текст книги ее редактор-составитель Вера Николаевна Никитина, занимавшаяся в 1976–1978 гг. под руководством мэтра в стенах Московской консерватории, включила отзыв Юрия Николаевича о диссертации Ю. Н. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева» (1975). Отзыв ценен не только сам по себе: именно позиция Тюлина в значительной степени способствовала успеху, на пути к которому Холопову пришлось преодолеть множество серьезнейших препятствий. Дело в том, что далеко не всегда и не во всем соглашавшийся с младшим коллегой (автор этих строк был тому свидетелем) Тюлин развернул на страницах подроб-

ного разбора диссертации Холопова панораму бытия и трактовки понятий тональности и атональности и их места в музыкальной теории.

Опираясь на два основных компонента — тональную опору и ладовую структуру, ученый утверждает:

само понятие тональности нуждается в радикальном переосмыслении, в соответствии не только с современной музыкой, но и с классической [Тюлин 2024, 103].

И (sic!) альтернатива тональности и атональности отнюдь не означает в атональных опусах отказ от вечного закона фиксированной установки: все решает художественный смысл звуковой материи, а не ее формальное строение.

Памятуя заветы Учителя, закончу эту рецензию кратким резюме: каждое написанное Ю. Н. Тюлиным слово и сегодня, в середине XXI столетия, остается живым, актуальным, нимало не теряет в своей убеждающей силе. Уроки мастера зовут к новым свершениям на ниве музыкальной науки.

Список источников

- [1] Тюлин 2024 — Тюлин Ю. Н. Ошибки и недостатки теории музыки (методологическое исследование) / ред.-сост. В. Н. Никитина. Москва: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2024. 108 с.

References

- [1] Tyulin, Yu. N. (2024). *Oshibki i nedostatki teorii muzyki (metodologicheskoe issledovanie)* [Errors and shortcomings of music theory (methodological research)], editor-compiler Vera N. Nikitina. Moscow: Izdatel'stvo "Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh", 2024. 108 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 01.08.2025; одобрена после рецензирования: 05.08.2025; принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 01.08.2025; approved after reviewing: 05.08.2025; accepted for publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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

Сведения об авторах

Дарья Александровна Володягина — музыковед, выпускница Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, аспирант кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — английская музыка XX–XXI вв.: Бенджамин Бриттен, Томас Адес. В настоящий момент работает над кандидатской диссертацией под руководством Н. А. Брагинской, доктора искусствоведения, доцента, заведующей кафедрой истории зарубежной музыки.

Владимир Абрамович Гуревич — доктор искусствоведения (1990), профессор (1993), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Родился в Ленинграде в 1947 г. В 1971 с отличием окончил Ленинградскую консерваторию по специальности «Музыковедение» по классу профессора Ю. Н. Тюлина. Автор 8 научных монографий и более 200 статей в российских и зарубежных изданиях на русском, немецком (владеет свободно), английском, французском, туркменском, украинском и др. языках. Участник научных форумов в России, Германии, Франции, Бельгии, Австрии, Финляндии, Швеции, Норвегии, Канаде, Польше, Украине, Словении, Латвии. Член Союза композиторов России (с 1972), в 2010–2017 — Секретарь Союза композиторов России. Под руководством В. А. Гуревича успешно защищено более 20 кандидатских диссертаций соискателями из России, Китая, Кореи и других стран. Он входит в состав диссертационных советов Санкт-Петербургской и Нижегородской консерваторий. Свободно владеет фортепианной игрой, регулярно выступает как солист и концертмейстер в концертах в разных залах России и зарубежных стран,

Contributors to this issue

Daria A. Volodyagina — musicologist, a graduate of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatory. Postgraduate student, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her research interests include English music of the XX–XXI centuries: Benjamin Britten, Thomas Ades.

Scientific advisor — Natalia A. Braginskaya, Dr. Habil. in Art History, Associate Professor, Head of the Western Music History Department.

Vladimir A. Gurevich — Dr. Habil. in Art History (1990), Professor (1993), Professor of the Western Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Herzen State Pedagogical University of Russia. He was born in Leningrad in 1947. In 1971, he graduated with honours from the Leningrad Conservatory with a degree in Musicology, class of Professor Yury N. Tyulin. He has authored eight scientific monographs and over two hundred articles in Russian and foreign editions, including Russian, German (which he fluently speaks), English, French, Turkmen, Ukrainian and other languages. He has participated in scientific forums in Russia, Germany, France, Belgium, Austria, Finland, Sweden, Norway, Canada, Poland, Ukraine, Slovenia and Latvia. He is a member of the Union of Composers of Russia, having joined in 1972. Between 2010 and 2017, he held the position of Secretary of the Union of Composers of Russia. Vladimir A. Gurevich has served as a scientific supervisor for over twenty doctoral dissertations, which have been successfully defended by applicants from Russia, China, Korea and other countries. He serves on the dissertation committees of the St. Petersburg and Nizhny Novgorod Conservatories. He is an accomplished pianist and regularly performs as a soloist and accompanist in concerts in various halls in Russia and abroad. Additionally, he serves as a jury mem-

является членом жюри Международных конкурсов в России и Финляндии, организатором и руководителем ежегодных Шостаковичских чтений (Союз композиторов Санкт-Петербурга). С 1995 — член Рабочей группы сообщества музыковедов стран Центральной и Восточной Европы Института музыковедения Лейпцигского университета.

Зивар Махмудовна Гусейнова — доктор искусствоведения (1995), профессор (1998). Профессор, заведующий кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Принимала участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Петрозаводске, а также Австрии, Черногории и др. Член диссертационного совета Российского института истории искусств. Член жюри различных музыковедческих конкурсов. Автор около 250 научных публикаций, посвященных различным вопросам истории русской музыки древнего и классического периодов (в том числе — монографий «Фитник Федора Крестьянина», «Стихирарь минейный конца XVI века: аспекты изучения. По рукописи Троице-Сергиевой Лавры № 427», «Теоретические лабиринты „Книги, глаголемой Кокизы...“ (по рукописи РГБ собрания Одоевского № 1)», учебных пособий «Русские музыкальные азбуки 15–16 веков», «„Авторские“ музыкально-теоретические руководства 17 века»).

Ксения Станиславовна Савицкая — выпускница музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор З. М. Гусейнова), аспирант кафедры истории русской музыки. Область научных интересов: русская музыка рубежа XIX–XX веков, творчество Н. К. Метнера.

Чжан Сунао — аспирант Кафедры музыкального образования и воспитания РГПУ им. А. И. Герцена.

member of international competitions in Russia and Finland, and as the organizer and leader of the annual Shostakovich Readings (Union of Composers of Saint Petersburg). Since 1995, he has been a member of the Working Group of the Community of Musicologists of Central and Eastern Europe at the Institute of Musicology at the University of Leipzig.

Zivar M. Gusseinova — Dr. Habil. in Art History (1995), Professor (1998), Head of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, participant of diverse seminars, symposiums and conferences held in Saint Petersburg, Moscow, Nizhny Novgorod, Petrozavodsk, as well as in Austria, Montenegro etc. Member of Dissertation boards of the Russian Institute of the History of Arts. Member of the Jury panel of various musicology competitions. Author of 250 scientific publications devoted to various issues of the history of Russian music of the ancient and classical periods including monographs and training manuals in history and music theory.

Ksenia S. Savitskaya — a graduate of the Musicology Faculty of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific supervisor — Dr. Habil. in Art History, Professor Zivar M. Gusseinova). Postgraduate student of the Russian Music History Department. Field of scientific interests: Russian music at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, Nikolay K. Medtner's work.

Zhang Songao — Postgraduate student of the Department of Music Education and Upbringing of the Herzen University

Ирина Анатольевна Чудинова — кандидат искусствоведения (1996), старший научный сотрудник Российского института истории искусств. Окончила Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «композиция» (1980), там же аспирантуру (1982). В Российском институте истории искусств защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Топографию церковно-музыкальной культуры Петербурга XVIII века» (1996); защитила диссертацию (PhD) на греческом языке на Богословском факультете Университета имени Аристотеля в Салониках («*Ηχοτόπιό της μοναχικής λατρείας: ελληνική και ρωσική λειτουργική παράδοση*»; 2021). Автор трех изданных монографий («Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга» (1994), «Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе» (2003), «Православная аскетика и звукотворчество» (2025) и ряда статей.

Irina Anatolyevna Chudinova — PhD (Arts, Theology, 1996, 2021), Senior Researcher at the Russian Institute of Art History. In the 1980 she graduated from the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory, majoring in composition in 1980, in 1982, postgraduate studies at the same conservatory, in February 1996 she defended the thesis (“Topography of the church music culture of St. Petersburg in the 18th century”) and in January 2021 the PhD dissertation in Greek at the Theological Faculty of the Aristotle University of Thessaloniki (“The soundscape of monastic worship, Greek and Russian liturgical tradition”). Author of three published monographs (“Singing, Bells, Ritual: Topography of the Church-Musical Culture of St. Petersburg” (1994), “Time of Silence: Music in the Monastery Rule” (2003), “Orthodox Asceticism and Sound Creation” (2025) and many articles.

Татьяна Васильевна Шабалина — доктор искусствоведения (2000), доцент (2004), профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, член Международного Баховского общества (*Neue Bachgesellschaft*) и общества *Bach Network* (UK). Автор ряда книг о жизни и творчестве И. С. Баха, в том числе монографии «Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества» (1999); составитель «Хронографа жизни и творчества И. С. Баха» (1997; 4-я ред. 2016); редактор научно-комментированных изданий уртекстов баховских произведений: сонат для флейты и чембало BWV 1030–1035, Klavierübung (части I, II и IV), кантаты BWV 199 и др. В последние годы ею сделан ряд открытий, связанных с российскими источниками; в их числе — первая публикация автографа И. С. Баха из Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН), находки оригинальных печатных текстов к кантатам и пассионам немецких композиторов XVII–XVIII вв. (РНБ, свыше 1000 единиц хра-

Tatiana V. Shabalina — Dr. Habil. in Art History (2000), Associate Professor (2004), Professor of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the *Neue Bachgesellschaft* and *Bach Network* (UK). She is the author of a series of books on J. S. Bach's life and works, including a monograph *J. S. Bach's manuscripts: The Keys to Mystery of his Work* (1999), and a *Chronograph of J. S. Bach's Life and Works* (1997; 4th ed.: 2016). She is also the editor of critical Urtext editions of Bach's works including Flute Sonatas BWV 1030–1035, Klavierübung (parts I, II, and IV), and Cantata BWV 199. Recently Tatiana Shabalina has made a number of discoveries related to Bach sources in Russian libraries and archives. Among them are the first publication of J. S. Bach's autograph kept at the Pushkin House (Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences) and findings of numerous original printed texts for cantatas and passions by German composers of the 17th and 18th centuries (the National Library of Russia, above 1000 unites). In 2004 she started

нения). С 2004 — автор статей в ведущих баховедческих журналах Германии, Великобритании и США: ежегодниках Баховского общества “Bach-Jahrbuch” (2004, 2007–10, 2012, 2017, 2020), журналах “*Understanding Bach*” (2009, 2014, 2016) и “*BACH. Journal of the Riemenschneider Bach Institute*” (2021); участник международных фестивалей, конференций и симпозиумов в Лейпциге, Любеке, Зальцбурге, Цербсте, Оксфорде, Лондоне, Кембридже, Белфасте, Риме, Кремоне, Варшаве, Вроцлаве, Москве, Санкт-Петербурге и др. В 2021 в Германии опубликована ее двухтомная монография “‘Texte zur Music’ in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts” (Beeskow: Ortus Musikverlag).

contributing articles to major Bach research journals of Germany, the UK and USA: *Bach-Jahrbuch* (2004, 2007, 2008, 2009, 2010, 2012, 2017, 2020), *Understanding Bach* (2009, 2014, 2016), and *BACH. Journal of the Riemenschneider Bach Institute* (2021). She has participated in international festivals, conferences and symposia in Leipzig, Lübeck, Salzburg, Zerbst, Oxford, London, Cambridge, Belfast, Rome, Cremona, Warsaw, Wrocław, Moscow, St. Petersburg and so on. In 2021 her monograph in two volumes “*Texte zur Music*” in *Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts* (Beeskow: Ortus Musikverlag) was published in Germany.

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@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе Word шрифтом Times New Roman. Настройки основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, межстрочный интервал — одинарный, абзацный отступ — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Список источников) и наукометрический список на английском языке (References), в котором для изда-

ний, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitsche.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы. Если статья включает документы (фотоматериалы, рукописи, и т. п.), находящиеся в архивах или представляющие частную собственность, необходимо представить письменные разрешения на публикацию от обладателей этих документов.

Все статьи проходят обязательную проверку на наличие некорректных заимствований. При использовании автором в статье ранее опубликованных им материалов допускается не более 25% автозаимствований. При использовании в статье переводных материалов необходимо в подстрочном примечании указать автора перевода (если он не представлен в библиографическом описании источника).

К статье должны быть приложены: аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), код УДК (<https://teacode.com/online/udc/>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют о себе следующие сведения: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов — до 2-х месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензен-

там без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

operamusicalogica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 17. № 3. 2025

Подписано в печать 30.09.2025. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 9,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 4984-25.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru