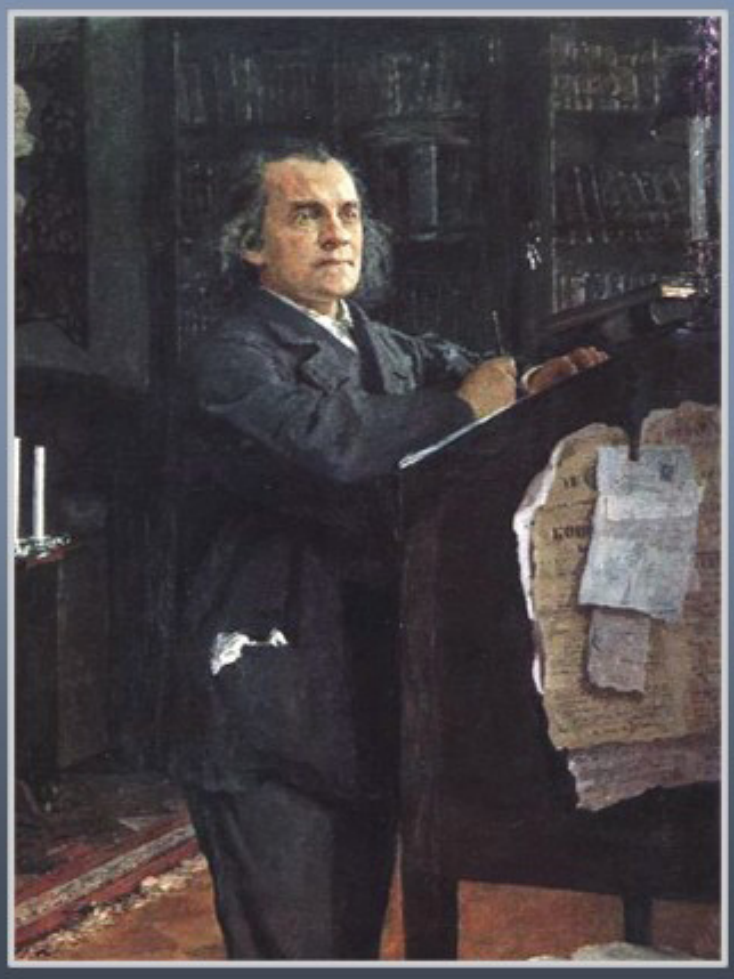
eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания



Contemporary Musicology

Том 9 № 2
Vol.
2025

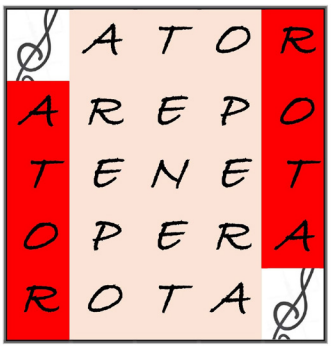
eISSN 2587-9731

Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

Peer-reviewed open-access scholarly online journal



2025/9(2)

16+

DOI: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2

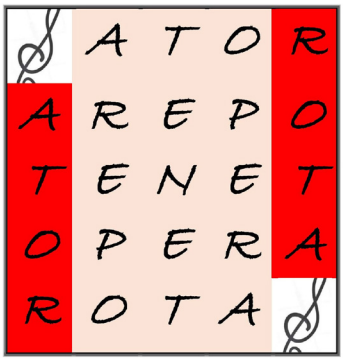
eISSN 2587-9731

Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

Рецензируемое периодическое научное издание



2025/9(2)

16+

DOI: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject categorie of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics* (*COPE*).

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission* (*VAK*), in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (Dr.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTs* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library* eLIBRARY.RU.

The Journal is indexed in database *Scopus*.

The Journal is indexed in *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

The Journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Communications*.

Certificate of Registration: **ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.**

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: **Gnesin Russian Academy of Music.**

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers* (*ASEP*) and the *Publishers' International Linking Association* (*PILA*).

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process.

Authors retain copyright and grant *Contemporary Musicology* right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

Scopus

Crossref

DOAJ OPEN GLOBAL TRUSTED

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU

ASEP Association of Science Editors and Publishers

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ Science Index

eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

Журнал **«Современные проблемы музыкознания»** — сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE* (*Committee on Publication Ethics*).

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал индексируется в наукометрической базе данных *Scopus*.

Журнал включен в индекс научных изданий открытого доступа *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: **ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.**

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования **«Российская академия музыки имени Гнесиных».**

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association* (*PILA*).

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

Scopus

Crossref

DOAJ OPEN GLOBAL TRUSTED

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU

АНРИ
Ассоциация научных редакторов и издателей

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ Science Index

EDITOR-IN-CHIEF

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

EDITORIAL BOARD

Levon H. Hakobian
Dr.Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Mikhail L. Andreev
Dr.Sci. (Philology), Academician of the Russian Academy of Sciences, Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russian Federation

Lorenzo Gennaro Bianconi
PhD, Emeritus Professor, Alma Mater Studiorum — Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

Vera B. Val'kova
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Xuqing Wang
Music Theory Professor, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, China

Andreas Wehrmeyer
Dr.Sci. (Art Studies), Sudetendeutsches Musikinstitut, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, Regensburg, Germany

Larisa L. Gerver
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Petr N. Gordeev
Dr.Sci. (History), Herzen University, St. Petersburg, Russian Federation

Zivar M. Guseinova
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation

Natalia S. Gulyanitskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Andrei V. Denisov
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation

Vadim R. Dulat-Aleev
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Tatarstan, Russian Federation

Svetlana G. Zvereva
PhD, Royal Conservatoire of Scotland, Glasgow, Scotland

Larissa V. Kirillina
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russian Federation

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Svetlana V. Lavrova
Dr.Sci. (Art Studies), Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russian Federation

Giuseppina La Face
PhD, Alma Mater Professor, Alma Mater Studiorum — Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy

Li Jianfu
Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Liupanshui Normal University, Liupanshui, Guizhou, China

Inna Naroditskaya
PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois, USA

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Alexei A. Panov
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation

Aleksander S. Ryzhinskii
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Tatiana B. Sidneva
Dr.Sci. (Cultural Studies), Full Professor, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russian Federation

Ildar D. Khannanov
PhD, Professor of Music Theory, Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, MD, USA

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Philip Ewell
PhD, Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, NY, USA

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор
(РАМ имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян
доктор искусствоведения (ГИИ, г. Москва, Российская Федерация)
Михаил Леонидович Андреев
доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, г. Москва, Российская Федерация)
Лоренцо Дженнаро Бьянкони
PhD, почетный профессор, адъюнкт-профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)
Вера Борисовна Валькова
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Ван Сюйцин
профессор теории музыки, Шанхайская консерваторияь Китай
Андреас Вермайер
доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, г. Регенсбург, Германия)
Лариса Львовна Гервер
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Пётр Николаевич Гордеев
доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Зивар Махмудовна Гусейнова
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Наталия Сергеевна Гуляницкая
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Андрей Владимирович Денисов
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Вадим Робертович Дулат-Алеев
доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, г. Казань, Татарстан, Российская Федерация)
Светлана Георгиевна Зверева
кандидат искусствоведения, Королевская консерватория Шотландии, Глазго, Шотландия
Лариса Валентиновна Кириллина
доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация)
Дина Константиновна Кирнарская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Светлана Витальевна Лаврова
доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Джузеппина Ла Фаче
PhD, профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)
Ли Цзяньфу
кандидат искусствоведения, доцент (Люпаньшуйский педагогический университет, г. Люпаньшуй, провинция Гуйчжоу, Китайская Народная Республика)
Инна Народицкая
PhD, профессор (Северо-Западный университет, г. Эванстон, Иллинойс, США)
Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор, (Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Александр Сергеевич Рыжинский
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Татьяна Борисовна Сиднева
доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Российская Федерация)
Ильдар Дамирович Ханнанов
PhD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США)
Татьяна Владимировна Цареградская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Филип Юэлл
PhD, профессор теории музыки (Городской университет Нью-Йорка, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США)

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko,
Doctor of Art Studies, Professor

Executive Editor
Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Scientific Editor
Nina V. Pilipenko,
Doctor of Art Studies, Associate Professor

Managing Editor
Artur A. Mingazhev

Website Administrator
Valery S. Poroshenkov

Proofreader
Galiya R. Bayazitova,
Cand.Sci. (Arts)

Executive Secretary
Yana A. Gorelik

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный редактор
Дана Александровна Нагина —
кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор
Нина Владимировна Пилипенко —
доктор искусствоведения, доцент

Шеф-редактор
Артур Аскарович Мингажев

Администратор веб-сайта
Валерий Сергеевич Порошенков

Корректор
Галия Раилевна Баязитова —
кандидат искусствоведения

Ответственный секретарь
Яна Александровна Горелик

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:
gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:
https://gnesinsjournal.ru

2025/9(2)

CONTENTS

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

I. Technique of Musical Composition

Il modo di fare le fughe: On the Neapolitan Fugue Model in the 18th Century.....10
Anastasia I. Maslova

II. Early Music

Unknown Composer of the East Slavic Baroque Kaplinsky and His Easter Concert.....36
Irina V. Gerasimova

III. History of Music in Letters and Documents

German Letters of Alexander Serov 1858–1859 in the Manuscript Department
of the St. Petersburg Conservatory (From the Composer's Unpublished Legacy).....71
Anastasia S. Voitseshko, Zivar M. Guseinova

IV. Musical Theatre

Numerical Symbolism in the Musical Dramaturgy of *The Queen of Spades*
by Pyotr Tchaikovsky.....106
Vladimir V. Goryachikh

Traditional Regional Features in *Xiangtong Xi* Musical Drama.....134
Li Jianfu

V. Classics of the 20th Century

The Oeuvre Inspired by Utopias: On the Centennial of Klaus Huber (1924–2017)...151
Levon Hakobian (Akopyan)

VI. Ethnomusicology

Pskov-Krivichi Ethnomusicological Borderlines of the Russian Northwest.....187
Larisa M. Belogurova

Wedding Songs of the Novgorod Region:
To the Issue of the Tunes Territorial Distribution.....214
Inga V. Korolkova

Cover illustration:
Portrait of Alexander Serov by Valentin Serov (1887–1888, fragment)

2025/9(2)

CONTENTS

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

I. Техника музыкальной композиции

Il modo di fare le fughe: о неаполитанской модели фуги в XVIII веке.....10
Анастасия Ивановна Маслова

II. Старинная музыка

Неизвестный композитор восточнославянского барокко Каплинский
и его пасхальный концерт.....36
Ирина Валерьевна Герасимова

III. История музыки в письмах и документах

Немецкие письма А. Н. Серова 1858–1859 годов в Отделе рукописей
Санкт-Петербургской консерватории
(из неопубликованного наследия композитора).....71
Анастасия Степановна Войцешко, Зивар Махмудовна Гусейнова

IV. Музыкальный театр

Числовая символика в музыкальной драматургии «Пиковой дамы»
П. И. Чайковского 106
Владимир Владимирович Горячих

Традиционные региональные черты в музыкальной драме Сянтун-Си.....134
Ли Цзяньфу

V. Классики XX века

Творчество, вдохновленное утопиями:
к столетию Клауса Хубера (1924–2017).....151
Левон Оганесович Акопян

VI. Этномузыкология

Псковско-кривичские изомелы Русского Северо-Запада).....187
Лариса Михайловна Белогурова

Свадебные песни Новгородской области:
к вопросу территориального распространения напевов.....214
Инга Владимировна Королькова

Иллюстрация на обложке:
Портрет А. Н. Серова кисти В. А. Серова (1887–1888, фрагмент)

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(2)

eISSN 2587-9731

Техника музыкальной композиции

Научная статья
УДК 781.42
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-010-035
EDN GEQWNJ

Il modo di fare le fughe: о неаполитанской модели фуги в XVIII веке

Анастасия Ивановна Маслова
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*nastena_maslova_23@gnesin-academy.ru*,
https://orcid.org/0009-0007-5342-8245



Аннотация. Статья посвящена анализу композиционных закономерностей ряда фуг, созданных неаполитанскими мастерами XVIII столетия. В это время в Европе был распространен особый дидактический подход, называемый *iter per exempla* (лат. «следуя за примером», «на примере»). Он лег в основу обучения композиторов и повлиял на изложение учебного материала в трактатах. Ярким примером такой практики стал

© Маслова А. И., 2025

Regole del contrappunto pratico (1794) Николы Салы, одного из самых авторитетных неаполитанских педагогов. Первая двухголосная фуга из II тома его трактата представляет собой переработку первой фуги из *Quindici Fughe a Due* Алессандро Скарлатти. В статье проведен сравнительный анализ двух фуг, показавший, что фуга Салы повторяет строение фуги Скарлатти, допуская лишь одно нововведение — проведение темы в тональности субдоминанты. Сочинения Скарлатти, Салы, его предшественников и современников, взгляды итальянских теоретиков того времени на способ сочинения фуги, рассмотренные в статье, позволили сделать вывод о наличии неаполитанской модели фуги, основу которой заложил Скарлатти, развил и утвердил Сала. Она включает экспозицию, контрэкспозицию, проведение темы в тональности субдоминанты, в увеличении и заключительный стреттный раздел.

Ключевые слова: Неаполь, обучение композиции, *iter per exempla*, Никола Сала, Алессандро Скарлатти, контрапункт, полифония, музыкальная форма, фуга, композиционная модель

Благодарности: Выражаю глубокую признательность своему научному руководителю Ирине Петровне Сусидко за значительный вклад и искреннее участие в написании статьи; профессору кафедры аналитического музыкознания Ларисе Львовне Гервер за ценные советы, уточнения и рекомендации по основному содержанию статьи; профессору кафедры аналитического музыкознания Татьяне Владимировне Цареградской за помощь в подготовке перевода статьи на английский язык.

Для цитирования: *Маслова А. М. Il modo di fare le fughe*: о неаполитанской модели фуги в XVIII веке // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 2. С. 10—35.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-010-035

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(2)

Technique of Musical Composition

Original article

Il modo di fare le fughe: On the Neapolitan Fugue Model in the 18th Century

Anastasia I. Maslova
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉nastena_maslova_23@gnesin-academy.ru,
https://orcid.org/0009-0007-5342-8245

Abstract. This article is devoted to the analysis of compositional principles found in a number of fugues created by Neapolitan masters of the 18th century. At that time, a particular didactic approach was widespread in Europe, called *iter per exempla* (Latin: "following the example," "by example"). This approach formed the basis for the training of composers and influenced the presentation of instructional material. A vivid example of such a practice is the treatise *Regole del contrappunto pratico* (1794) by Nicola Sala, one of the most authoritative Neapolitan teachers. The first two-part fugue from Volume II of his treatise is an reworking of the first fugue from *Quindici Fughe a Due* by Alessandro Scarlatti. The article presents a comparative analysis of these two fugues, showing that Sala's fugue replicates the structure of Scarlatti's fugue, allowing only one innovation — the statement of the subject in the subdominant key.

The compositions of Scarlatti, Sala, their predecessors and contemporaries, as well as the views of Italian theorists of that time on the method of fugue composition discussed in the article, make it possible to conclude that there existed a Neapolitan fugue model. This model was established by Scarlatti and further developed and introduced into the counterpoint course by Sala. It includes an exposition, a counter-exposition, a statement of the subject(s) in the subdominant key, an augmented statement, and a final stretto section.

Keywords: Naples, composition training, *iter per exempla*, Nicola Sala, Alessandro Scarlatti, counterpoint, polyphony, musical form, fugue, compositional model

Acknowledgments: I would like to express my deep gratitude to my Scientific Adviser Professor Irina P. Susidko for the meaningful contribution and sincere involvement in writing of this article; to Professor of the Analytical Musicology Department Larisa L. Gerver for valuable advice, more precise definitions and recommendations on the main content of the article; to Professor of the Analytical Musicology Department Tatiana V. Tsaregradskaya for an assistance in preparing the translation of the article into English.

For citation: Maslova, A. I. (2025). *Il modo di fare le fughe*: On the Neapolitan Fugue Model in the 18th Century. *Contemporary Musicology,* 9(2), 10–35. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-010-035

Введение

Вплоть до недавнего времени неаполитанская контрапунктическая традиция XVIII века как в российском, так и в зарубежном музыковедении не была предметом исследования и даже не упоминалась. Ситуация изменилась в последние два десятилетия в связи с возросшим интересом к обучению в консерваториях Неаполя. Начало было положено открытием для современной науки феномена partimento, приоритет в изучении которого принадлежит Джорджо Сангвинетти [1; 2]. Появились работы, пока еще малочисленные, рассматривающие наряду с partimento также практику контрапункта. Одна из них — диссертация Питера ван Тура — посвящена методам обучения композиции [3], другая — монография Розы Кафьеро — носит историографический характер [4]. Кроме того, были опубликованы статьи Паоло Сулло [5] и Гаэтано Стеллы [6], в центре внимания которых находится дидактическое наследие Николы Салы (1713–1801) — одного из самых значимых представителей неаполитанской полифонической школы XVIII столетия. В его трактате *Regole del contrappunto pratico*[1] представлена структура и содержание курса контрапункта в консерватории *Santa Maria della Pietà dei Turchini*. Перечисленные исследования послужили отправной точкой для изысканий, проведенных в настоящей статье

Основу обучения композиторов в неаполитанских консерваториях, как известно, составляло сочинение по образцам. В трактатах эта практика определила принцип изложения учебного материала, названный *iter per exempla* (в переводе с латыни «следуя за примером», «на примере») [6; 7]. В то время как в австрийской и немецкой теории контрапункта превалировали работы с преобладанием словесного текста над музыкальными образцами, которые в своем большинстве имели чисто инструктивный характер[2], у итальянских мастеров примеры из «практической» музыки, напротив, часто доминировали

[1] *Sala N.* Regole del Contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano, Primo Maestro nel Reale Conservatorio della Pietà de' Torchini Dedicate alla Maestà di Ferdinando IV Re delle Due Sicilie, 3 Vols. Naples: Stamperia Reale, 1794.

[2] Назовем *Gradus ad Parnassum* (1725) И. Й. Фукса, *Abhandlung von der Fuge* (1753) и *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1757) Ф. В. Марпурга, *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790) И. Г. Альбрехтсбергера.

над изложением теоретических сведений[3]. Рассматривая *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* Джованни Баттисты Мартини (1706–1784), Кнуд Еппесен резюмировал, что этот труд «скорее представляет собой сборник примеров вокальной полифонии, чем настоящий учебник контрапункта» [8, p. 52].

Практика *iter per exempla* реализована и в трактате Салы *Regole del contrappunto pratico* [9]. Этот трехтомный труд всецело состоит из музыкальных образцов, сочиненных самим маэстро, которые снабжены, как правило, лишь краткими комментариями[4]. По замыслу автора, примеры, в зависимости от сложности, должны быть изучены «молодыми новичками» либо самостоятельно, либо под руководством «более опытных мастеров», что позволит извлечь из них все необходимые знания[5]. Такой посыл в завуалированной форме выражает позицию многих неаполитанских педагогов второй половины XVIII века. Принцип iter per exempla предполагал ориентацию на опыт, сформированный устоявшейся педагогической традицией [10]. В результате «образцовые» фуги буквально тиражировались в ряде трактатов, а в дошедших до нас манускриптах можно выявить целые цепочки схожих полифонических работ, что даже затрудняет их атрибуцию.

Показательным примером описанного выше заимствования могут стать сочинения из следующих рукописных и печатных источников, которые и послужили материалом для сравнения[6]:

---

[3] К трактатам *iter per exempla* обычно относят *Guida armonica* (ок. 1690) Дж. О. Питони, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774-I, 1775/6-II) Дж. Б. Мартини, *Arte pratica di contrappunto* (1765-I, 1766-II, 1772-III) Дж. Паолуччи, а также *Regole del contrappunto pratico* (1794) Н. Салы.

[4] В трех томах трактата, содержащего в общей сложности более четырехсот страниц, словесное изложение материала занимает не более пяти: так, в I томе, помимо Посвящения королю и Обращения к читателям, специальные разделы отведены Теории интервалов (pag. 1) и Правилам двойного контрапункта (pag. 17–18). Единичные теоретические сведения оформлены в виде междустрочных подписей, помещенных в начале нотных примеров или между ними.

[5] *Sala N.* A'Lettori l'Autore. Regole del Contrappunto pratico. Vol. 1 (pp. n.n.).

[6] На их родство обратила внимание, в частности, Кафьеро [11, p. 644, note 209].

• первая фуга из сборника *Quindici Fughe a Due Del Sig.re Cav.e Alessandro Scarlatti* (1660–1725), переписанного Салой[7];

• первая двухголосная фуга из II тома трактата Салы *Regole del contrappunto pratico*[8];

• фуга Салы из дидактической тетради, приписываемой его учителю Леонардо Лео (1694–1744), *Instituzioni o Regole di contrappunto del sig. Leonardo Leo*, [1792?], ms. I-Nc 22.2.6(3)[9].

Фуга Скарлатти

В фуге № 1 (ASOT 102) из *Quindici Fughe a Due* Скарлатти (*Приложение 1*) два голоса вступают последовательно каждый со своей темой, что соответствует первому правилу двойной фуги Анджело Берарди, изложенному в трактате *Documenti armonici*[10] [15, с. 20–22]. Вступление первого голоса отмечено Салой как *Proposta*, второго — никак не обозначено. В некоторых исследованиях

[7] Относительно этого манускрипта в исследовательской литературе существуют разночтения. В работе Кафьеро [11] и предисловии Франческо Тазини к изданию трех- и четырехголосных обработок 15 клавирных фуг Алессандро Скарлатти (ASOT 102–116) [12] шифр оригинального документа в архиве Неаполитанской консерватории *San Pietro a Majella* (I-Nc) записан как I-Nc 46.1.29. В статье Сулло [5] и каталоге Гаспарини-Галло (*Gasperini G.*, *Gallo F.* Catalogo delle opere musicali del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli. Parma: Fresching, 1934) эта рукопись значится под номером I-Nc 34.4.13, а в монографии Николаса Барагваната [13] и базе данных *UUSolf: Uppsala Solfeggio Database* (URL: https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php) оба номера приведены как две самостоятельные единицы хранения. При этом в библиографическом описании в работе Барагваната номеру 46.1.29 соответствует автограф 15 фуг Скарлатти, а номер 34.4.13 представляет собой рукописную копию тех же 15 фуг, сделанную Салой. На самом деле, авторская рукопись 15 фуг в архиве библиотеки *San Pietro a Majella* не сохранилась, номер 46.1.29 — устаревший шифр документа, в настоящее время числящегося под номером 34.4.13. Таким образом, речь идет об одном и том же манускрипте, полное наименование которого следующее: Quindici Fughe a Due copiate da Sala Del Sig.[no]re Cav.[alier]e Alessandro Scarlatti, ms. I-Nc 34.4.13(7).

[8] *Sala N.* Regole del Contrappunto pratico. Vol. 2. P. 2–4.

[9] Instituzioni o Regole di contrappunto del sig. Leonardo Leo, [1792?], ms. I-Nc 22.2.6(3). Изучением сохранившихся контрапунктических тетрадей, приписываемых Леонардо Лео, а также проблемой их авторства занимался Алессандро Аббате, опубликовавший фугу, о которой идет речь в настоящей статье [14, p. 157–159].

[10] *Berardi A.* Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata Canonico nell'Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo […]. Bologna: G. Monti, 1687. P. 42.

такое экспонирование рассматривается как сочетание темы (*soggetto*) и ненормативно введенного удержанного противосложения (*controsoggetto*, или *soggetto servile* — вспомогательная тема) [3, p. 174–175, 181], либо как показ темы и контртемы [16, p. 73]. Для Неаполя в XVIII веке в целом были характерны фуги с совместным экспонированием двух тем, которые взаимодействовали друг с другом в двойном контрапункте на протяжении всей композиции[11]. В связи с этим можно предположить, что в качестве пропосты выступала двухголосная тема.

После экспозиции следует построение, обозначенное Салой *Imitazione*, — свободный полифонический раздел, соответствующий интермедии в современной терминологии фуги и основанный на имитациях[12]. Он начинается канонической имитацией (тт. 10–14), допускающей диминуирование верхнего голоса: мотив вычленен из контрапункта к риспосте первой темы (ср.: *Risposta*, т. 6 и *Imitazione*, т. 13). Изысканной мотивной работой насыщена вся эта интермедия (тт. 10–20).

Далее повторяется экспозиционный раздел с вертикальной перестановкой голосов (*Rivolto della Proposta* и *Rivolto della Risposta*), типичной для контрэкспозиции. Сразу после этого Скарлатти дважды проводит первую тему, давая ее шесть начальных звуков в увеличении (*Fuga aggravata nella Proposta* и *Fuga aggravata nella Risposta*, тт. 32–49) и возвращаясь к обычному ритму в момент появления второй темы (тт. 37–40, 46–49) — не случайно увеличение первой обозначено не пропоста, а *fuga* в значении тема. Таким образом, обе темы по-прежнему звучат совместно, сохраняя, пусть и в модифицированном виде, экспозиционную диспозицию.

За ритмическим преобразованием следует еще одна интермедия, подводящая к заключительному разделу фуги — череде стретт. Вторая тема утрачивает здесь роль контрапунктического сопровождения первой и приобретает

[11] Реже встречались фуги на одну, а также на три и четыре темы. Это подтверждается, в частности, соотношением фуг в *Regole del contrappunto pratico* Салы и многочисленными опытами его учеников [3, p. 178–185].

[12] В своем трактате Сала дает следующее определение имитации: “L’imitazione vien detta quando la parte seguente seguita l’antecedente, con qualche pausa avanti, e si può fare all’unisono, alla seconda, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, alla ottava, ed alla nona” («Имитацией следует называть [прием], когда последующий голос повторяет предшествующий спустя какое-то время; она может быть выполнена в унисон, в секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву и нону»). *Sala N.* Regole del Contrappunto pratico. Vol. 3. P. 1.

бóльшую самостоятельность, становясь полноправным участником имитационного развития. Дважды стретта первой темы с имитацией в октаву (*Stretta in cui si risponde colla stessa Proposta, e nell'istesso tuono*) чередуется со стреттной имитацией второй темы в квинту (*Imitazione in 5.a*). Два эти проведения в тонико-доминантовом соотношении образуют подобие пропосты и риспосты[13], после чего проходят еще две стретты второй темы, завершающие фугу (*Схема 1*). Такое обращение со второй темой в заключительном разделе позволяет назвать ее полноценной двойной фугой.

Схема 1. Строение первой фуги из *Quindici Fughe a Due* А. Скарлатти

Экспозиция	**Интермедия**	**Контрэкспозиция**
тт. 1–10	тт. 10–20	тт. 20–31
T1 (Proposta) T2		T2 T1 (Risposta)
T2 T1 (Risposta)		T1 (Proposta) T2

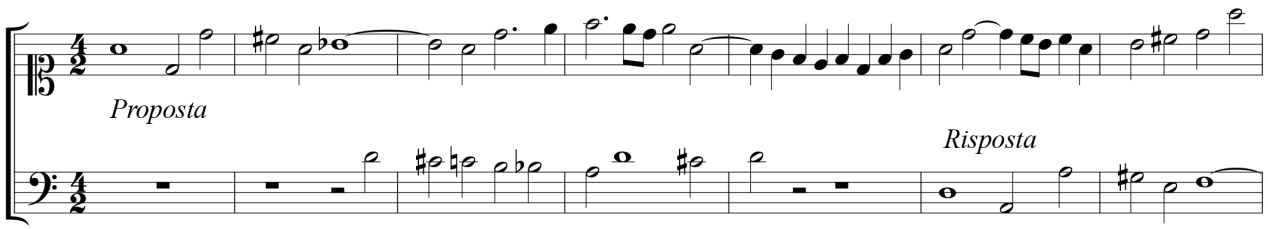
Увеличение	**Интермедия**	**Стретты**
тт. 32–49	тт. 49–56	тт. 56–78
T1 (Proposta agg.) T2		T1 (Pr.) T2 T1 (R.) T2 T2 T2
T2 T1 (Risposta agg.)		T1 (Pr.) T2 T1 (R.) T2 T2 T2

Фуга Салы

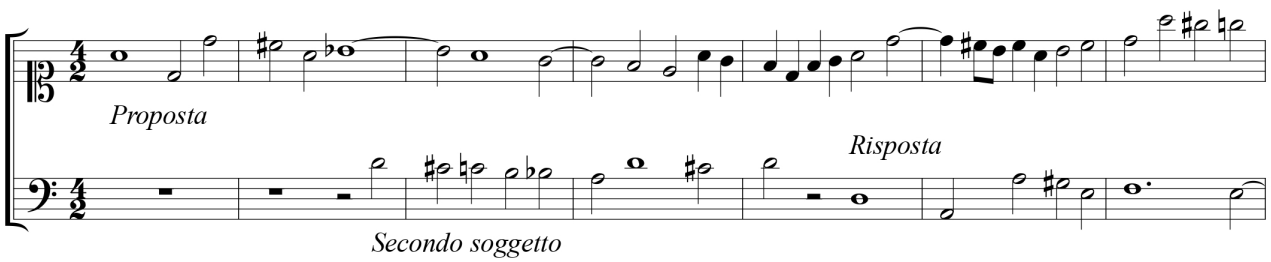
Первая двухголосная фуга из II тома трактата Салы представляет собой мастерскую переработку рассмотренной фуги Скарлатти, напоминающую о технике пародии: она написана практически на те же темы, в той же тональности, имеет

[13] В доминантовой стретте в верхнем голосе, вступающем вторым, первая тема проводится в виде реального ответа, что в данном случае связано со стремлением сохранить во второй стретте временное расстояние вступления голосов. В целом такая замена тонального ответа на реальный в неэкспозиционных разделах полифонических сочинений была весьма распространенной практикой.

сходство в приемах развития (ср. *Примеры 1a* и *1b*)[14]. Сала озаглавил ее *Il modo di fare le fughe a due voci per li scolari studiosi*, что можно перевести как «Способ сочинения двухголосной фуги для прилежных учеников» (см. *Приложение 2*).



Пример 1a. А. Скарлатти. Фуга №1 (ASOT 102) из *Quindici Fughe a Due*, тт. 1–7



Пример 1b. Н. Сала. Фуга №1 *a 2 voci* из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–7

Поскольку эта фуга призвана была служить примером для подражания, Сала также оснастил ее аналитическими комментариями и различными наставлениями. Как и фуга Скарлатти, она начинается совместным экспонированием двух тем, обозначенных как *Proposta* и *Secondo soggetto*, то есть материал обоих голосов признан темами.

Подобно модели Скарлатти, за экспозицией следует *Imitazione*, построенная, однако, на стреттном проведении второй темы, которая приводит

[14] Вероятно, еще в годы учебы в неаполитанской консерватории *Santa Maria della Pietà dei Turchini* Сале в качестве примера на одном из уроков сольфеджио или контрапункта были предложены *Quindici Fughe a Due* Скарлатти. Следуя практике *iter per exempla*, Сала сначала переписал заданные ему образцы, а затем проанализировал, снабдив их краткими комментариями. Проделав прекомпозиционную работу, Сала, возможно под руководством Лео, сочинил фугу-пародию на первую фугу Скарлатти, которая впоследствии была расценена как удачная модель для подражания и включена в дидактическую тетрадь Лео и трактат самого Салы.

к аналогичным образом написанной контрэкспозиции, полученной путем вертикальной перестановки голосов (*Rivolto*)[15]. За ней следует еще один имитационный раздел, начинающийся как первая интермедия, но переходящий в *modulazione* — каноническую секвенцию, посредством которой осуществляется переход в тональность субдоминанты[16].

Далее контрапункт двух тем, только в виде пропосты, проводится в тональности субдоминанты (*il soggetto alla quarta del tono*). Этот прием, качественно новый по сравнению с фугой Скарлатти и рядом других фуг предшественников Салы, войдет в традицию и будет широко употребим среди приверженцев школы Лео.

После проведения в тональности субдоминанты Сала дает уже знакомый по фуге Скарлатти раздел с первой темой в увеличении, но и он подвергается изменениям, выполняя более сложную контрапунктическую задачу: появление темы в увеличении сопровождает поучительный текст, кратко излагающий правило двойного контрапункта дуодецимы, который будет к ней применен[17]. Еще одно отличие фуги Салы от образца Скарлатти состоит в том, что в этом разделе вторая тема отсутствует вовсе. Взамен нее введен новый тематический материал, своего рода «временное» удержанное противосложение, призванное продемонстрировать двойной контрапункт дуодецимы. Отсутствие второй темы компенсирует следующая за этим *Imitazione in canone*, как и прежде основанная на стреттном проведении *secondo soggetto*.

Завершает фугу обширный стреттный раздел, в котором вторая тема становится продолжением первой, соединяясь с нею по горизонтали. Сала обозначает эти проведения *Prima stretta*, *Seconda stretta*, *Terza stretta* и *Quarta stretta*.

---

[15] Единственное отличие состоит в том, что Сала совершает перестановку темо-ответных проведений в обратном порядке: сначала *Rivolto* риспосты в сопрано, а затем *Rivolto* пропосты в басу.

[16] Примечательно, что материалом *modulazione* фуги Салы послужили имитации из первой интермедии фуги Скарлатти.

[17] “La fuga aggravata che si rivolta in 12.a per rivoltarla non si mettano nè 6.a nè 7.a ma solo consonanze di 3.5.8. volendo poi usare la 7.a conviene risolverla alla 5.a con calare la parte acuta di un tono alzando il basso un tono” («Тема в увеличении, которая переворачивается в дуодециму, и чтобы осуществить этот переворот, не должны быть использованы ни секста, ни септима, а только созвучия терции, квинты и октавы; тогда, если вы все же захотите использовать септиму, лучше разрешить ее в квинту, опустив верхний диссонирующий звук и подняв бас на один звук»).

Между второй и третьей стреттой вводится обособленная стретта второй темы, обозначенная автором как *Risposta alla imitazione in canone* (имеется в виду «ответное» проведение на *Imitazione in canone* в тактах 50–52). Как и Скарлатти, Сала не называет стреттой проведение второй темы. Венчает фугу главная стретта — *stretta magistrale*, в которой первая и вторая темы, соединенные «по горизонтали», проводятся каноном до конца (*Схема 2*)[18].

Схема 2. Строение первой фуги
из II тома *Regole del contrappunto pratico* Н. Салы

Экспозиция	**Интермедия**	**Контрэкспозиция**
тт. 1–10	тт. 10–12	тт. 13–21
T1 (Proposta) T2	T2	T1 (Risposta) T2
T2 T1 (Risposta)	T2	T2 T1 (Proposta)

Интермедия	**Субдоминанта**	**Интермедия**
тт. 21–27	тт. 28–31	тт. 31–32
T2…..	T1 (Proposta от IV ступени)	
T2…..	T2 (от IV ступени)	

Увеличение	**Интермедия**
тт. 33–50	тт. 50–52
T1 (Proposta agg.) новый материал	T2
новый материал T1 (Proposta agg.)	T2

Стретты

тт. 53–88

I. T1(Pr.) T2 II. T1(R.) T2 T2 T1(Pr.) T1(R.) *S.M.* T1(Pr.)T2
T1(R.) T1(Pr.) T2 III. T1(R.) IV. T1(Pr.) T1(Pr.)T2

Таким образом, фуга Салы в целом воспроизводит композиционный план фуги Скарлатти, однако содержит существенное нововведение, а именно — проведение темы в тональности субдоминанты. Этот выбор обусловлен в первую очередь ладовыми закономерностями, чему есть несколько разъяснений. Одно из них принадлежит болонскому ученому падре Мартини:

[18] “Stretta magistrale, o sia canone preso dal soggetto e secondo soggetto, che si chiama ancora epilogo” («Мастерская стретта, или канон, полученный из [первой] темы и второй темы, которая также называется эпилогом»).

> Существуют различные методы, используемые Мастерами для продолжения Фуги. Некоторые хотят, проведя тему по звукам основного [*Fondamentale*] и квинтового [*Quinta*] [тона], перейти к квартовому [*Quarta*] тону. Причина, утверждают они, состоит в том, что, поскольку квартовый тон имеет ту же терцию, что и терция основного тона, то ответы [*Risposte*] на квартовый тон становятся подобными темам [*Proposta*] и ответам [*Risposte*] как основного, так и квинтового тона. Другие же, не столь щепетильные, хотят, чтобы мы перешли к другим звукам, сопричастным основному тону, а именно к терцовому [*Terza*] и секстовому [*Sesta*], чтобы основание темы [*Soggetto*] в этих звуках стало частично несхожим, поскольку если терция основного тона малая [*minore*], то терция в тональностях третьей и шестой ступеней будет большая [*maggiore*], и наоборот, если терция основного тона большая, то терция в них будет малая[19].

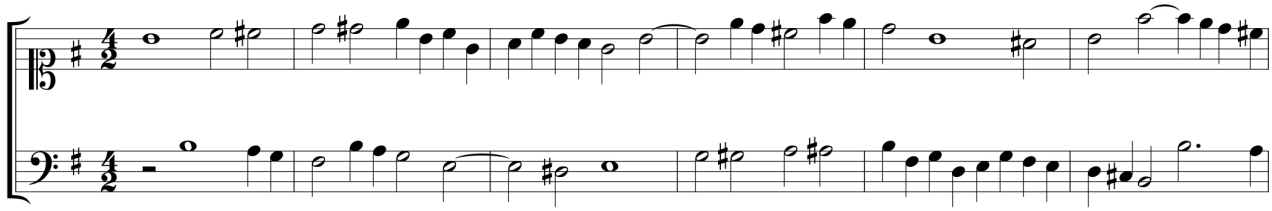
Иными словами, проведение и тем, и ответов в основной тональности, субдоминанте и доминанте в ладовом отношении звучат одинаково. В отличие от транспозиции в тональности третьей и шестой ступеней, когда лад меняется[20]. Таким образом, проведение темы в тональности субдоминанты обсуждал и Мартини, что позволяет предположить распространение этой практики не только в Неаполе, но и на севере Италии.

Рассмотренная двухголосная фуга Салы не единственная, основанная на заимствовании музыкального материала Скарлатти. Во II томе *Regole del contrappunto pratico* выявлены еще несколько фуг-пародий на примеры из *Quindici Fughe a Due*. Так, первая двухголосная фуга *Secondo modo* сочинена на темы фуги № 4 (ASOT 105), а фуга № 5 (ASOT 106) стала основой первой трехголосной фуги *Secondo modo* и, отчасти, пары четырехголосных фуг того же тона (*Пример 2*). Все они содержат те же преобразования или нововведения, что и первая двухголосная фуга. Композиции Салы, как правило, отмечены более скупыми имитационными и модулирующими построениями, при этом они богаты на различные полифонические приемы, имеют более сложные и развитые стретты. Но главное, что позволяет говорить о существовании устойчивой

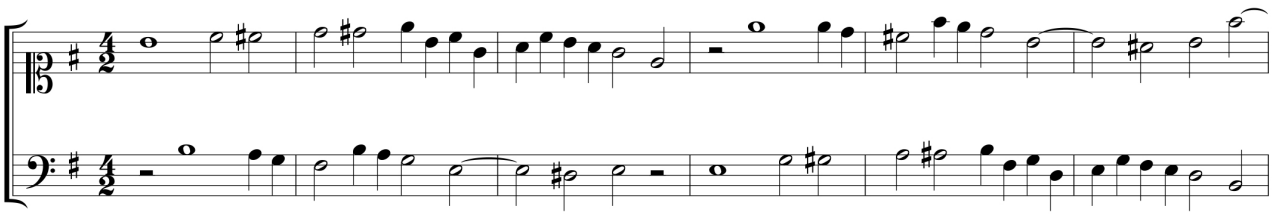
[19] *Martini G. B.* Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto Fugato. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Instituto delle Scienze, 1775. P. XXXVI.

[20] Близкое обоснование перехода к тональности IV ступени предлагает и последний представитель школы Лео Пьетро Платаниа (1828–1907), который приводит те же доводы, что столетием ранее высказал Martini. См. *Platania P.* Guida teorica al corso pratico-scolastico di fughe e canoni del maestro Pietro Platania. Palermo: ufficio tipografico di Michele Amenta, 1879, p. 7–9.

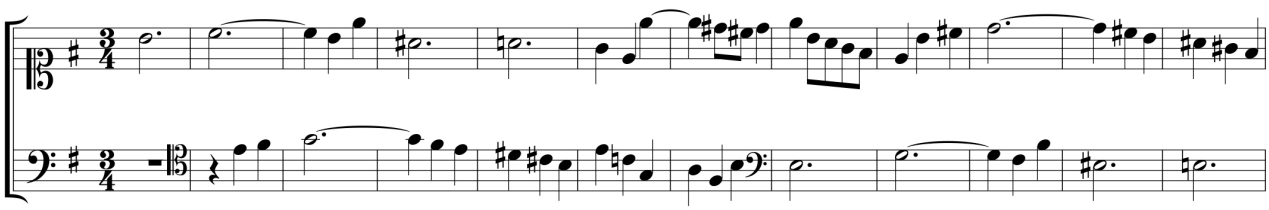
неаполитанской модели, — то, что фуги Скарлатти, как и многие фуги в трактате Салы, имеют сходный композиционный план, причем именно у Салы он представлен в полном виде: экспозиция, контрэкспозиция, проведение тем(ы) в тональности субдоминанты, в увеличении и заключительный стреттный раздел.



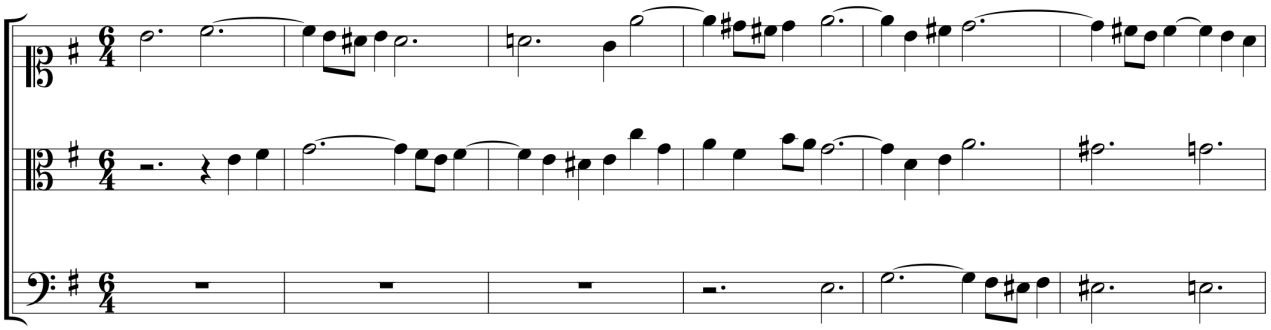
Пример 2a. А. Скарлатти. Фуга № 4 (ASOT 105) из *Quindici Fughe a Due*, тт. 1–6



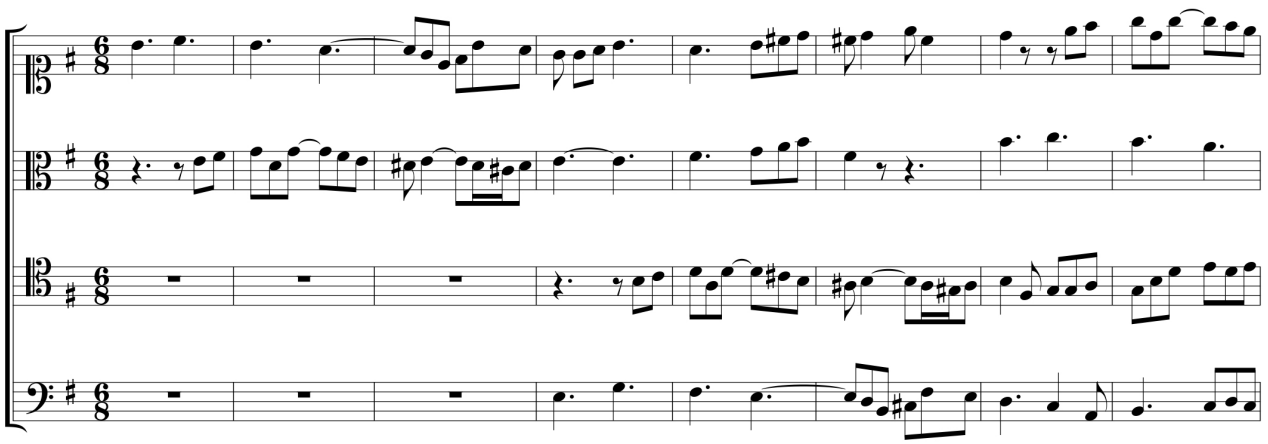
Пример 2b. Н. Сала. Фуга *secondo modo № 1 a 2 voci*
из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–6



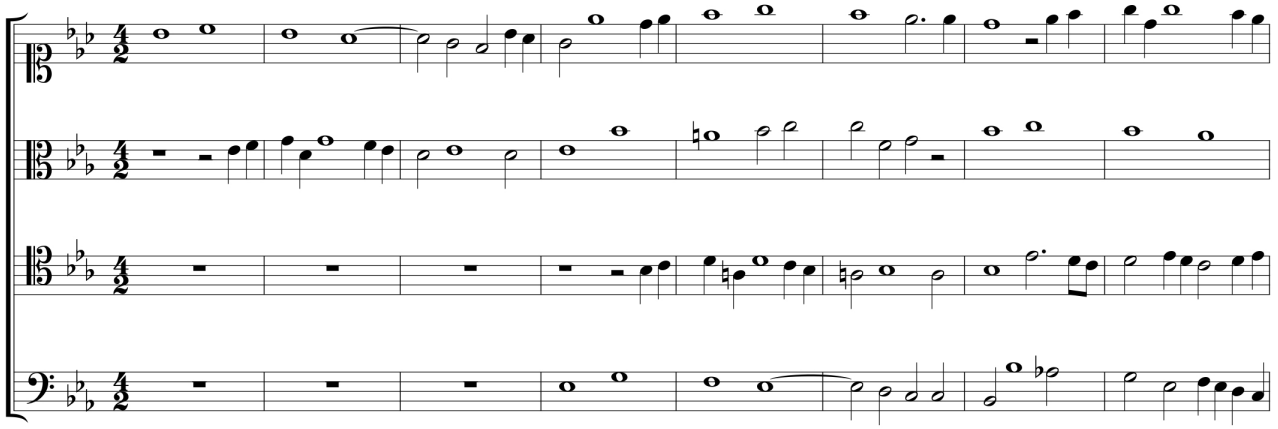
Пример 2c. А. Скарлатти. Фуга № 5 (ASOT 106)
из *Quindici Fughe a Due*, тт. 1–12



Пример 2d. Н. Сала. Фуга *secondo modo № 1 a 3 voci*
из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–6



Пример 2e. Н. Сала. Фуга *secondo modo № 1 a 4 voci*
из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–8



Пример 2f. Н. Сала. Фуга *secondo modo №2 a 4 voci*
из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–8

Сходный подход к обучению композиции фуги присутствовал, конечно, и в других трактатах — например, в *Gradus ad Parnassum* Иоганна Йозефа Фукса (1660–1741), где образцы фуг также написаны в общих чертах по одной и той же схеме[21]. Модель фуги Фукса иная: три группы проведений одной темы с каденциями на разных ступенях, соответствующие экспозиции, контрэкспозиции и стретте (*Пример 3)*. Однако примеры Фукса, в отличие от развернутых сочинений Скарлатти и Салы, которые предполагали вокальное и/или инструментальное исполнение, весьма лаконичны и могли послужить лишь прообразом для будущих композиторских опытов[22].

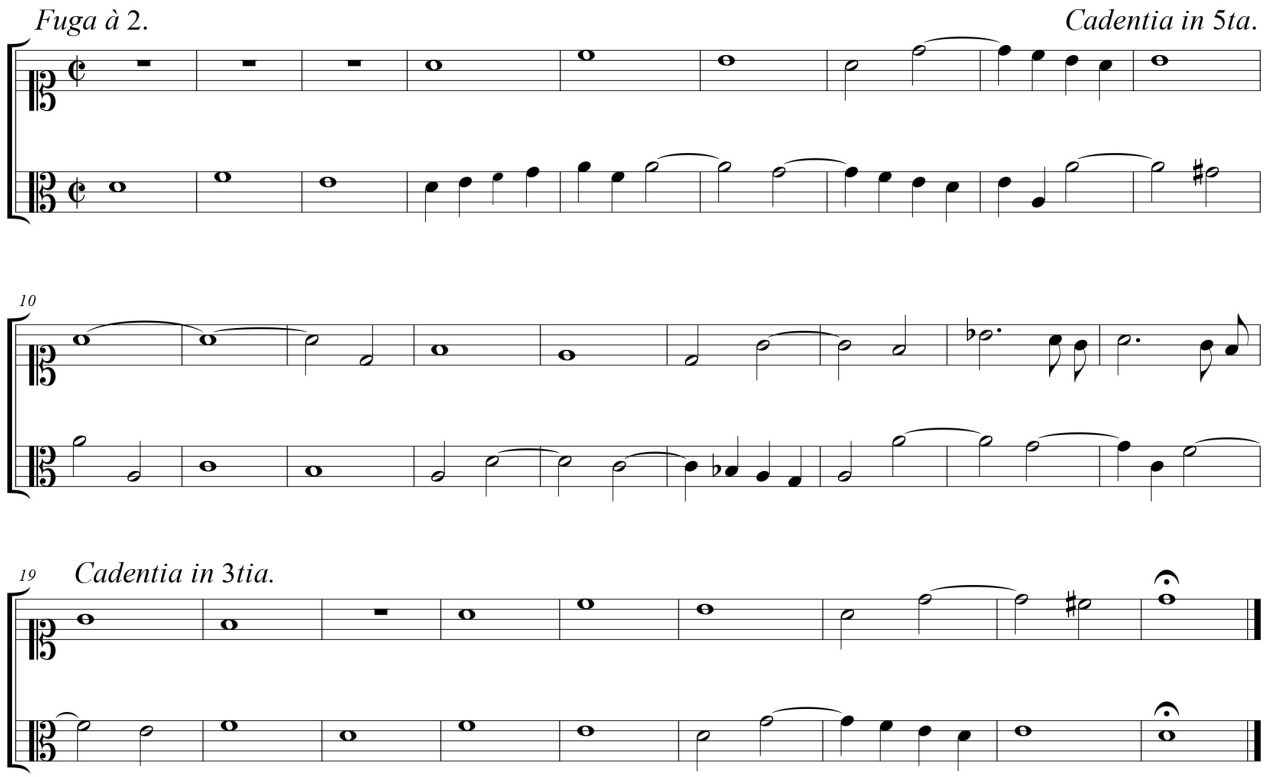
Более близким неаполитанской модели можно считать строение фуги, предложенное Антонио Бертали (1605–1669) — скрипачом из Северной Италии, который был капельмейстером императорского двора в Вене последние 20 лет своей жизни. В своем *Sequuntur regulae compositionis*[23] (после 1650) он излагает следующий способ сочинения фуги: после показа темы во всех голосах

[21] *Fux J. J.* Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem. Vienna: Joannis Petri Van Ghelen, 1725. Liber Secundus. Dialogus. Exercitii V: Lectio Prima – Lectio Quarta. P. 143–174.

[22] Влияние модели фуги, представленной в *Gradus ad Parnassum* Фукса, на творчество русских композиторов прослежено в статье К. В. Дискина [17].

[23] *Bertali A.* Sequuntur regulae compositiones // *Poglietti A.* Regulae compositionis, 16[--?]. P. 28–42. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, MS. MH 62731e.

от первого и пятого тона свободный контрапункт приводит к первой каденции; затем можно дать еще несколько групп проведений темы, которые должны как-то различаться между собой, для чего допустимо провести тему от тонов, отличных от первого и пятого; ближе к концу пьесы особенно хорошо написать стретту (подробнее об этом см. [18; 19, p. 22, note 21]).



Пример 3. И. Й. Фукс. Фуга *à 2* (*in D*) из *Gradus ad Parnassum*, pp. 146–147

Следование определенной модели, с одной стороны, ограничивало творческий импульс в плане построения музыкальной композиции, но с другой, — что, пожалуй, даже более ценно, — направляло его поиск в русло всевозможных контрапунктических «изобретений» и «находок». Так, из почти сотни фуг в трактате Салы, нередко написанных на производные или и вовсе одни и те же темы, нет ни одной, лишенной собственной полифонической премудрости.

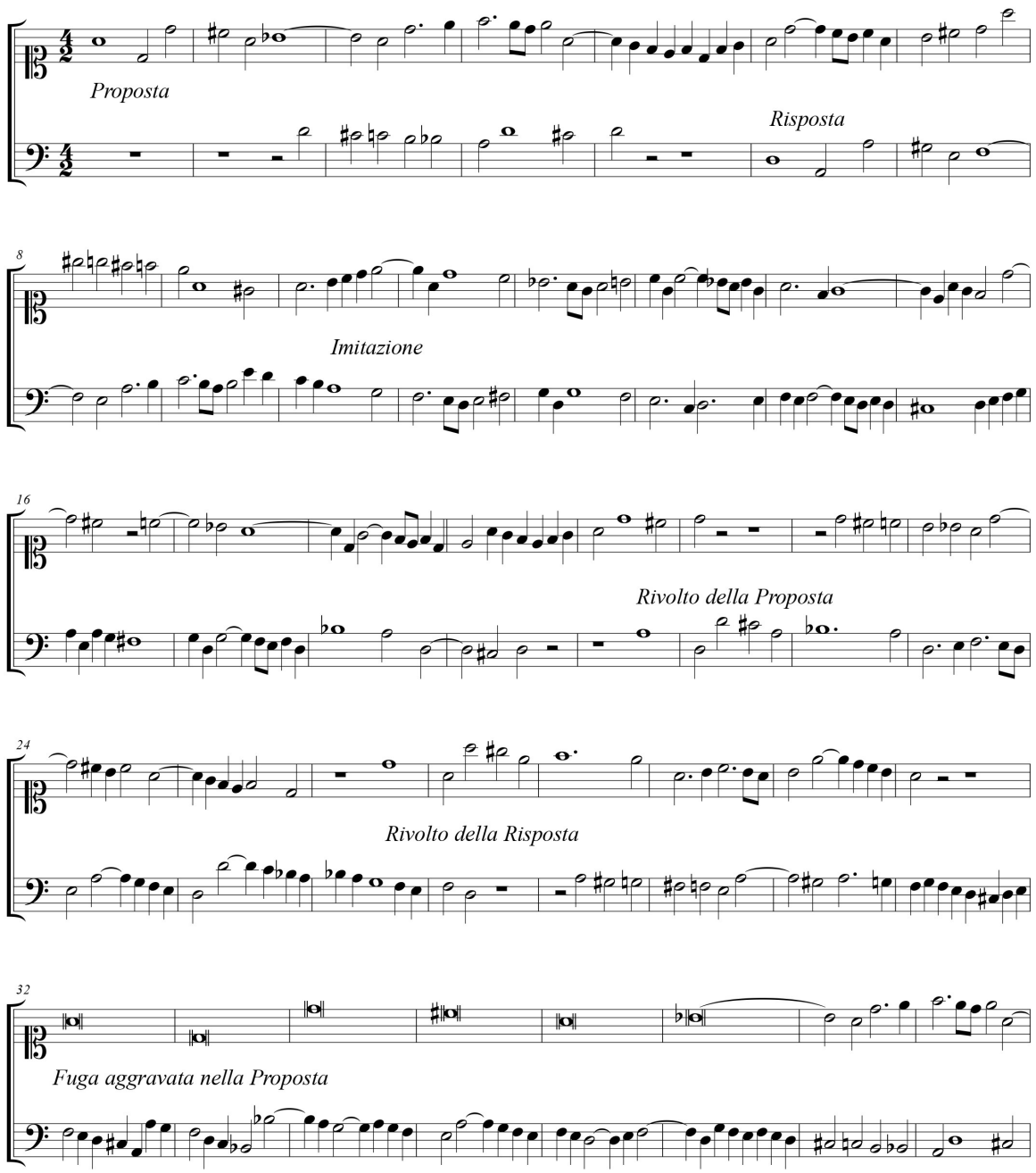
Изобретательность композитора во второй половине XVIII века, по всей видимости, продолжала цениться так же высоко, как это было в эпоху барокко.

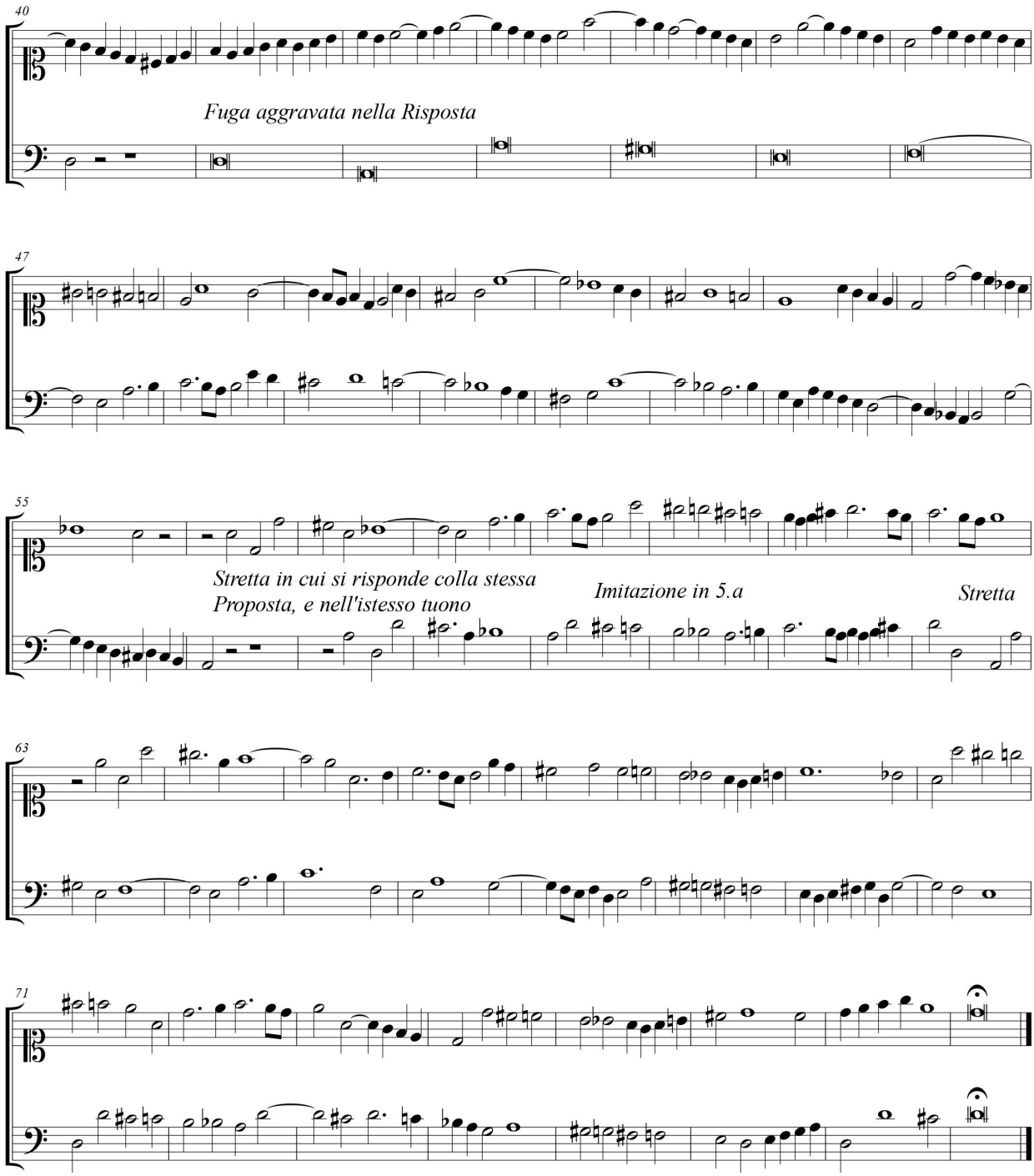
Заключение

Таким образом, в Неаполе под действием практики *iter per exempla* в XVIII веке сложился оригинальный «рецепт» написания фуги, которая сохраняла свою структуру вне зависимости от количества голосов и была универсальным способом сочинения для неаполитанских мастеров, воспитанных в традициях школы Лео. Фуги, выполненные или описанные в соответствии с этой структурой, помимо трактата Салы можно найти в трудах Джакомо Тритто (1733–1824)[24], Пьетро Раймонди (1786–1853)[25] и Пьетро Платания[26], а также в двух сохранившихся манускриптах Лео[27]. Переработав фугу Скарлатти, Сала фактически создал композиционную схему, которая стала образцом для подражания и воспроизводилась как многочисленными учениками, так и другими композиторами, что позволяет говорить об устойчивой модели неаполитанской фуги, сохранившей значение и в XIX веке.

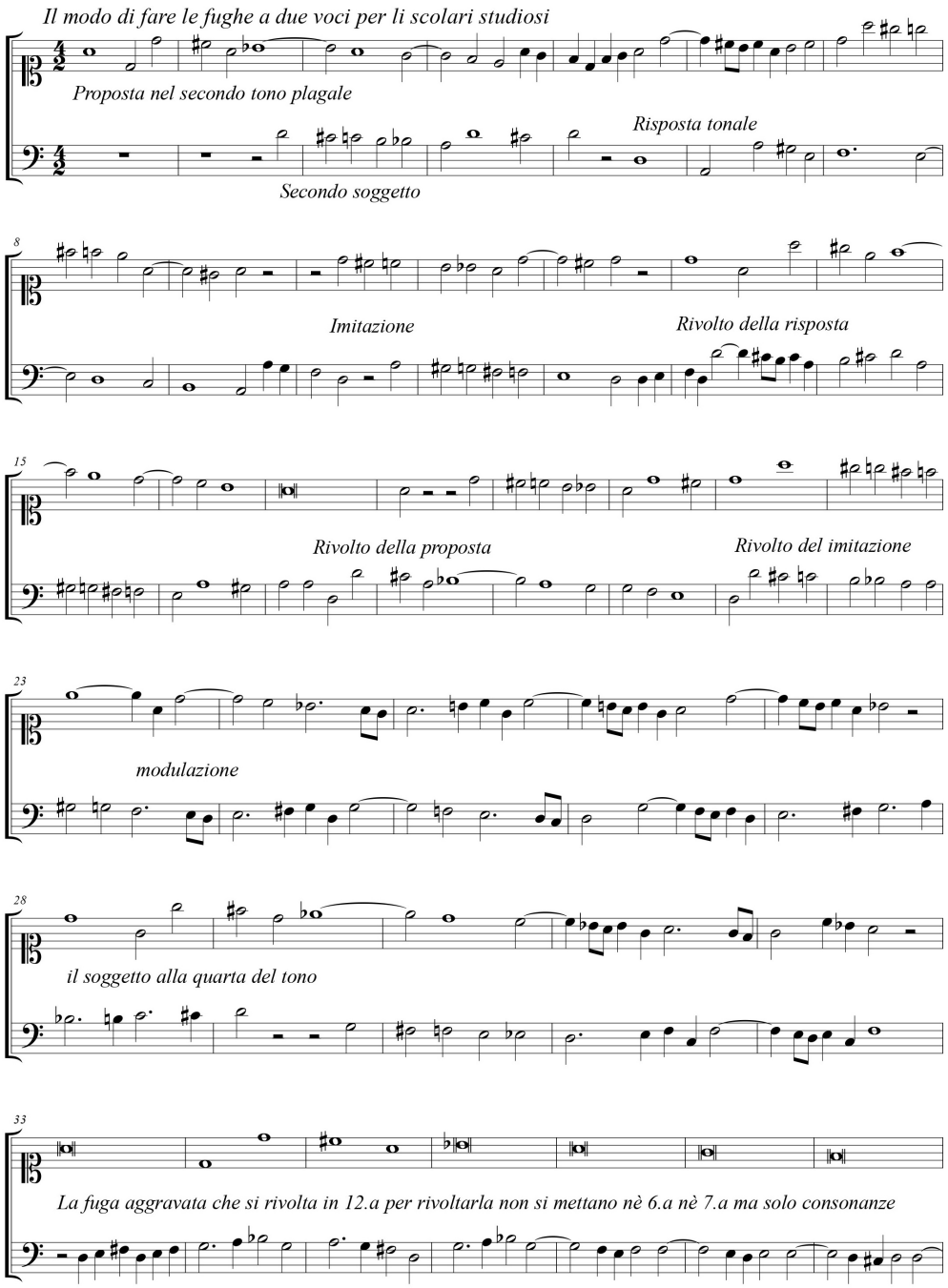
[24] *Tritto G.* Scuola di Contrappunto, ossia, Teorica musicale. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816.
[25] *Raimondi P.* Fughe diverse in tre parti composte [...] da Pietro Raimondi Suo Maestro di Camera, Socio corrispondente dell'Accademia delle belle Arti di Napoli e Direttore del Real Collegio di Musica di Palermo. 6 vols. Milano: Gio. Ricordi, 1838/[1846?].
[26] *Platania P.* Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere: opera pratico-scolastica del maestro cav.re Pietro Platania direttore del R. Collegio di musica di Palermo. Milano: Stabilimento Musicale di Francesco Lucca, [entre 1871 y 1872]; *Idem*. Guida teorica al corso pratico-scolastico di fughe e canoni [...], 1879; *Idem*. Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi divisi in tre fascioli. Milano: Stabilimento Musicale di Francesco Lucca, n.d. [1883].
[27] *Leo L.* Modo per ben imparare il Contrapunto del Sig.r D. Leonardo Leo, [ca. 1740]. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MS. D-Dl MB.4.49. [Leo L.] Instituzioni o Regole di Contrappunto del sig. Leonardo Leo [1792?], ms. I-Nc 22.2.6(3). Кроме того, трехголосная фуга Лео воспроизведена в антологии Principes de composition des Écoles d'Italie Александра Этьена Шорона (1771–1834). См. *Choron A.-É.* Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales. 3 vols. Vol. 1. Liv. 1. Paris: Auguste Le Duc, 1809, pp. 140–142.

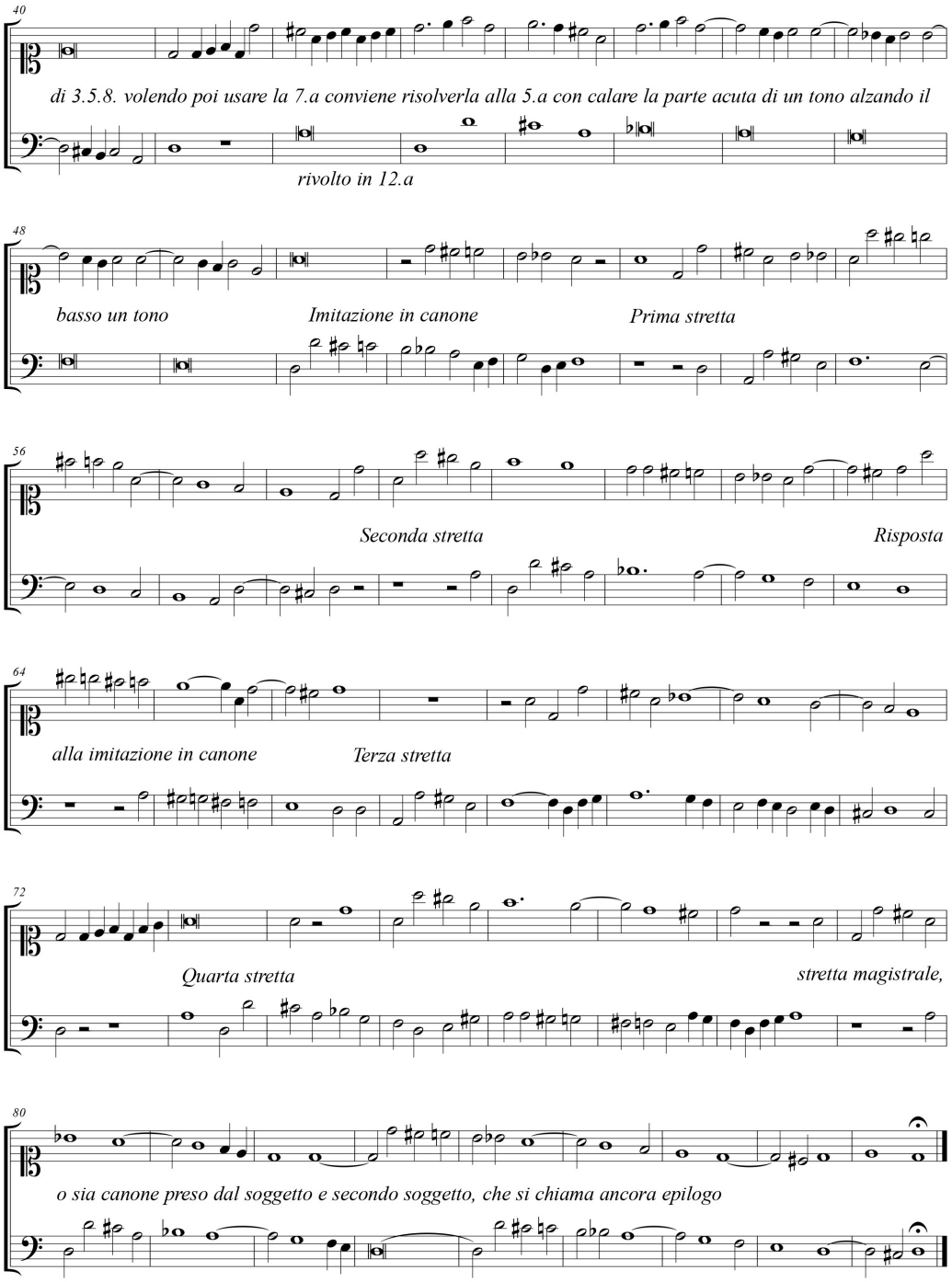
**Приложение 1. А. Скарлатти. Фуга №1 (ASOT 102)
из *Quindici Fughe a Due* с подписями Н. Салы. I-Nc 34.4.13(7)**




40
Fuga aggravata nella Risposta
47
55
Stretta in cui si risponde colla stessa
Proposta, e nell'istesso tuono
Imitazione in 5.a
Stretta
63
71

Приложение 2. Н. Сала. Фуга №2 *a 2 voci* из II тома *Regole del contrappunto pratico*, с. 2–4




40
di 3.5.8. volendo poi usare la 7.a conviene risolverla alla 5.a con calare la parte acuta di un tono alzando il
rivolto in 12.a
48
basso un tono
Imitazione in canone
Prima stretta
56
Seconda stretta
Risposta
64
alla imitazione in canone
Terza stretta
72
Quarta stretta
stretta magistrale,
80
o sia canone preso dal soggetto e secondo soggetto, che si chiama ancora epilogo

Список литературы

1. *Sanguinetti G.* The Realization of Partimenti: An Introduction // Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51, No. 1. P. 51–83. https://doi.org/10.1215/00222909-2008-023

2. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento: History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012.

3. *Tour P., van.* Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. PhD diss. Uppsala, 2015.

4. *Cafiero R.* La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2020.

5. *Sullo P.* L'impostazione didattica di Nicola Sala, maestro di Gaspare Spontini // Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815) / a cura di P. Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2016. P. 417–454.

6. *Stella G.* Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. Vol. 15. Lucca: LIM Editrice, 2009. No. 1. P. 121–143.

7. *Diergarten F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18 und 19. Jahrhunderts // Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil. Frankreich, Belgien, Italien / hrsg. von Stefan Keym. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2021. S. 155–190.

8. *Jeppesen K.* Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century / transl. with an introd. by Glen Haydon, Prof. New York: Prentice-Hall, 1939.

9. *Maslova A. I.* Nicola Sala's *Regole del contrappunto pratico* (1794): History, Theory, and Practice // Russian Musicology. 2024. No. 4. P. 20–34. https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.020-034

10. *Маслова А. И.* Контрапунктические баталии в Неаполе XVIII века: опыт исторической реконструкции // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 2. С. 3–38. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-003-038

11. *Cafiero R.* La trattatistica musicale // Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento / a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2009. P. 593–656.

12. *Tasini F.* Introduzione // Alessandro Scarlatti. 15 Fugues for Keyboard (ASOT 102–116). Three- and Four-Part Elaboration from the Original Two-

Part Version by Francesco Tasini. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2020. P. 4–8.

13. *Baragwanath N.* The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century. New York: Oxford University Press, 2020. https://doi.org/10.1093/oso/9780197514085.001.0001

14. *Abbate A.* Due autori per un testo di contrappunto di scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone // Studi Musicali. 2007. No. 1 (36). P. 123–159.

15. *Гервер Л. Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018.

16. *Ledbetter D.* Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues. New Haven e Londra: Yale University Press, 2002.

17. *Дискин К. В.* Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене» в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 1. С. 105–135. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-105-135

18. *Federhofer H.* Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts // Die Musikforschung. 1958. Bd. 11, Num. 3. S. 264–279. https://doi.org/10.52412/mf.1958.H3

19. *Berkahn J.* Wrestling with the German Devil: Five Case Studies in Fugue after J. S. Bach. PhD Thesis. Victoria University of Wellington, 2006.

References

1. Sanguinetti, G. (2007). The Realization of Partimenti: An Introduction. *Journal of Music Theory*, *51*(1), 51–83. https://doi.org/10.1215/00222909-2008-023

2. Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford University Press.

3. Tour, P. van (2015). *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. [Unpublished doctoral dissertation]. Uppsala Universitet.

4. Cafiero, R. (2020). *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*. Libreria Musicale Italiana.

5. Sullo, P. (2016). L'impostazione didattica di Nicola Sala, maestro di Gaspare Spontini. In P. Maione (Ed.), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese* (1806–1815) (pp. 417–454). Turchini Edizioni.

6. Stella, G. (2009). Le 'Regole del contrappunto pratico' di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale, 15*(1), 121–143. LIM.

7. Diergarten, F. (2021). Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18 und 19. Jahrhunderts. In S. Keym (Ed.), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil. Frankreich, Belgien, Italien* (pp. 155–190). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

8. Jeppesen, K. (1939). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. (Transl. with an introd. by Glen Haydon). Prentice-Hall.

9. Maslova, A. I. (2024). Nicola Sala's *Regole del contrappunto pratico* (1794): History, Theory, and Practice. *Russian Musicology*, (4), 20–34. https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.020-034

10. Maslova, A. I. (2021). Counterpoint Battles in the 18th Century Naples: an Attempt of Historical Reconstruction. *Contemporary Musicology*, (2), 3–38. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-003-038

11. Cafiero, R. (2009). La trattatistica musicale. In F. Cotticelli, & P. Maione (Eds.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* (pp. 593–656). Turchini Edizioni.

12. Tasini, F. (2020). Introduzione. In Alessandro Scarlatti. *15 Fugues for Keyboard (ASOT 102–116). Three- and Four-Part Elaboration from the Original Two-Part Version by Francesco Tasini* (pp. 4–8). UT Orpheus Edizioni.

13. Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780197514085.001.0001

14. Abbate, A. (2007). Due autori per un testo di contrappunto di Scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone. *Studi Musicali, 36*(1), 123–159.

15. Gerver, L. L. (2015). *Inganno i drugie sekrety polifonicheskoj texkniki vtoroj poloviny XVI — nachala XVII veka* [*Inganno and Other Secrets of the Polyphonic Techniques in the Second Half of 16th and the Early 17th Century*]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

16. Ledbetter, D. (2002). *Bach's 'Well-tempered Clavier': The 48 Preludes and Fugues*. Yale University Press.

17. Diskin, K. V. (2022). Maxim Berezovsky's Concerto *Do Not Reject Me In My Old Age*: A Perspective From Johann Joseph Fux'

School of Fugue. *Contemporary Musicology*, (1), 105–135. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-105-135

18. Federhofer, H. (1958). Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. *Die Musikforschung, 11*(3), 264–279. https://doi.org/10.52412/mf.1958.H3

19. Berkahn, J. (2006). *Wrestling with the German Devil: Five Case Studies in Fugue after J. S. Bach* [Unpublished doctoral dissertation]. Victoria University of Wellington.

Сведения об авторе:

Маслова А. И. — аспирантка, преподаватель, кафедра аналитического музыкознания.

Information about the author:

Anastasia I. Maslova — Postgraduate student, Lecturer, Analytical Musicology Department.

Статья поступила в редакцию 26.04.2025;
одобрена после рецензирования 28.05.2025;
принята к публикации 16.06.2025.

The article was submitted 26.04.2025;
approved after reviewing 28.05.2025;
accepted for publication 16.06.2025.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology

2025/9(2)

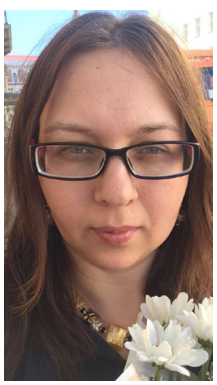
eISSN 2587-9731

Старинная музыка

Научная статья
УДК 78.0711; 783
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-036-070
EDN IKUFPI

Неизвестный композитор восточнославянского барокко Каплинский и его пасхальный концерт

Ирина Валерьевна Герасимова[1, 2]
[1]Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
[2]Псковский государственный университет,
г. Псков, Российская Федерация,
✉bazylek@yandex.ru,
https://orcid.org/0000-0003-4740-4750



Аннотация. В статье вводится в научный оборот пасхальный концерт «Мария Магдалыни, стояще у гроба». Его автор Каплинский — композитор восточнославянского барокко, о котором практически ничего не известно. Поиск фамилии и ее производных в списках польско-литовской шляхты выявил, что одна из ветвей рода Каплинских с конца XVI века проживала в Смоленском повете. Вероятно, с этой же местностью связано появление пасхального концерта. В работе проанализированы две версии концерта из комплекта четырехголосных партий, относящихся к 1675–1676 годам, и установлено, что они представляют собой две его редакции. Первая,

© Герасимова И. В., 2025

предположительно, содержала партии первого и второго дисканта, альта, тенора и баса *continuo*, вторая, с традиционным четырехголосным составом, представляла собой переложение для исполнения в православной церковно-певческой практике без использования инструмента. Концерт отличается от распространенного типа партесных сочинений, содержащих противопоставление сольных и хоровых фрагментов. В нем чередуются дуэты и трио, непродолжительные хоровые эпизоды используются для привлечения внимания к узловым моментам сюжета, мелодика концерта принадлежит ариозному типу. В целом композиция близка западноевропейскому духовному концерту, к особому его типу — «диалогу», получившему распространение в творчестве мастеров раннего барокко. Партитура концерта Каплинского, составленная на основе двух его редакций, публикуется впервые в Приложении к статье.

Ключевые слова: партесный стиль, партесный концерт, Каплинский, Дилецкий, восточнославянское хоровое барокко

Для цитирования: *Герасимова И. В.* Неизвестный композитор восточнославянского барокко Каплинский и его пасхальный концерт // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 2. 36–70.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-036-070

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(2)

Early Music

Original article

Unknown Composer of the East Slavic Baroque Kaplinsky and His Easter Concert

Irina V. Gerasimova[1, 2]
[1]Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
St. Petersburg, Russian Federation,
[2]Pskov State University,
Pskov, Russian Federation,
✉bazylek@yandex.ru,
https://orcid.org/0000-0003-4740-4750

Abstract. In the article, the Easter four-voice concerto *Mary Magdalene Stood Without at the Sepulchre* is introduced into musicological circulation. Its author, Kaplinsky, is a composer of the East Slavic Baroque, about whom practically nothing is known. A search for the family name and its derivatives in the lists of the Polish–Lithuanian gentry revealed that one of the branches of the Kaplinsky family had lived in the Smolensk district since the end of the 16th century. The emergence of the Easter concerto is probably associated with this same area. The paper analyses two versions of the concerto from a set of four-voice parts dating back to 1675–1676 and establishes that they represent two editions of it. The first, presumably, contained the parts of the first and second treble, alto, tenor and bass *continuo*, while the second, having a traditional four-part

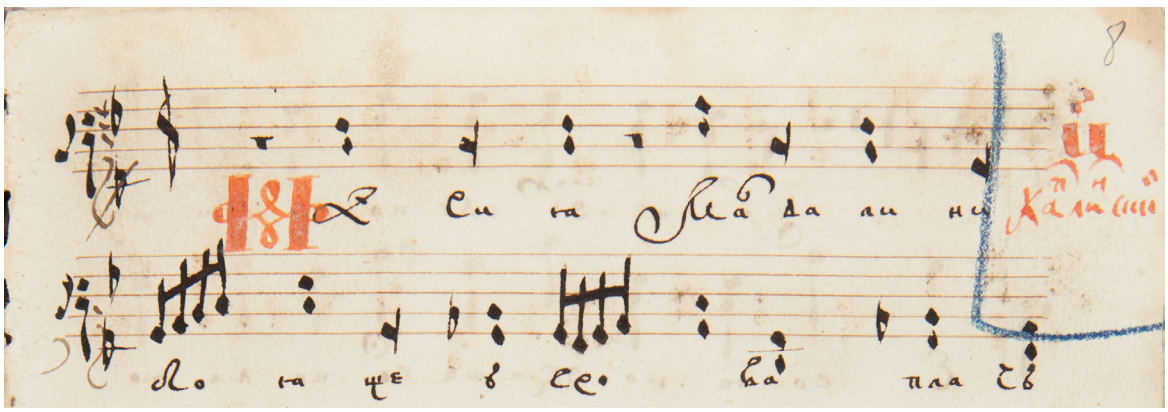
composition, was an arrangement for performance in unaccompanied Orthodox church singing practice. Kaplinsky's concerto differs from the common type of concerto ripieni partes compositions, which present an alternation between solo and choral episodes. It alternates between duets and trios, with brief choral episodes used to draw attention to key moments in the plot; the melodic style of the concerto follows the arioso type. In general terms, the composition is close to a special form that arose in the Western European spiritual concerto tradition known as the "dialogue," which became widespread in the works of the masters of the early Baroque. The score of Kaplinsky's concerto, as compiled on the basis of its two editions, is published for the first time in the Appendix to the article

Keywords: partes style, partes concert, Kaplinsky, Diletsky, East Slavic choral baroque

For citation: Gerasimova, I. V. (2025). Unknown Composer of the East Slavic Baroque Kaplinsky and His Easter Concert. *Contemporary Musicology,* *9*(2), 36–70. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-036-070

Введение

О жизненном и творческом пути композитора эпохи барокко Каплинского почти не сохранилось сведений, за исключением того, что он писал партесные концерты во второй половине XVII века. Неизвестно даже его имя. На то, что такой композитор вообще существовал, указывает киноварная ремарка возле четырехголосного концерта «Мария Магдалыни, стояще у гроба» в партии тенора из неполного комплекта 1675–1676 годов: «Каплинский» (*Пример 1*)[1].



Пример 1. Партия тенора с атрибуцией концерта № 8 «Мария Магдалыни, стояще у гроба» Каплинскому. ГИМ. Син. певч. 114/2, л. 8

Фамилия Каплинский происходит из Речи Посполитой. На территории Украины и Польши встречаются хутора и села с названием Каплин, Каплица, Каплинцы[2], что свидетельствует о распространении такого топонима, а следом, возможно, и связанной с ним фамилии. Существует несколько версий происхождения этой фамилии. Первая связана со словом «капля». Кроме того,

[1] Концерты на четыре голоса. Партия баса. 1675–1676 годы. ГИМ. Отдел рукописей и старопечатных книг. Синодальное певческое собрание (далее — Син. певч.). Ед. хр. 114/2. Л. 8.

[2] Село Каплин, повет Груецкий, гмина Могильница, Мазовецкое воеводство; хутор Каплица, Глуховский уезд, Черниговская губерния (ныне не существует); хутор Каплица Раздивиловская волость, Кременецкий р-н Волынской губернии (ныне не существует), село Каплинцы, Пирятинский р-н, Полтавская область.

этимологию выводят от каплицы (католической часовни) или каплана (католического священника). Тогда возможно разночтение этой фамилии: Капланский/Каплинский[3].

В книгах многотомного справочного издания польско-литовской шляхты, занимавшей различные государственные должности Речи Посполитой, фамилия Каплинский пока не обнаружена, равно как и в большинстве опубликованных томов Литовской метрики[4]. В переписях войска Великого княжества Литовского (далее ВКЛ) XVI–XVII веков и в различных списках шляхты этой фамилии также не найдено[5]. В Литовской метрике 1541–1542 годов упомянут Иванец Капланович, тяглый человек шляхтича Шолуха Грынашка

[3] В XVII веке унификации фамилий не существовало, их записывали по слуху. См., например, Дилецкий Н. П. Идеа грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. С. 580; Герасимова И. В. Под властью русского царя: социокультурная среда Вильны в середине XVII в. СПб.: ЕУСПб, 2015. С. 257.

[4] Просмотрены тома серий Urzędnicy wielkopolscy, Urzędnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego. См. https://archive.org/details/urzednicywielkie0000unse/page/312/mode/2up (дата обращения 27.02.2025), а также отдельные книги серии изданий Литовской метрики, осуществляемой Литовской академией наук, Польской академией наук и Академией наук Беларуси, доступны по ссылкам в каталоге: http://rurik.hostenko.com/katalog-litovskaja-metrika/ (дата обращения: 27.02.2025).

[5] Перапіс войска Вялікага княства Літоўскага 1528 г. Метрыка Вялікага княства Літоўскага. Кніга 523. Кніга публічных спраў 1 / падрыхтавалі да друку А. І. Груша, М. Ф. Спірыдонаў, М. А. Вайтовіч. Мінск: Беларуская навука, 2003. URL: https://kdkv.narod.ru/1528-VKL/ (дата обращения: 27.02.2025); Заливако А. Попис войска Великого княжества Литовского 1567 года. Новогрудское воеводство. Минск: Энциклопедикс, 2017; Крестоприводная книга шляхты Великого княжества Литовского 1655 г. / сост. Е. Е. Лыкова, М. Кулецкий. М.; Варшава: Древлехранилище, 1999. (Памятники истории Восточной Европы. Источники XV–XVII вв. Т. 4); Крестоприводные тетради литовской шляхты за 1655–1656 гг. // РГАДА. Ф. 145. Оп. 1. № 3; Metryka Litewska. Rejestry podymnego województwo wileńskie 1690 r. / opracował Andrzej Rachuba. Warszawa: PWN, 1989; Szlachta polsko-inflancka wobec przełomu. Materiały z dyneburskich akt grodzkich i ziemskich z lat 1764–1775 / wyd. Bogusław Dybaś Paweł A. Jeziorski przy współpracy Tomasza Wiśniewskiego. Toruń: IH PAN, 2018.

в имении («дворце») Гриньковском Троцкого повета[6]. В Литовской метрике середины XVII века встретился помощник писаря из Пинска Бенедикт Русанович Каплинский[7]. В гербовниках Каспера Несецкого упоминается некий Каплоньский[8], о котором в гербовнике Адама Бонецкого приведены более детальные сведения: Герасиму Каплоньскому и его братьям в 1659 году на сейме Речи Посполитой в Варшаве даровали шляхетство, видимо, за заслуги в русско-польской войне, а его брату Еразму были пожалованы ленные земли в Винницком старостве[9]. Фамилия Каплинских также приводится в справочнике Бонецкого: в XVII–XVIII веках она представлена двумя семьями, связанными со Смоленским воеводством[10]. Семье Федора Каплинского в 1599 году принадлежало местечко Ладыжницы (ныне Ладыжицы); в 1778 году Адам Капленьский занимал пост чашника смоленского, но только номинально, поскольку Смоленск в это время уже не принадлежал Речи Посполитой[11]. В новейшем гербовнике белорусской шляхты нет этой фамилии ни в каких вариантах[12], хотя на сайте «Згуртаванне беларускай шляхты» род Каплинских присутствует[13].

---

[6] Lietuvos Metrika. Knyga Nr. 10 (1440–1523): Užrašymų knyga 10 / parengė E. Banionis ir A. Baliulis. Vilnius: Mokslo ir enciklopediju leidybos institutas, 1997. P. 65; Указание на Троцкий повет имения Гриньковского имеется в документе: № 41. Справа пана Миколая Хщроновича возного господарского повету Троцкого с паном Мартином Станиславовичем Бурбою Ядацким 18.09.1602 / Акты Трокского подкоморского суда за 1585–1613 годы. Вильна: Тип. «Русский почин» и А. Г. Сыркина, 1904. С. 274 (Акты Виленской археографической комиссии. Т. XXX).

[7] Metryka Litewska. Księga wpisów nr 131 / opracował Andrzej Rachuba. Warszawa: DiG, 2001. S. 473.

[8] Niesiecki K. Herbasz poski. Gniezno: J. B. Lange, 1875–1881 (под единой пагинацией). T. I. S. 699.

[9] Boniecki A. Herbasz polski. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1906. T. 9. S. 231.

[10] Село Ладыжицы в настоящее время находится в 15 км от Смоленска.

[11] Boniecki A. Herbasz Polski. S. 230. В справочнике должностных лиц Смоленского воеводства Адам Капленьский не учтен в разделе чашников смоленских. См. Urzędnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego. Spisy / pod red. A. Rachuby. Warszaw: DiG, 2003. T. IV. Ziemia Smoleńska i województwo Smoleńskie XIV–XVIII wiek.

[12] Глінскі Я. С., Матвейчык Д. Ч., Снапкоўскі Ю. М. Гербоўнік беларускай шляхты. Мінск: Беларусь, 2022. Т. 8. Ч. 1. Каборды — Карэцкія.

[13] Агульны спіс шляхецкіх радоў [Электронный ресурс] // Згуртаванне беларускай шляхты. URL: https://nobility.by/families/index.shtml (дата обращения: 27.02.2025).

Таким образом, представители фамилии Каплинских были и мелкопоместной шляхтой, и тяглыми людьми — челядью шляхтича. Один из этих Каплинских вполне мог на белорусско-украинских землях Речи Посполитой обучаться музыке в иезуитской академии с обязательной певческой и органной практикой в католическом костеле, научиться «компоновать» хоровые концерты, затем работать в православном или греко-католическом церковном хоре «вспеваком» (певчим) или регентом и сочинять хоровые произведения на церковно-славянские тексты.

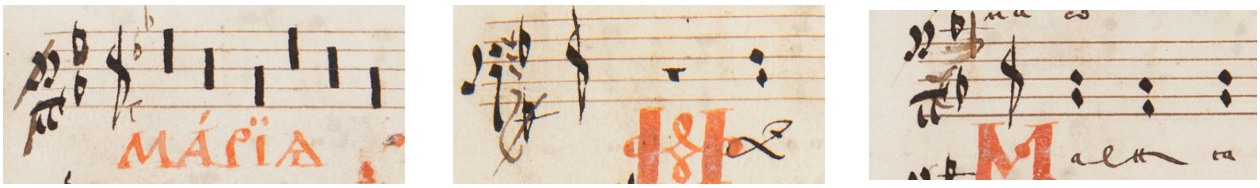
Описание источника

Комплект партий 1675–1676 годов, в котором находится единственный атрибутированный концерт Каплинского[14], может быть связан со Смоленском, о чем свидетельствуют косвенные данные. В него входят среди прочего самые ранние из известных на сегодняшний день концертов Николая Дилецкого (их восемь) и Василия Титова (один). Оба композитора в 1675–1676 годах могли находиться в Смоленске [1; 2]. Известно, что годом позже Дилецкий составил там два списка трактата «Мусикийская грамматика» [1]. Николай Павлович Парфентьев нашел первое и единственное упоминание в документах Оружейной палаты 1677 года певчего Василия смолянина, которое, как он считает, могло относиться к только что приехавшему в Москву Василию Титову [3, с. 372; 4, с. 36]. Локализация одной из ветвей шляхетского рода Каплинских в Смоленском повете также согласуется с этим предположением.

Концерт «Мария Магдалыни, стояще у гроба» помещен в рукописи дважды. Под номерами 8 и 66 в партии дисканта был выписан сначала дискант концерта, а затем тенор. Во второй партии были записаны тенор и бас, а в третьей — дважды партия альта. Таким образом, набор голосов теоретически позволяет свести партитуру этого произведения.

Причина, по которой переписчики дважды поместили пасхальный концерт в один комплект партий, по-видимому, связана с трудночитаемостью первой версии (№ 8) для исполнителей. Ноты записаны в «необыкновенных», согласно терминологии «Мусикийской грамматики» Дилецкого (1675), малоупотребительных ключах (*Пример 2*). В списках их зачеркнули, исправив тонкими коричневыми чернилами на общепринятые в то время дискантовый, теноровый и альтовый.

[14] ГИМ. Син. певч. 114/1–3.



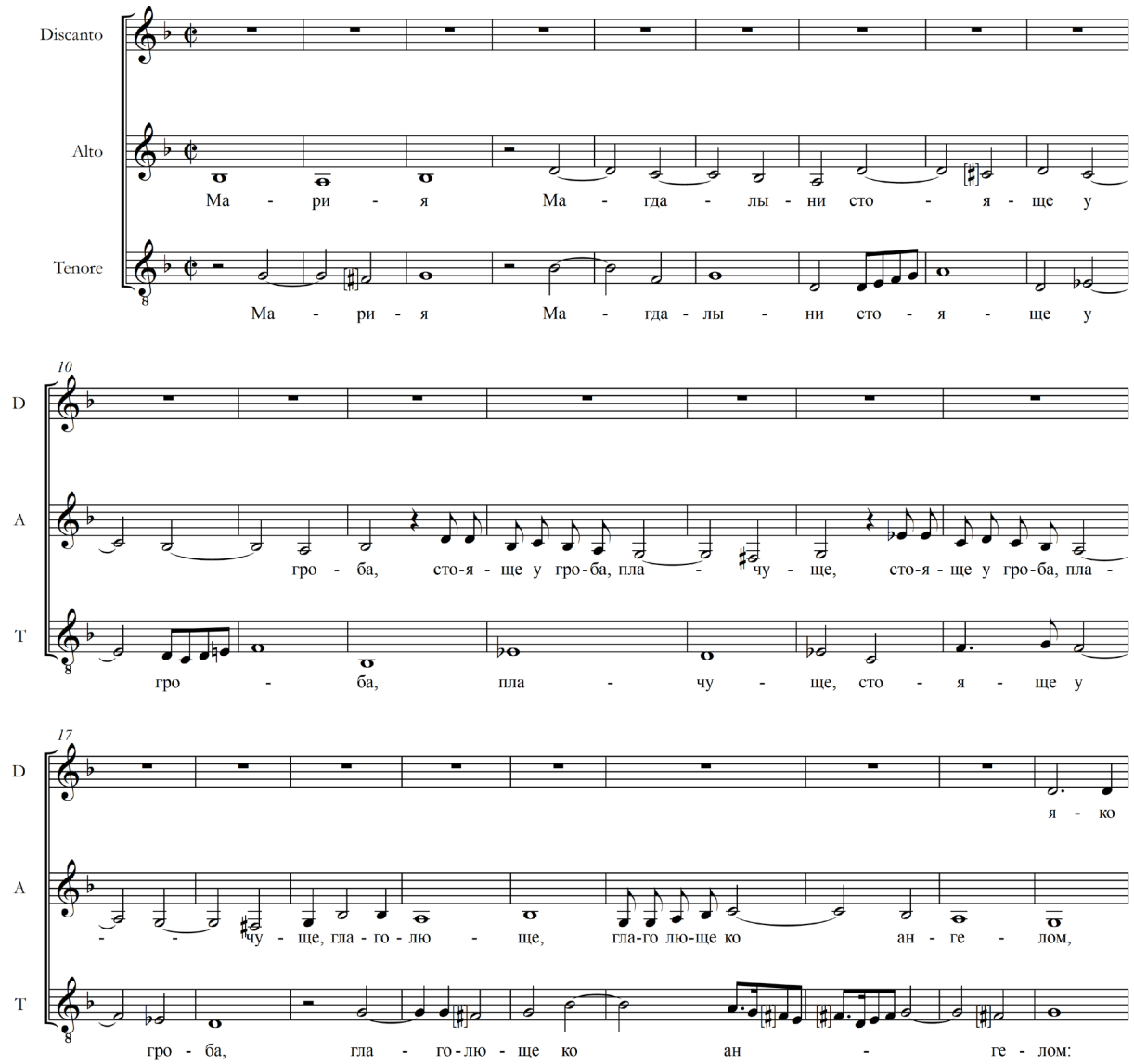
Пример 2. «Необыкновенные» ключи Восьмого концерта Каплинского «Мария Магдалыни, стояще у гроба»

Однако замена ключей не решила проблемы, связанной с корректным прочтением музыки, а только ее усложнила. Некоторые фрагменты оказались исправлены киноварью поверх старого текста. Помимо этого, в партиях концерта № 8 пропущен ряд пауз.

Вторая запись концерта под № 66 выполнена более удовлетворительно, несмотря на то что переписчик регулярно путал половинные и целые паузы, пропускал фрагменты текста. Ноты в тоне *g-moll* проходят с одним знаком при ключе, что свойственно этой нотации, демонстрирующей яркую примету переходного периода от модальности к тональности.

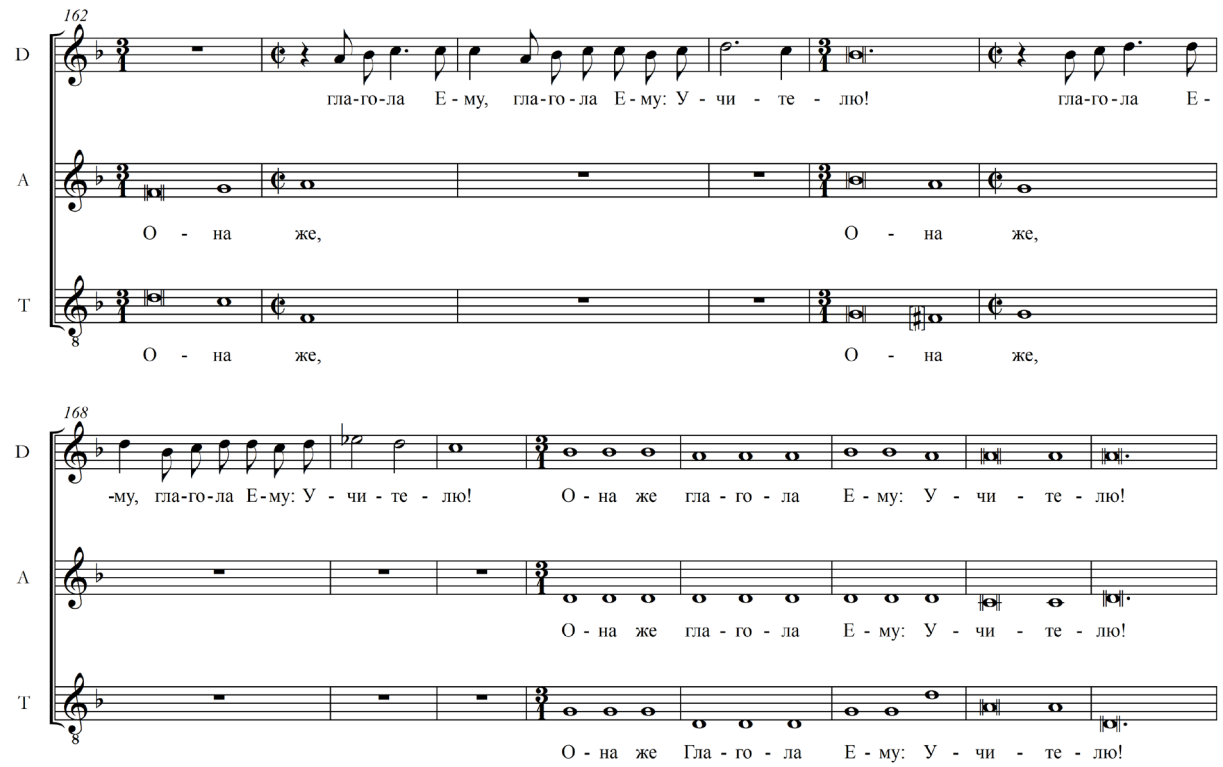
Две записи концерта не идентичны и содержат разночтения. Композиции обоих вариантов близки друг другу, но объем нескольких эпизодов варьируется: в первой записи оказалось 195 тактов, а во второй — 192. Больше всего разночтений выявилось в партии тенора. Оказалось, что в концерте № 8 партии тенора и баса частично совмещены, причем первая обеспечивает в основном функцию гармонической опоры, в ней преобладают долгие длительности, и в целом она выглядит более простой на фоне партий мужских голосов другой редакции. В партии альта Восьмого концерта, по сравнению с ней же в 66-м, также фиксируются небольшие разночтения мотивов и фраз в рамках единой композиционной структуры, свидетельствующие о редактировании (см. *Пример 3* и партитуру концерта № 66 в *Приложении*).

Следует учесть то, что оба варианта концерта представляют собой не оригинальные авторские записи, а плод работы переписчиков. Мы не знаем, сколько раз копировался текст после создания композитором и до того момента, как он оказался в рассматриваемой рукописи, какие изменения в него внесли другие музыканты. Смоленский комплект может включать две авторские редакции из разных манускриптов. Восьмой концерт был записан в основной части партий одним писцом, концерт № 66 — вторым, переписывавшим произведения с № 50 по № 88.



Пример 3. Каплинский. «Мария Магдалыни, стояще у гроба».
ГИМ, Син. певч. 114/1–3. Концерт № 8, тт. 1–25

В фактуре Восьмого концерта присутствуют явные лакуны, связанные с отсутствием второго баса и второго дисканта. Особенно это заметно в хоровых эпизодах, т. е. собранной неполной партитуре требуются еще две недостающие партии[15]. В *Примере 4* видна утрата второго дисканта, подстраивающего нижнюю терцию первому, и функционального басового голоса, скрепляющего вертикаль:



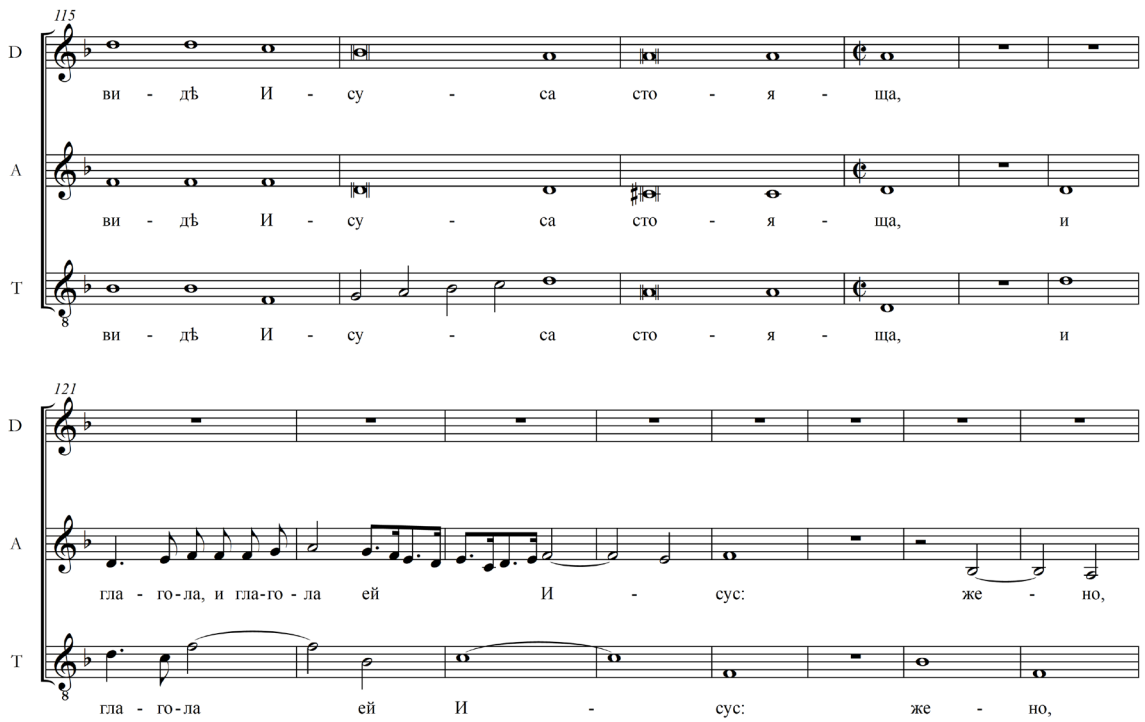
Пример 4. Каплинский. «Мария Магдалыни, стояще у гроба».
ГИМ, Син. певч. 114/1–3. Концерт № 8, тт. 162–175

Таким образом, сочинение в первой записи, вероятно, предназначалось для двух дискантов, альта, тенора и *basso continuo* и исполнялось в греко-католической церкви или же в католической, если первоначально оно было написано на латинском языке. Вторая запись могла представлять собой переложение концерта для исполнения без инструментального сопровождения

[15] ГИМ. Син. певч. 114/1–3, концерт № 8, тт. 25–42, 68–81, 101–118, 162–175.

в православной церковно-певческой практике. Неизвестно, где создавалось переложение: в Киевской митрополии или в Московском царстве, в Смоленске самим автором или кем-то из круга партесных мастеров, куда могли входить Евстафий Маневский, Николай Дилецкий и Василий Титов. Но и в этой редакции остались двух- и трехголосные фразы и эпизоды без сопровождения баса, нуждающиеся в гармонической поддержке басового голоса или инструмента[16].

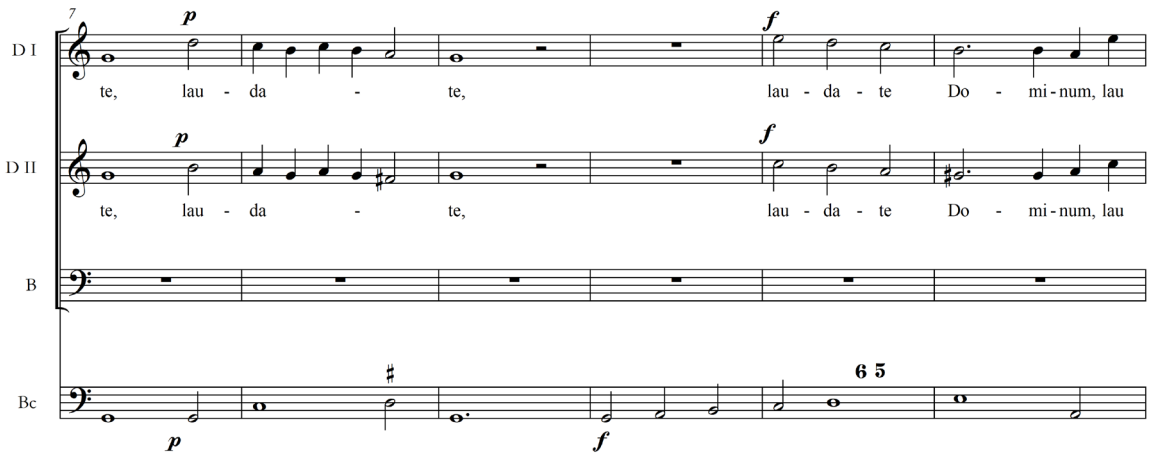
Неоднократно в обеих редакциях концерта присутствуют однотактовые паузы во всех голосах[17]. Чаще они встречаются в тех местах композиции, где конечный аккорд предыдущего эпизода не совпадает с начальной вертикалью следующего (*Пример 5*). Скорее всего, однотактовые паузы в оригинальном сочинении заполнял органист, связывая эпизоды между собой.



Пример 5. Каплинский. «Мария Магдалыни, стояще у гроба». ГИМ, Син. певч. 114/1–3. Концерт № 8, тт. 115–128

[16] Там же, концерт № 66, тт. 44–68, 94–107, 127–139, 167–171.
[17] Там же, концерт № 8, тт. 71, 119, 126, 139, концерт № 66, тт. 120, 138, 145.

В концертах, созданных композиторами Речи Посполитой в XVII веке, можно найти подобные случаи, например в концерте *Laudate pueri Dominum* для двух дискантов, баса и *basso continuo*, написанном на текст 112 псалма «Хвалите, отроцы, Господа» итальянским композитором Марко Скакки (1600–1662) — капельмейстером польской королевской капеллы (*Пример 6*) [5, S. 6].



Пример 6. Марко Скакки. *Laudate pueri Dominum*, тт. 7–12

Вторая запись концерта Каплинского (№ 66) сохранилась лучше первой (№ 8). Она стройна и логична по вертикали, мелодически более разнообразна. Кроме того, на ее основе возможно собрать синтетическую партитуру сочинения с добавлением восстановленной по Восьмому концерту дискантовой партии, которая в целом соотносится с остальными голосами. В нескольких фразах дискант дублирует тенор из Шестьдесят шестого концерта: видимо, это связано с тем, что в Восьмом отдельные фрагменты теноровой партии находились в других голосах. В таких случаях материал был взят из подходящих к гармонической фактуре концерта голосов. Нередко многотактовые паузы не совпадали с окончанием частей, имелся избыточный либо иной музыкальный материал. Эта разница обусловлена отличиями редакций и неодинаковым количеством тактов в ряде эпизодов.

Тексты двух версий концерта включают украинизмы и белорусизмы: выписанное «ы» вместо «и» в словах «Магдалыни», «выде Исуса стояща», а также «и сия рокши» вместо «рекши». Наличие диалектизмов может быть проявлением местного говора как автора, так и переписчика концерта. Разночтения

в партиях, содержащих другие формы слов, отмечаются в комментарии, а в тексте предпочтение отдано церковнославянскому варианту.

Композиция концерта

Рассмотрим композицию четырехголосного концерта по собранной синтетической партитуре, опубликованной в приложении к настоящей статье. Произведение написано Каплинским в *g-moll* — «самой прекрасной» тональности, согласно барочной семантике, описанной немецким теоретиком Иоганном Маттезоном (1681–1764) (цит. по: [6, S. 22]). Словесный текст представляет собой парафраз отрывка из Нового Завета от Иоанна Богослова, описавшего встречу Иисуса Христа и Марии Магдалины у Его гробницы после Воскресения (Ин. 20:11–16).

> Мариа же стояше у гроба вне плачущи: якоже плакашеся, приниче во гроб и виде два Ангела в белых [ризах] седяща, единаго у главы и единаго у ногу, идеже бе лежало тело Иисусово. И глаголаста ей она: жено, что плачешися? Глагола има: яко взяша Господа моего, и не вем, где положиша Его. И сия рекши обратися вспять и виде Иисуса стояща, и не ведяше, яко Иисус есть. Глагола ей Иисус: жено, что плачеши, кого ищеши? Она [же] мнящи, яко вертоградарь есть, глагола Ему: господи, аще ты еси взял Его, повеждь ми, где еси положил Его, и аз возму Его. Глагола ей Иисус: Марие. Она [же] обращшися глагола Ему: Раввуни, еже глаголется, Учителю.

Подобные внебогослужебные концерты на библейские сюжеты встречаются среди произведений Дилецкого (молитва Манассии «Согреших паче числа песка морскаго») и Серапиона Замаревича (сюжет с продажей Иосифа Прекрасного братьями в рабство — «Сию ризу обретохом»). Возможно, они были частью театральных сценических действ, которые ставились в церковных школах различных христианских религий, иезуитских колледжах и университетах Речи Посполитой, особенно в периоды Рождества и Пасхи. В немецкой протестантской богослужебной практике XVII века концерты на библейские тексты исполнялись либо во время причастия, либо после евангельской проповеди в качестве музыкальной иллюстрации [7, с. 26].

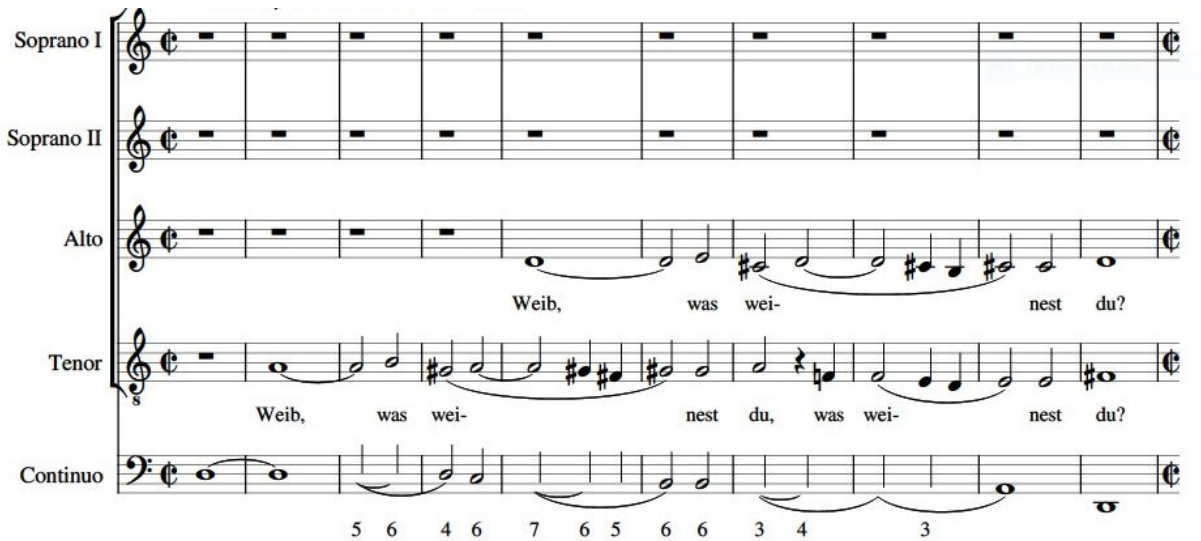
Концерты Каплинского и Замаревича составлены по одной и той же схеме, включающей три части. Первая из них — вступление или, согласно трактату *Musica poetica* (1606) Иоахима Бурмайстера (1556–1629), *exordium*, —

вводила в сюжет истории [6, s. 13]. В концертах авторов Киевской митрополии в этом разделе главенствовал голос рассказчика «за кадром». Вторая часть — *medium* — действие, прямая речь персонажей, диалог Иисуса и Марии Магдалины в концерте Каплинского или отца и братьев Иосифа в сочинении Замаревича. Заключительный раздел — *finis* — вывод или ответ на поставленный ранее вопрос.

Хоровые концерты, содержащие разговор библейских персонажей, в западноевропейской барочной музыке выделялись в особую жанровую разновидность. В нотных рукописях и в изданиях того времени они обозначались как «диалог» [7, с. 26]. Существуют специальные работы, посвященные анализу этого типа концерта в творчестве барочных мастеров разных национальных школ [7, с. 89–91, 143–146, 157; 8; 9]. Каплинский не был единственным церковным композитором, обратившимся к евангельскому сюжету о разговоре Марии Магдалины и воскресшего Иисуса Христа. На этот же текст создал произведение немецкий композитор Генрих Шютц (1585–1672) под названием *Weib, was weinest du?* (*Dialogo per la pasqua*) («Жена! что ты плачешь?», пасхальный диалог, ок. 1645, SWV 443) для двух дискантов, альта, тенора и *basso continuo*, что идентично предполагаемому составу голосов концерта № 8 Каплинского. Распределение функций партий в двух произведениях сходно, сопоставим и характер мелодики, насыщенной задержаниями, мотивами ламенто, опеваниями и нисходящим движением. Начинается концерт Шютца дуэтом альта и тенора (*Пример 7*), как и у Каплинского, под аккомпанемент *basso continuo*.

Отличие концертов Каплинского и Замаревича от сочинения Г. Шютца — включение в них текста от имени автора (евангелиста Иоанна). Первая часть «Марие Магдалыни стояще у гроба» у Каплинского самая масштабная, занимает чуть больше половины концерта (108 тактов) и делится на четыре эпизода, исполняемые дуэтами и трио. В четвертом из них трижды разными составами проходят слова Марии Магдалины: «…яко взяша Господа моего от гроба и не вем, где положиша Его». Вторая часть состоит из двух разделов: в первом метр меняется с двухдольного на трехдольный, знаменуя поворотный момент сюжета — появление Иисуса Христа, во втором различными ансамблевыми составами распевается прямая речь Иисуса, обращенная к ученице. Заключительная часть в концерте Каплинского также включает два эпизода. Первый посвящен узнаванию Иисуса Марией Магдалиной. Центральный разговор

персонажей представлен как диалог двух дуэтов, второй эпизод — традиционное славословие Богу, проходящее в виде длительной двухголосной канонической секвенции с удвоением голосов и заканчивающееся тяжеловесным финальным кадансом.



Пример 7. Генрих Шютц. *Dialogo per la Pasqua "Weib, was wienest du?"*, тт. 1–10

В таблице приведена схема концерта, эпизоды и фрагменты частей композиции указаны с составом голосов (*Таблица 1*).

Таблица 1. Композиция концерта Каплинского «Мария Магдалыни, стояще у гроба»

Тт.	Текст	Состав голосов	Эпизоды
1 ч. 1–25	Мария Магдалыни стояще у гроба, стояще у гроба плачуще, стояще у гроба плачуще, глаголюще ко ангелом:	А, Т, Б	А
26–44	яко взяша Господа моего от гроба и не вѣм, и не вѣм, где положиша Его, и не вѣм, где положиша Его, и не вѣм, где положиша Его.	Д, Б	В
45–69	Мария Магдалыни стояще у гроба, плачуще, стояще у гроба плачуще, глаголюще ко ангелом:	А, Т	А1

69–106	яко взяша, / яко взяша Господа моего от гроба / и не вѣм, где положиша Его, / / и не вѣм, где положиша Его, / яко взяша Господа моего от гроба и не вѣм, где положиша Его, / и не вѣм, где положиша Его, / яко взяша Господа моего от гроба / и не вѣм, где положиша Его, / и не вѣм, где положиша Его,	Д, Б / Д, А, Т, Б / Д, Т / А, Б / Д, А, Т, Б / А, Т / Д, Б / Д, А, Т / А, Т / Д, А, Т	B1
2 ч. 107–120	И сия рекши, обратися воспять, / видѣ Исуса стояща, / видѣ Исуса стояща,	А, Т, Б / Д, Т, Б / Д, А, Т, Б	C (3/1)
121– 154	и глагола ей, и глагола ей Исус: / жено, что плачеши, что плачеши, кого ищеши? / и глагола ей, и глагола ей Исус: жено, что плачеши, кого ищеши, кого ищеши? /	А, Т, Б / А, Т / Д, А, Т, Б /	D (2/2)
3 ч. 155–171	Она же / глагола Ему, глагола Ему: Учителю! / Она же / глагола Ему, глагола Ему: Учителю! / глагола Ему, глагола Ему: Учителю, Учителю!	А, Т / Д, Б / А, Т, Б / Д, Б / А, Т	E (3/1) (2/2) (3/1) (2/2)
172–195	Она же глагола Ему: Учителю! Господи и Боже мой, слава Тебѣ, Господи и Боже мой, слава Тебѣ, слава Тебѣ, слава Тебѣ.	Д, А, Т, Б	F (3/1)

Распределение голосов свидетельствует о том, что у Каплинского такие приемы разработки и развития материала, как включение и выключение партий в фактуре, а также проведение долгих ансамблевых эпизодов дуэтами и трио, становятся наиболее яркими чертами стиля, отличающими его от других партесных композиторов. Его мелодика выразительна, индивидуализирована,

опирается на фразы широкого дыхания, приближенные к ариозному типу. Эти качества, связанные с влиянием музыкально-театральной декламации, совпадают с художественными принципами Шютца[18].

В трехдольных эпизодах преобладают общие хоровые формы движения, лишенные оригинальных черт. Полифоническая техника всего несколько раз встречается в концерте в виде двухголосных имитаций и секвенций в терцовом удвоении. В сочинении Каплинского практически нет чередования хоровых и ансамблевых фрагментов — наиболее характерного признака партесного концертного стиля, где *tutti* обязательно присутствует в заключительном кадансе. Композитор чаще заканчивает эпизоды тем количеством голосов, которыми начал. Такой способ развития материала скорее свойственен западноевропейскому камерному вокальному концерту, в основе которого лежат полифонические дуэты и трио (*bicinia*, *tricinia*) [7, с. 31]. В этом же стиле написан Пасхальный диалог Шютца *Weib, was wienest du?* В отличие от концерта Каплинского, в котором развитие построено на чередовании долгих мелодий с терцовым удвоением или на репликах участников диалога, порученных отдельным голосам, в сочинении Шютца преобладают простые имитационные формы в дуэтах и трио. Сопровождение небольшого вокального ансамбля инструментальным *basso continuo* позволяло композиторам обходиться без ярко выраженного функционального хорового голоса и проводить долгие сольные и ансамблевые эпизоды разными составами, в том числе без заключительных хоровых кадансов.

Туттийные вставки Каплинский использовал преимущественно в художественных целях. Так же поступал Ян Календа[19] в своих четырехголосных концертах, близких по способу работы с материалом к имитационному мотету с постепенным наращиванием голосов, широким использованием техники вертикально-подвижного контрапункта и тяжеловесными хоровыми кадансами в конце разделов [11, с. 135–139]. В них непродолжительные туттийные эпизоды акцентировали внимание молящегося на значимых словах и фразах песнопения. У Каплинского дважды *tutti* проходит на словах «яко взяша Господа моего от гроба», далее в трехдольном метре все голоса поют фразу «видя

[18] Такой стиль не характерен для концертов следующего поколения партесных мастеров «высокого» барокко — Дилецкого и Титова, широко использующих повторение и трансформацию небольших мотивных ячеек для расширения формы [10].

[19] Ян Календа — композитор и певчий третьей четверти XVII века, работавший сначала в Речи Посполитой, а затем при дворе царя Алексея Михайловича.

Иисуса стояща», затем в двухдольном метре перед третьей частью исполняется текст «глагола ей Иисус: жено, что плачеши, кого ищеши?». В этих кратких хоровых скандированиях текста сконцентрированы узловые моменты встречи воскресшего Христа с Марией Магдалиной и обязательно упоминается Господь Иисус Христос. Туттийные фрагменты в партесном стиле пелись на динамике форте — «голосно» и выделялись таким образом на фоне долгих «тихих» ансамблевых эпизодов. Последняя третья часть концерта полностью исполняется всем ансамблем на словах «Она глагола Ему: Учителю! Господи, слава Тебе!».

Резюме

Безусловно, сложно составить представление о творческом облике композитора только по одному концерту. Несмотря на это, яркое сочинение «Мария Магдалыни, стояще у гроба» позволяет обнаружить новые и порой неожиданные грани хорового письма партесных композиторов Киевской митрополии. Оно написано актуальным для своего времени музыкальным языком, вписывающимся в контекст единого культурного пространства раннего европейского музыкального барокко, в котором одни и те же тексты, типы композиции и художественные приемы заимствовались и воспроизводились мастерами разных региональных композиторских школ.

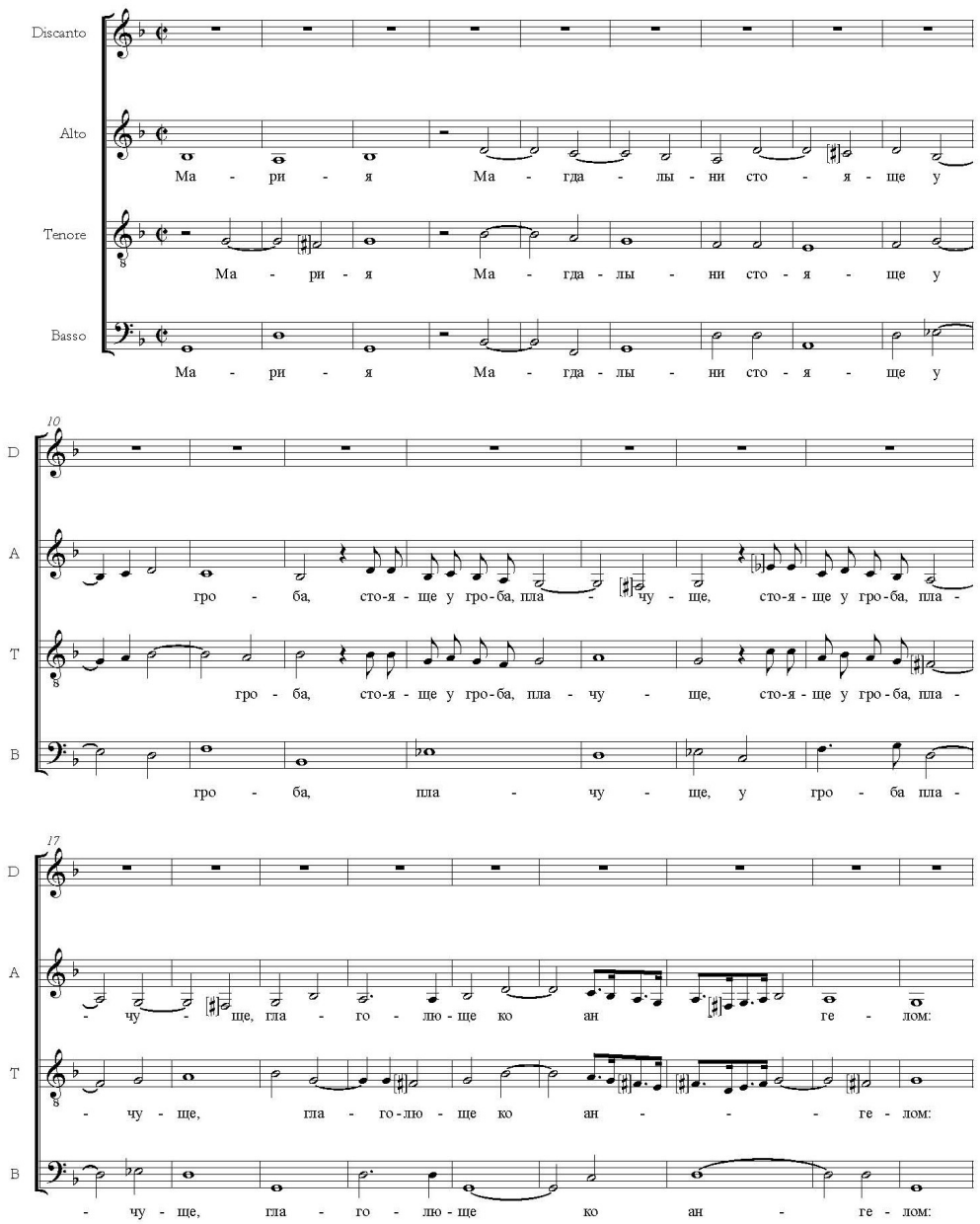
Приложение.
Концерт «Мария Магдалыни, стояще у гроба» Каплинского

В приложении публикуется редакция концерта Каплинского «Мария Магдалыни, стояще у гроба». В комментариях отражено первоначальное чтение изменений, внесенных в партитуру: ошибки переписчика, диалектизмы в тексте, утраченные фрагменты, отличия редакции дискантового голоса, несовпадающие с партитурой концерта № 66. Разночтения отражены по следующей схеме: номер такта, голос, номер ноты, ситуация в рукописи. Желательные, но не выписанные в рукописи знаки альтерации помещены в квадратные скобки. Знак альтерации в рукописи распространяется на целый такт. Лиги, выставляемые нерегулярно, отражены в комментариях, в партитуре лиг нет.

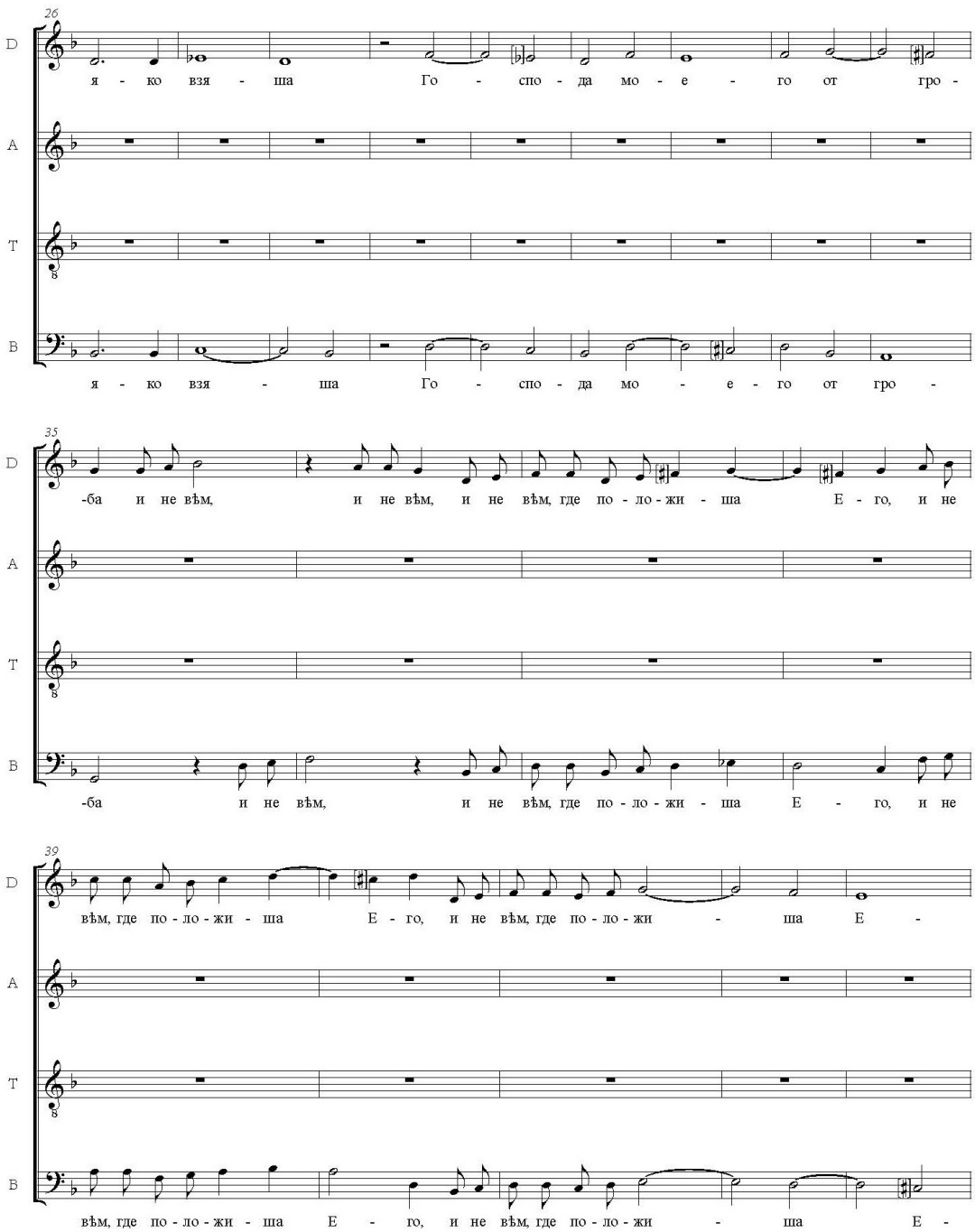
Концерт на четыре голоса. ГИМ. Син. певч. 114/1–3, № 66.
Дискант (по концерту № 8) — ГИМ. Син. певч. 114/1, л. 8–9 об.
Альт — ГИМ. Син. певч. 114/1, л. 83–84.
Тенор — ГИМ. Син. певч. 114/1, л. 80 об.–82.
Бас — ГИМ. Син. певч. 114/2, л. 76 об.–77 об.

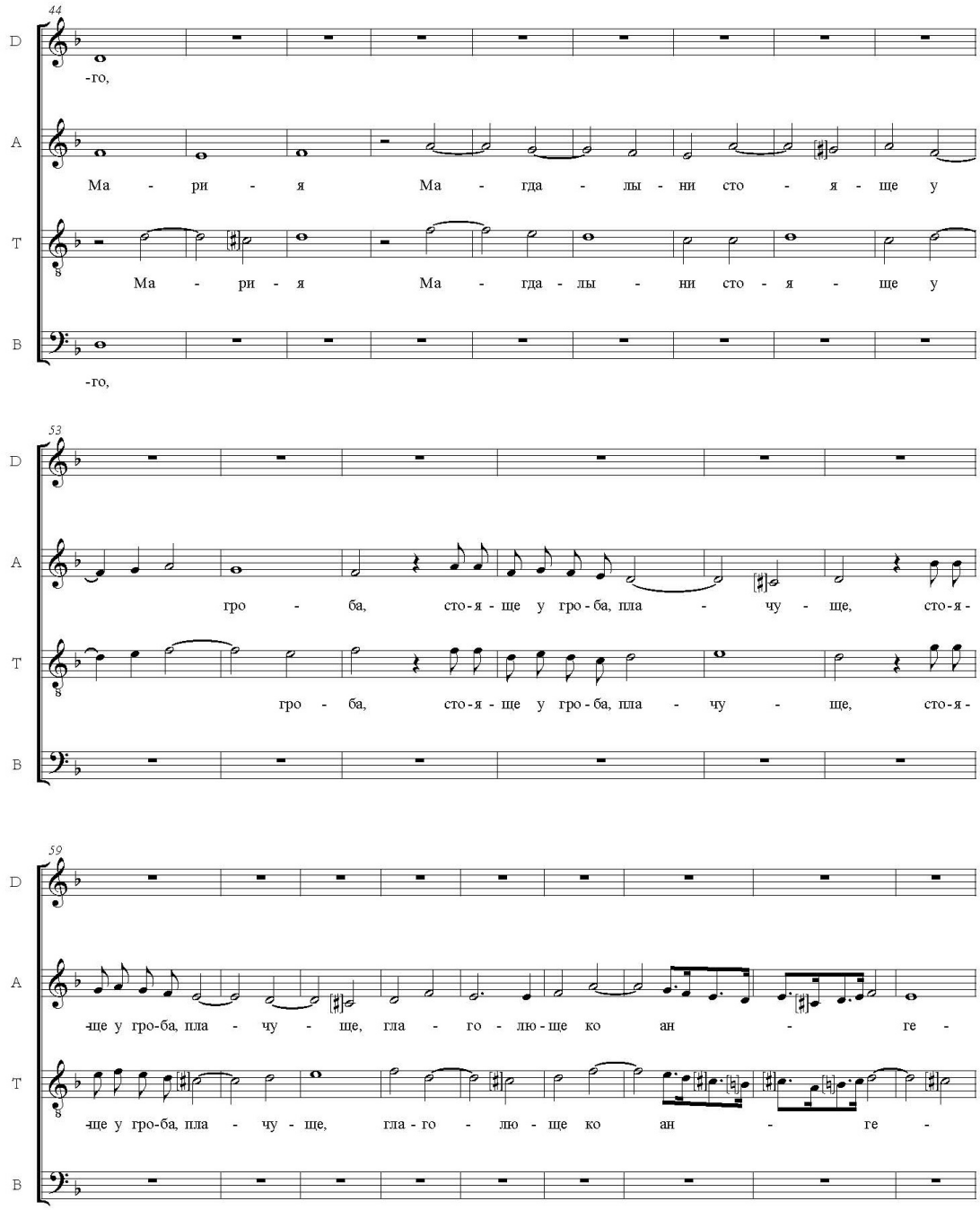
Мария Магдалыни стояще у гроба

Каплинский

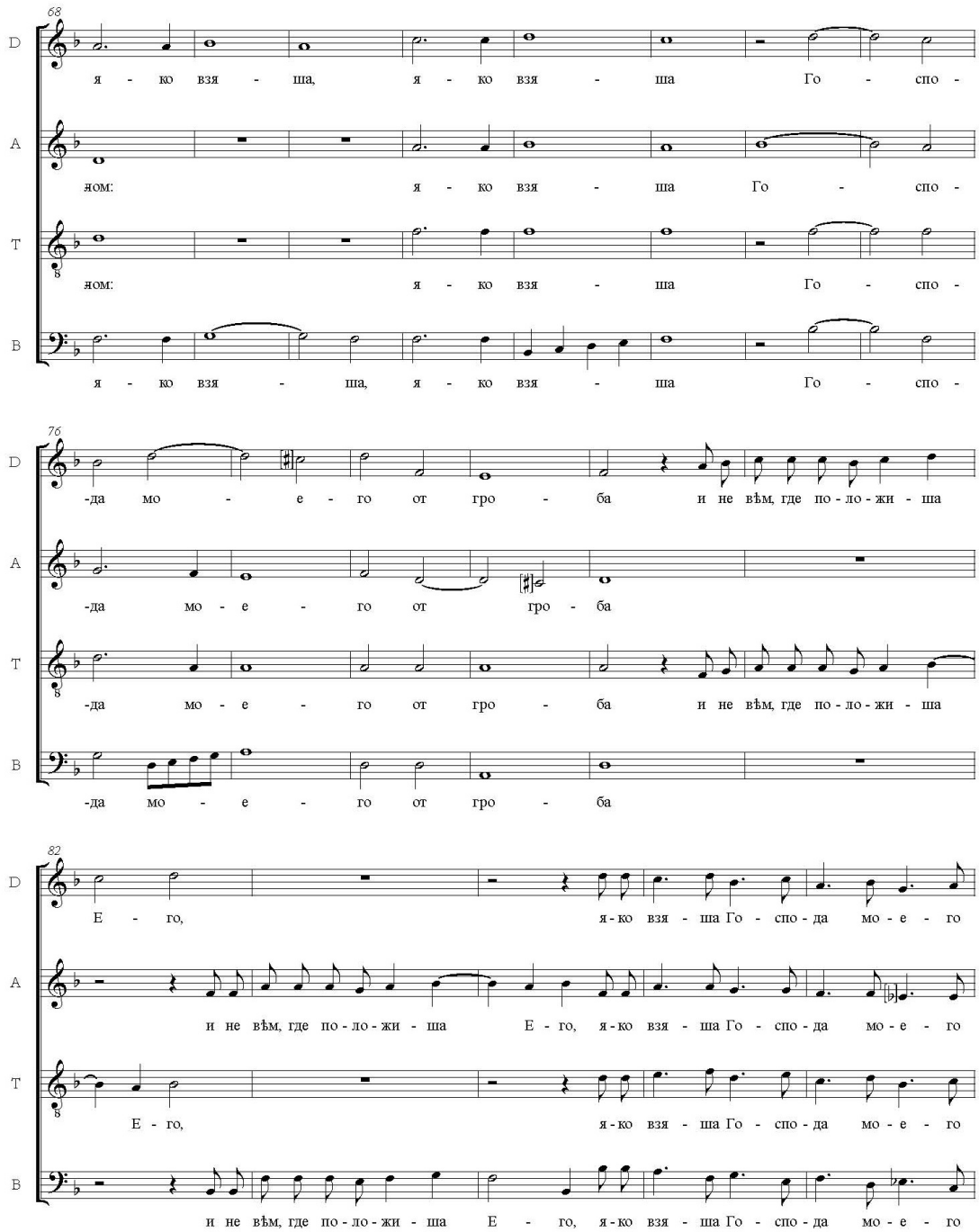


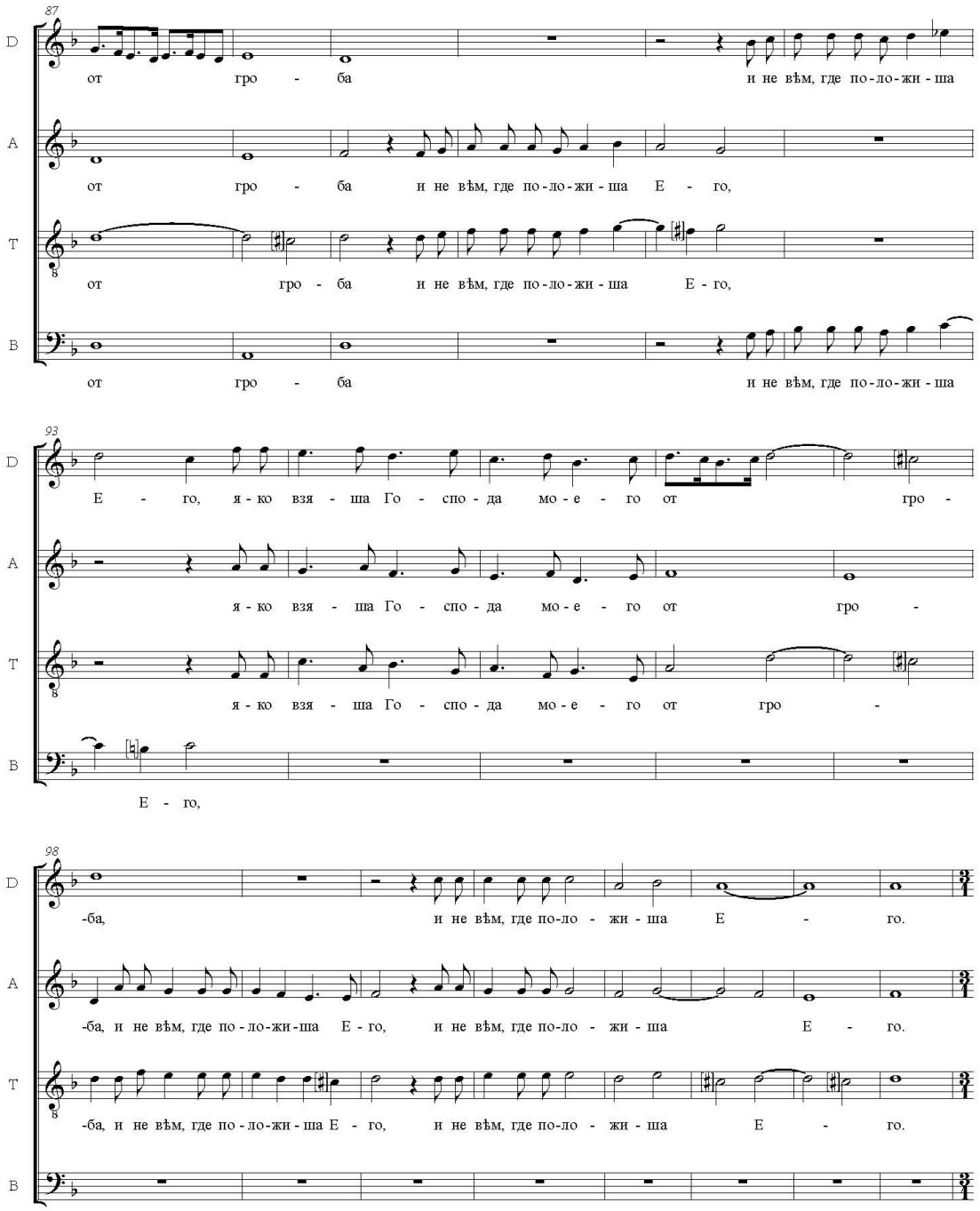
2 Мария Магдалыни стояще у гроба



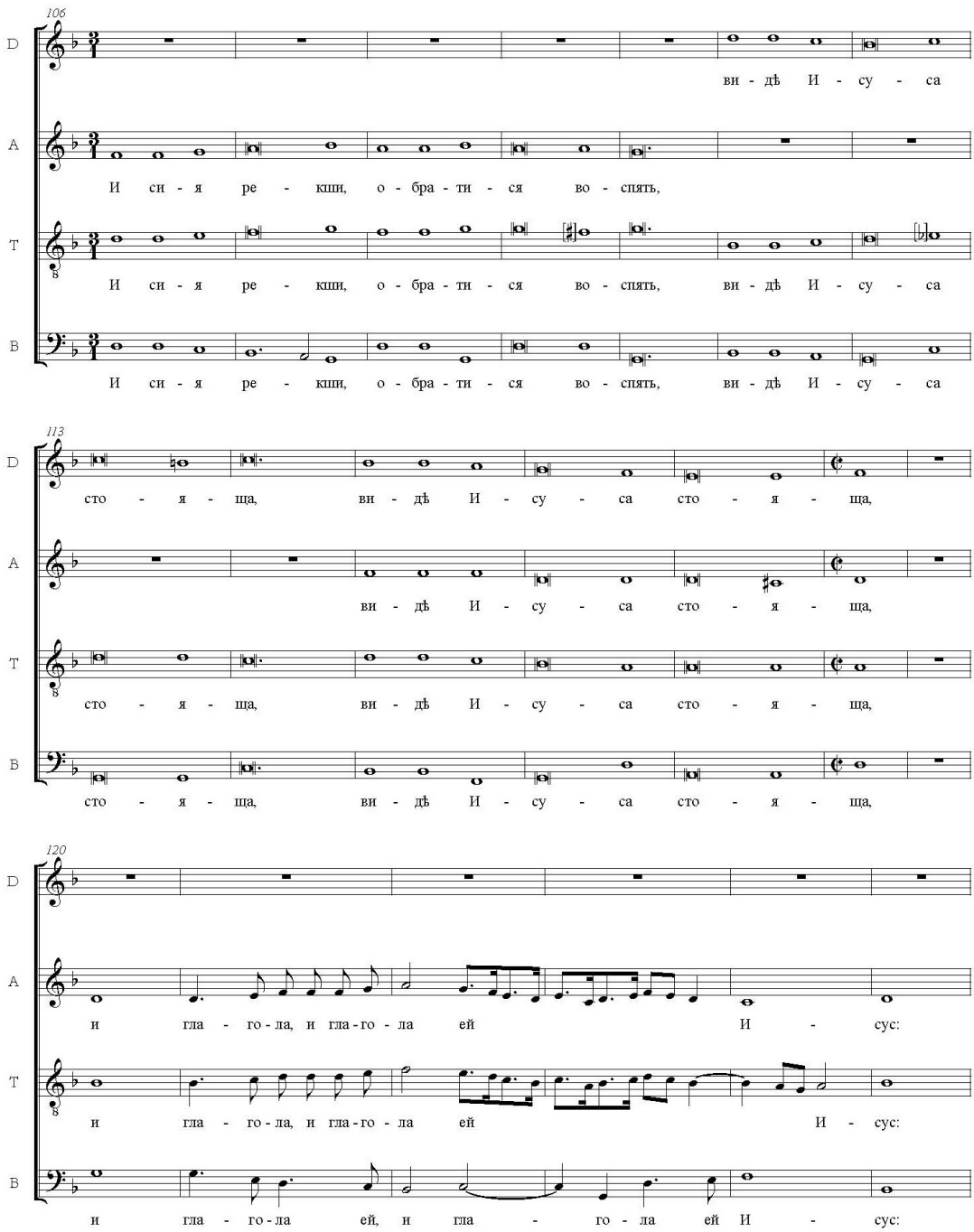

44
D
A
T
B
-го,
Ма - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у
Ма - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у
-го,
53
гро - ба, сто - я - ще у гро - ба, пла - чу - ще, сто - я -
гро - ба, сто - я - ще у гро - ба, пла - чу - ще, сто - я -
59
-ще у гро-ба, пла - чу - ще, гла - го - лю - ще ко ан - ге -
-ще у гро-ба, пла - чу - ще, гла - го - лю - ще ко ан - ге -

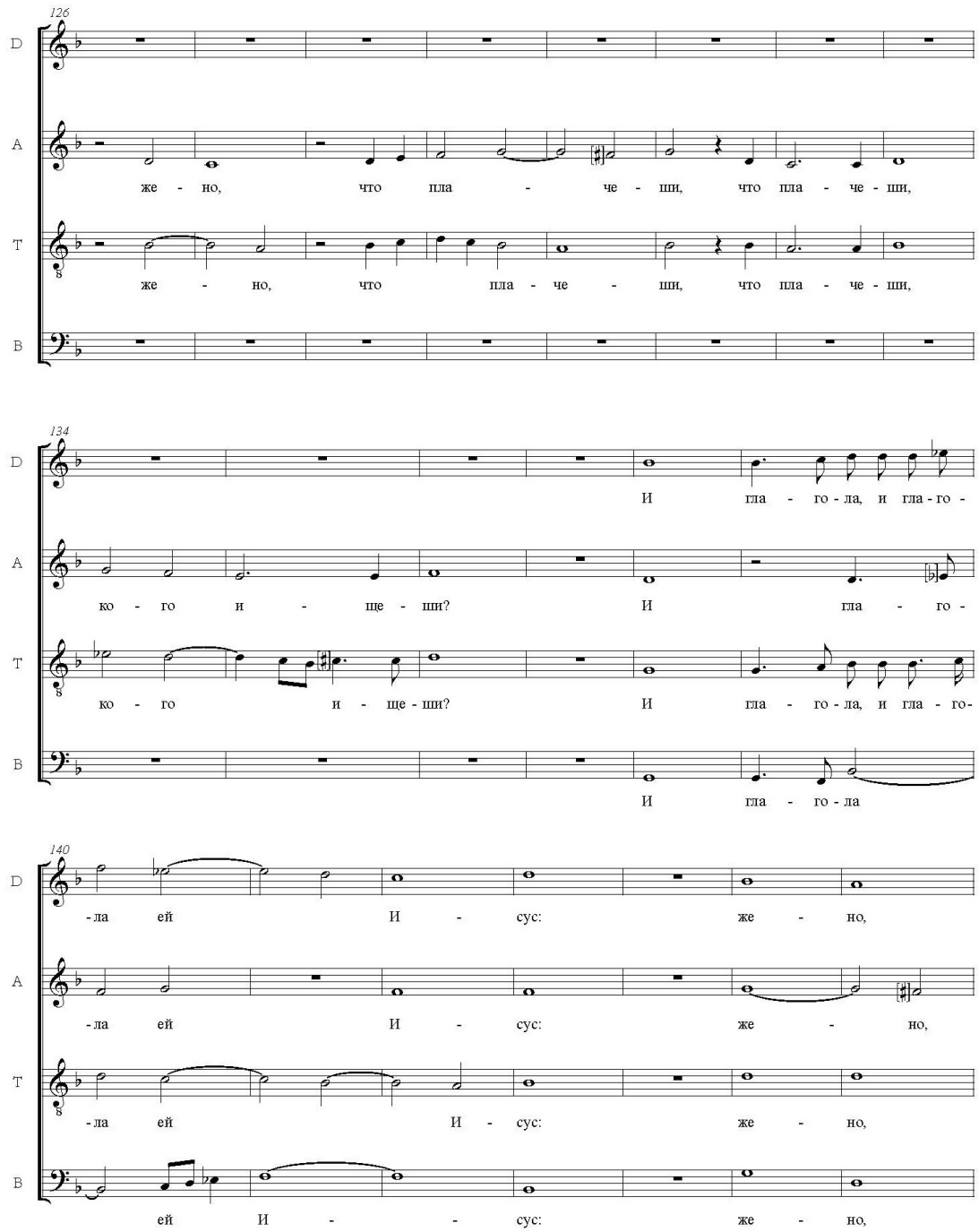
4 Мария Магдалыни стояще у гроба



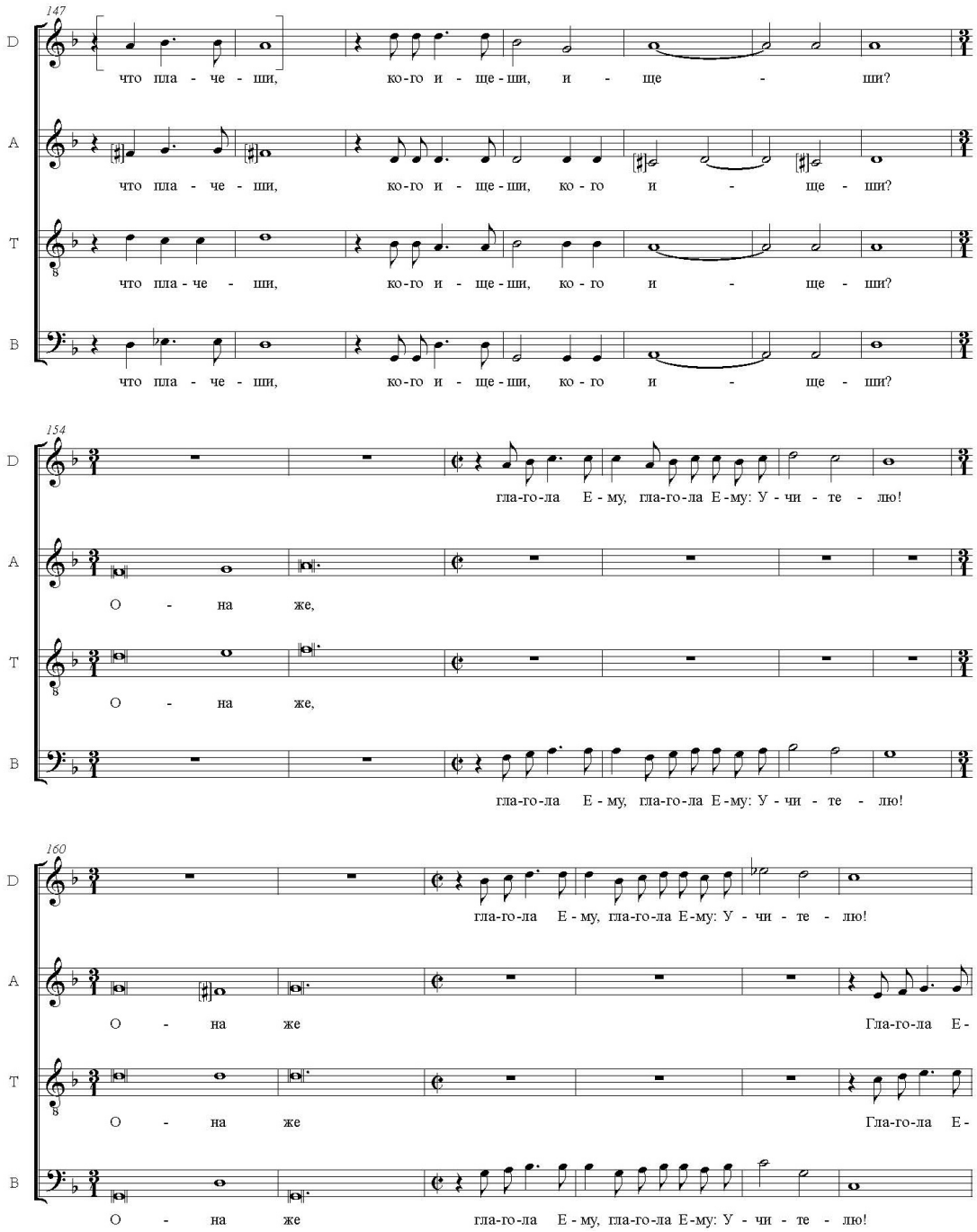

87
D
от гро - ба и не вѣм, где по-ло-жи-ша
A
от гро - ба и не вѣм, где по-ло-жи-ша Е - го,
T
от гро - ба и не вѣм, где по-ло-жи-ша Е - го,
B
от гро - ба и не вѣм, где по-ло-жи-ша
93
D
Е - го, я-ко взя - ша Го - спо-да мо-е - го от гро -
A
я-ко взя - ша Го - спо-да мо-е - го от гро -
T
я-ко взя - ша Го - спо-да мо-е - го от гро -
B
Е - го,
98
D
-ба, и не вѣм, где по-ло - жи - ша Е - го.
A
-ба, и не вѣм, где по-ло-жи-ша Е - го, и не вѣм, где по-ло - жи - ша Е - го.
T
-ба, и не вѣм, где по-ло-жи-ша Е - го, и не вѣм, где по-ло - жи - ша Е - го.
B

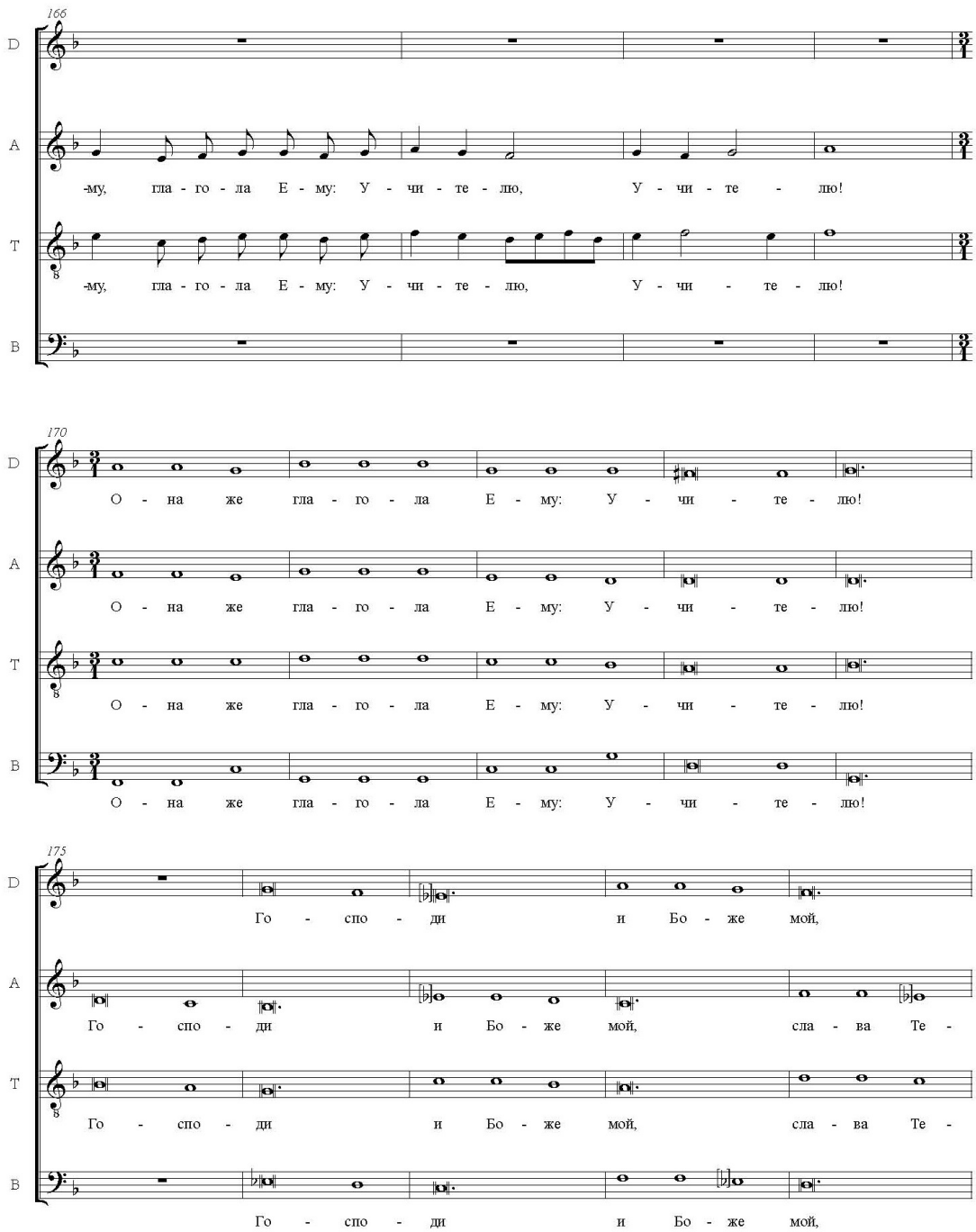
6 Мария Магдалыни стояще у гроба



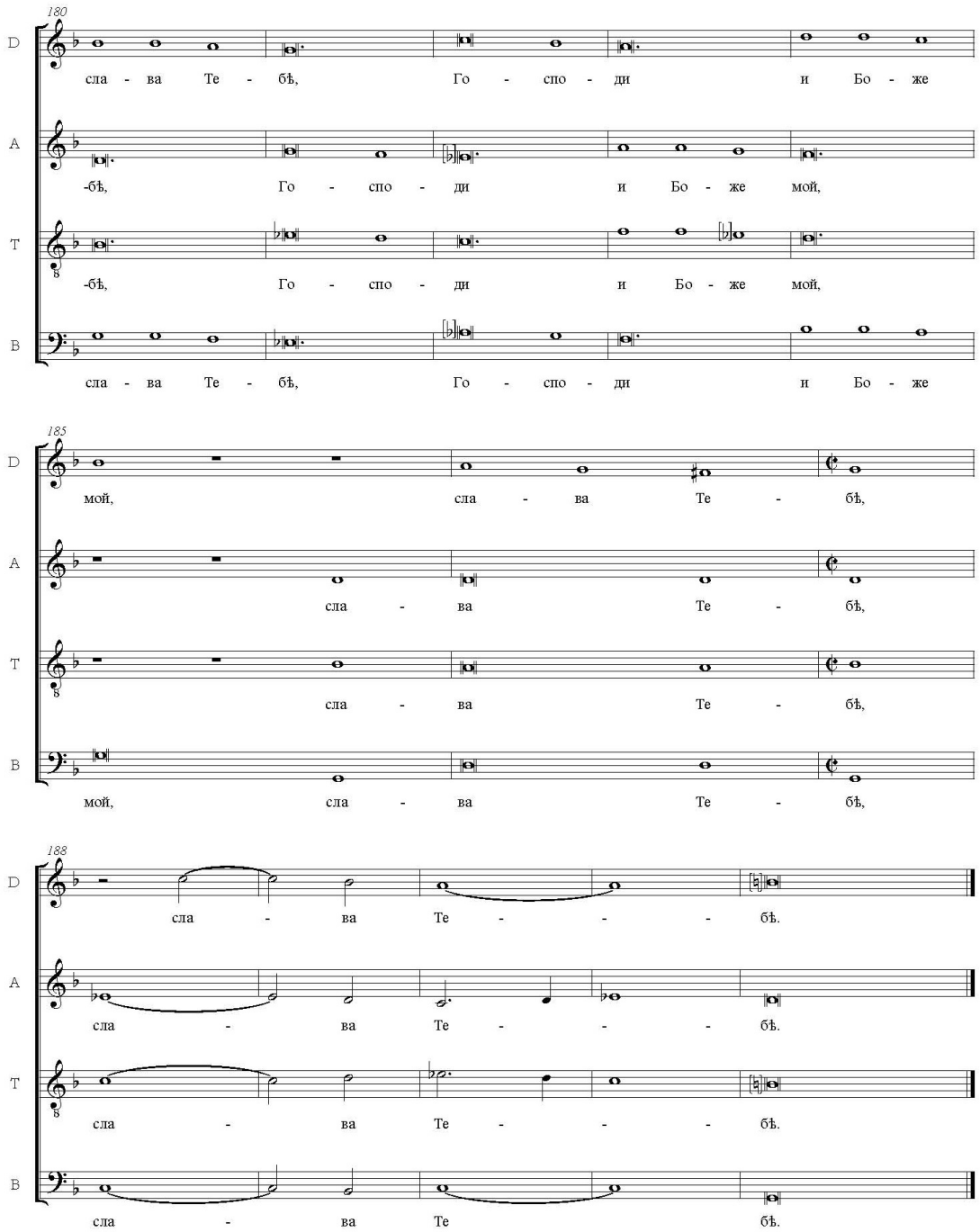

126
D
A
T
B
же - но, что пла - че - ши, что пла - че - ши,
же - но, что пла - че - ши, что пла - че - ши,
134
И гла - го - ла, и гла - го -
ко - го и - ще - ши? И гла - го -
ко - го и - ще - ши? И гла - го - ла, и гла - го-
И гла - го - ла
140
-ла ей И - сус: же - но,
-ла ей И - сус: же - но,
-ла ей И - сус: же - но,
ей И - - сус: же - но,

8 Мария Магдалыни стояще у гроба




166
D
A
T
B
-му, гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю, У - чи - те - лю!
-му, гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю, У - чи - те - лю!
170
О - на же гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю!
О - на же гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю!
О - на же гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю!
О - на же гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю!
175
Го - спо - ди и Бо - же мой,
Го - спо - ди и Бо - же мой, сла - ва Те -
Го - спо - ди и Бо - же мой, сла - ва Те -
Го - спо - ди и Бо - же мой,

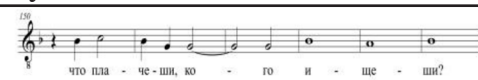
10 Мария Магдалыни стояще у гроба



Комментарии к партитуре

Номер такта	Голос	Номер ноты	Ситуация в рукописи
3	A	после 1:	𝄐
9–10	T	2⌣1, 2:	⁀
9	B	2:	𝅗𝅥.
9–16	B		текст выписан на одну ноту ранее
15	B	2:	*B*
16	B	1, 2:	⁀
18–19	T	1,|1:	⁀
19	A	1–2:	⁀
25	D		пропуск 𝄐
32	D	перед 1:	♯
33–35	D	2⌣1,2,|1,2,3,4:	зачеркнуто и вписано киноварью на тон выше
37	D	2: вписано киноварью перед 5:	g^1 – зачеркнуто и киноварью вписано f^1; ♯
42–44	B	2⌣1, 2,|1:	*c B c*
44	T	перед 1:	пропуск 𝄻
51	T	перед 2 текст:	-ше
61	A	1–2:	⁀
62	T	вместо 2:	𝅗𝅥.𝅘𝅥
64	T	перед 2:	♭
65–66	T	5⌣1, 2:	⁀
67	D		пропуск 𝄐
70	D, A	после 1:	𝄻
71	T	перед 1:	𝄻
74	A	1:	𝅝
74	T	перед 1:	𝄐
80	T	1:	𝅝

82	D	1:	d^2
82	T	5:	b^1
93–95	T		дублирует дискантовую партию
96–97	T	2⌣1–2:	⁀
98–100	A	2, 3, 4, 5, 6,|1,2,3,4,|1	𝄪: пропуск строки
99	D		пропуск 𝄻
101–102	T	2,|1:	⁀
102	T	1:	c^2
102–103	T A	3, |1: 2 1, 2:	⁀ ⌣ ⁀
103–104	T	2 1, 2:	⌣ ⁀
107	B	перед 1–2 текст:	 рок-; ⁀
110	D		пропуск 𝄻
111	D	под 1 текст: 1, 2:	вы-; b^1, b^1
112–113	D	1,2,|1,2:	на терцию выше
113	D	1:	b^1
115	D	под 1 текст:	вы-
115–116, 118	D	1,2,3,|1,2; 1:	на терцию выше
117	D	1, 2:	на кварту выше
121	B	2:	f
122	T	перед 2:	♭
128	T	перед 1:	𝄻
129	A	1–2:	⁀
136–137	A		𝄼
137	D		пропуск 𝄻 𝄻 𝄻
140	A	2:	f^1
140–142	T	2⌣1, 2⌣1:	⁀

144	B		𝄻
146	D		пропуск 𝄻
147–148	D		
151	A	1–2:	⁀
155	D		отсутствует 𝄻
158	B	1:	*d*
159	D	1:	изменение метра 3/1; 𝅜
160–161	D		пропуск 𝄻 𝄻
165–169	B		𝄻 𝄻 𝄻 𝄻
166–169	D		отсутствуют такты
170–172	D	1,2,3, | 1,2,3,| 1,2,3:	b^1, b^1, b^1, a^1, a^1, a^1, b^1, b^1, a^1
173	A	2:	c^1
174	D	1:	a^1
174	T		пропуск 𝄻
175	D		пропуск 𝄻
176–185	D		на секунду выше
185	D	после 1:	𝄻 𝄻
186–187	D		𝅜 𝅝 c^2, b^1, 𝄵: 𝅝 𝅝 a^1, b^1
188	D	перед 1:	𝅝 d^2
190	D	1:	𝅝
191	A	1:	𝅜

Список литературы

1. *Плотникова Н. Ю.* Творчество Николая Дилецкого: новые открытия // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 77–82.

2. *Гатовская Е. Е.* Концерты Василия Титова на четыре голоса: новые открытия // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 2 (22). С. 90–104. https://doi.org/10.15382/sturV201622.90-104

3. *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты России XVI–XVII веков: государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск: Книга, 1991.

4. *Плотникова Н. Ю.* К биографии государева певчего дьяка Василия Титова: новые источники // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. № 48. С. 34–46. https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46

5. *Scacchi M.* Laudate pueri a due canti, basso e basso continuo / ed. by A. Patalas. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.

6. *Zawistowski P.* Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku // Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej / red. St. Olędzki. Białystok: Akademia Muzyczna, 2002. P. 1–29. URL: https://silo.tips/download/piotr-zawistowski-rozwaania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku (дата обращения: 27.02.2025)

7. *Жданов В. А.* Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века: дис. … канд. искусствоведения. М., 2014. Т. 1.

8. *Przebyszewska-Jarmińska B.* Tekst i muzyka w dialogach biblijnych Kaspra Förstera jun. // Muzyka. 1992. Nr 1 (144). S. 75–80.

9. *Насонов Р. А.* Загадка «Иеффая» (о шедевре Дж. Кариссими в свете учения А. Кирхера о «патетической музыке») // Научный вестник Московской консерватории. 2013. Т. 4, вып. 1. С. 128–153.

10. *Плотникова Н. Ю.* Двухорные концерты Василия Титова в свете теории амплификации Николая Дилецкого // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 10–39. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039

11. *Герасимова И. В.* Ян Календа: партесное письмо композитора XVII в. // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: материалы Международной научной конференции, 24–26 октября 2016 г. / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. Т. 1. С. 130–143.

References

1. Plotnikova, N. Yu. (2013). Tvorchestvo Nikolaya Diletskogo: novye otkrytiya [The Work of Nikolai Diletsky: New Discoveries]. *Music Academy*, (2), 77–82. (In Russ.).

2. Gatovskaya, E. E. (2016). Concerts Vasily Titov's for 4 Voices: New Discoveries. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, *22*(2), 90–104. (In Russ.). https://doi.org/10.15382/sturV201622.90-104

3. Parfent'ev, N. P. (1991). *Professional'nye muzykanty Rossii XVI–XVII vekov: Gosudarevy pevchie d'yaki i patriarshie pevchie d'yaki i pod'yaki* [*Professional Musicians of Russia of the 16th and 17th Centuries: Sovereign Singing Clerks and Patriarchal Singing Clerks and Clerks*]. Kniga. (In Russ.).

4. Plotnikova, N. Yu. (2022). Towards the Biography of Tsar's Singing Clerk Vasiliy Titov: New Sources. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, *48*, 34–46. (In Russ.). https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46

5. Scacchi, M. (1997). *Laudate pueri a due canti, basso e basso continuo*. Musica Iagellonica. (In Eng. and Pol.).

6. Zawistowski, P. (2002). Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. In St. Olędzki (Ed.), *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej* (pp. 1–29). Akademia Muzyczna. https://silo.tips/download/piotr-zawistowski-rozwaania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku

7. Zdanov, V. A. (2014). *Dukhovnyj kontsert v tvorchestve severonemetskikh kompozitorov vtoroj poloviny XVII veka* [*A Spiritual Concert in the Works of North German Composers of the Second Half of the 17th Century*]. (Vol 1). [Unpublished doctoral dissertation]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

8. Przebyszewska-Jarmińska, B. (1992). Tekst i muzyka w dialogach biblijnych Kaspra Förstera jun. *Muzyka*, *144*(1), 75–80.

9. Nasonov, R. A. (2013) The Mystery of *Jephte* (For the G. Carissimi's Masterpiece in the Light of A. Kircher's Musica Pathetica Theory). *Journal of Moscow Conservatory, 4*(1), 128–153. (In Russ.).

10. Plotnikova, N. Yu. (2024). Vasily Titov's Two-Choir Concertos in Light of Nikolai Diletsky's Amplification Theory. *Contemporary Musicology, 8*(4), 10–39. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039

11. Gerasimova, I. V. (2014). Jan Kalenda: The Partes Style of the Composer of the 17th Century. In N. Plotnikova (Ed.), *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya* [*Russian Musical Baroque: Trends and Prospects of Research*]: *Proceedings of the International Scientific Conference, October 24–26, 2016* (Vol. 1, pp. 130–143). State Institute for Art Studies. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Герасимова И. В. — кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук, доцент, кафедра древнерусского певческого искусства, кафедра философии и теологии.

Information about the author:

Irina V. Gerasimova — Cand. Sci. (Art Studies, History), Associate Professor, Old Russian Singing Art Department; Associate Professor, Philosophy and Theology Department.

Статья поступила в редакцию 05.12.2024;
одобрена после рецензирования 14.03.2025;
принята к публикации 06.04.2025.

The article was submitted 05.12.2024;
approved after reviewing 14.03.2025;
accepted for publication 06.04.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(2)

eISSN 2587-9731

История музыки в письмах и документах

Научная статья
УДК 78.071.1
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-071-105
EDN IRFAVU

Немецкие письма А. Н. Серова 1858–1859 годов в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории (из неопубликованного наследия композитора)





[1]*Анастасия Степановна Войцешко*

[2]*Зивар Махмудовна Гусейнова*

[1]Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, *г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,*
✉nastazziy@mail.ru, *http://orcid.org/0000-0003-2276- 8902*

[2]Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, *г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,*
✉zivar-g@mail.ru, *https://orcid.org/0000-0001-8940-6485*

© Войцешко А. С., Гусейнова З. М., 2025

Аннотация. Эпистолярное наследие Александра Николаевича Серова содержит богатый материал для исследования его творчества, личности и — шире — истории русской музыки второй половины XIX века в целом. Статья посвящена письмам, которые композитор писал матери во время своих первых заграничных поездок (1858–1859). Параллельно он публиковал корреспонденции в жанре «записок путешественника» в журнале «Музыкальный и театральный вестник». И письма матери, и корреспонденции, опубликованные в журнале, фиксируют впечатления от поездки, знакомства с Ференцем Листом, Гектором Берлиозом и Рихардом Вагнером, но существенно различаются в деталях. В приложении к статье впервые опубликованы пять писем композитора к матери, написанных во время путешествия в Германию (1858–1859) и до сих пор не изданных.

Ключевые слова: Александр Николаевич Серов, эпистолярное наследие, письма 1858–1859 года, Германия, журнал «Музыкальный и театральный вестник»

Для цитирования: *Войцешко А. С., Гусейнова З. М.* Немецкие письма А. Н. Серова 1858–1859 годов в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории (из неопубликованного наследия композитора) // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 2. С. 71–105. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-071-105

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(2)

History of Music in Letters and Documents

Original article

German Letters of Alexander Serov 1858–1859 in the Manuscript Department of the St. Petersburg Conservatory (From the Composer's Unpublished Legacy)

[1]*Anastasia S. Voitseshko*, [2]*Zivar M. Guseinova*

[1]Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,
✉*nastazziy@mail.ru*, *http://orcid.org/0000-0003-2276- 8902*

[2]Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,
✉*zivar-g@mail.ru*, *https://orcid.org/0000-0001-8940-6485*

Abstract. The epistolary legacy of Alexander Nikolaevich Serov contains rich material for the study of his work, personality — and, more broadly, the history of Russian music in the second half of the 19th century as a whole. The article is dedicated to the letters that the composer wrote to his mother during his first trips abroad (1858–1859). At the same time, he published correspondence in the form of "traveler's notes" in the magazine *Music and Theatre Herald*. Both the mother's letters and the correspondence published in the magazine record impressions of the trip, including Serov's acquaintance with Franz Liszt, Hector Berlioz and Richard Wagner, but differ significantly in detail. The appendix to the present article presents five and previously unpublished letters from the composer to his mother, which were written during his trip to Germany (1858–1859).

Keywords: Alexander Nikolaevich Serov, epistolary legacy, letters of 1858–1859, Germany, the magazine *Music and Theatre Herald*

For citation: Voitseshko, A. S., & Guseinova, Z. M. (2025). German Letters of Alexander Serov 1858–1859 in the Manuscript Department of the St. Petersburg Conservatory (From the Composer's Unpublished Legacy). *Contemporary Musicology*, *9*(2), 71–105. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-071-105

Введение

Эпистолярное наследие — важный источник для изучения личности и творчества композитора, материал, помогающий полнее воссоздать художественный и исторический контекст. Публикация ранее неизвестных писем, дневниковых записей, документов всегда вызывает значительный интерес в первую очередь из-за возможности внести новые нюансы не только в знание о творческой биографии автора и его адресатов, но, возможно, и в понимание общих историко-культурных процессов. Письма и дневниковые записи составляют самостоятельный объект изучения, требующий специфических подходов: «Понимание личных отношений важно для анализа переписки, так как они объясняют причину возникновения между корреспондентами эпистолярного общения, определяют затрагиваемые темы, степень откровенности, тон и стиль письма» [1, с. 146]. В современном источниковедении преобладают публикации переписки с развернутыми комментариями и поясняющими статьями, помогающие составить цельное представление о личности автора. Из российских изданий такого рода, появившихся в последнее десятилетие, назовем объемный двухтомный труд, включающий переписку Александра Тихоновича Гречанинова и воспоминания о нем (2017)[1], четырехтомные издания писем Петра Ильича Чайковского (2007–2010)[2] и Александра Порфирьевича Бородина (2020–2023)[3], статью с публикацией ранее неизвестных писем Джакомо Пуччини [2]. Отметим в качестве примера также работы, новизна которых во многом базируется на привлечении ранее неизвестных документальных источников, в том числе эпистоляриев: исследование Елены Марковны Шабшаевич, опирающееся на переписку Владимира Ивановича Ребикова и Бориса Петровича Юргенсона [3], статьи Григория Анатольевича Моисеева, детально анализирующие музыкально-исторические аспекты дневника великого князя Константина Романовича [4], Анастасии Степановны Войцешко о Анастасии Сергеевне Ляпуновой как публикаторе писем Серова [5] и Зивар Махмудовны Гусейновой об образе Николая Андреевича Римского-Корсакова в письмах Надежды Николаевны Римской-Корсаковой [6].

[1] А. Т. Гречанинов. Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т. М.: Музыка, 2017.
[2] П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк: переписка: в 4 т. Челябинск: MPI, 2007–2010.
[3] Александр Порфирьевич Бородин. Письма. В 4 т. Челябинск: MPI, 2020–2023.

Переписка А. Н. Серова: рукописные источники и издания

Эпистолярное наследие Александра Николаевича Серова весьма обширно, его материалы представлены в разных фондах, в том числе в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (РИИИ)[4], в рукописном отделе Пушкинского дома, где хранятся бесценные письма и нотные автографы композитора. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ) также имеет внушительное собрание переписки критика с различными адресатами[5]: с сестрой Софьей Николаевной Дютур (ок. 50 ед.), с либреттистом Константином Ивановичем Званцовым (45 ед.), с критиком Владимиром Васильевичем Стасовым (225 ед.). В Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории (НИОР СПбГК) находится коллекция писем Серова к разным адресатам и записные книжки, в которых обнаруживаем нотные наброски и карандашные эскизы.

К настоящему времени издана лишь часть переписки Серова: письма к С. Н. Дютур (1845–1861)[6], опубликованные Романом Ильичом Грубером письма Серова к отцу[7], письма к приятельнице критика Марии Павловне Анастасьевой (Мавромихали), письма к К. И. Званцову[8], а также трехтомное издание переписки с Владимиром Васильевичем и Дмитрием Васильевичем Стасовыми под редакцией Абрама Акимовича Гозенпуда и Веры Алексеевны Обрам[9].

---

[4] См. Путеводитель по Кабинету рукописей Российского института истории искусств: Дополненное и исправленное издание «Путеводителя по архивным фондам Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии» / сост. О. Л. Данскер, Г. В. Копытова; ред. А. Я. Альтшуллер. 2-е изд. СПб.: [б. и.], 1996.

[5] Некоторые письма имеют конверт и непосредственный ответ адресата. См. РНБ. Отдел рукописей. Ф. 693: Серов Александр Николаевич. Опись 504. Машинопись. Л., 1959.

[6] *Серов А. Н.* Письма Александра Николаевича Серова к его сестре С. Н. Дютур (1845–1861 гг.), изданные Ник. Финдейзен. СПб.: Тип. Н. Финдейзена, 1896.

[7] *Грубер Р. И.* Письма А. Серова к отцу // Музыкальное наследство: сборник материалов по истории музыкальной культуры в России / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1935. Вып. 1. С. 211–221.

[8] Александр Николаевич Серов в 1857–1871 гг. Воспоминания о нем и его письма // Русская старина. СПб: Тип. В. С. Балашева, 1888. С. 643–682.

[9] *Серов А. Н.* Письма к В. В. и Д. В. Стасовым / под ред. А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам // Музыкальное наследство. М.: Музгиз, 1962. Т. 1. С. 65–349; 1966. Т. 2, Ч. 1. С. 65–284; 1970. Т. 3. С. 27–207.

Выделим и единичные публикации Серова к коллегам-музыкантам, литераторам, деятелям искусства, августейшим особам и, конечно, к родным и близким[10]. В последнем случае им присуща откровенность высказываний, они окрашены душевной теплотой. В этом отношении письма композитора к матери, Анне Карловне Серовой (ок. 1780–1865), представляют огромную ценность, дополняя образ музыканта, — его переживания и мысли, суждения об искусстве эмоционально перенесены на бумагу.

Немецкие письма А. Н. Серова: Дрезден, Веймар, Баден, Берлин

Обширное эпистолярное собрание Серова в НИОР СПбГК включает 132 единицы неопубликованной переписки с матерью; композитор вел ее на протяжении долгих лет. Исследуемые письма относятся ко времени заграничных путешествий Серова 1858–1859 годов (*Иллюстрации 1–4*)[11], в ходе которых композитор посетил Дрезден, Веймар, Баден-Баден, Берлин. Из этих мест Серов и направлял корреспонденции своей матери в Санкт-Петербург. Первое письмо (из Дрездена) датируется 6/18 июня 1858 года, пятое (из Берлина) — 20 мая / 1 июня 1859 года. Большинство писем (кроме берлинского), написано композитором одновременно с его заметками, озаглавленными «Письма из-за границы». Они вышли в первых номерах журнала «Музыкальный и театральный вестник»[12], где Серов работал редактором музыкального отдела. По сравнению с корреспонденциями, предназначенными для публикации, в личной переписке содержатся новые любопытные подробности путешествий, запланированных визитов и случайных встреч с людьми искусства, раскрываются нюансы отношений Серова с такими знаменитыми музыкантами, как Ференц Лист и Гектор Берлиоз, отчетливо прослеживается горячее восхищение Рихардом Вагнером.

[10] Объемный список публикаций писем Серова, доведенный до 1984 года, см. *Абрамовский Г. К.* Оперное творчество А. Н. Серова. СПб.: Канон, 1998. С. 170.

[11] Документы хранятся в НИОР СПбГК (№ 2069–2073) вместе с конвертами, на которых имеются адреса, марки и по два штампа с датами отправки и получения писем (*Иллюстрации 1 и 2*); в ряде документов писчая бумага содержит виньетки с изображением топонимических достопримечательностей (*Иллюстрации 3 и 4*).

[12] «Музыкальный и театральный вестник» № 27, 30, 32, 34, 36, 42, 43 за 1858 год (позднейшая публикация: Серов А. Н. Письма из-за границы // Серов А. Н. Избранные статьи: в 2 т. М.; Л.: Музгиз, 1950. Т. 1 / под ред. Г. Н. Хубова. С. 507–542).

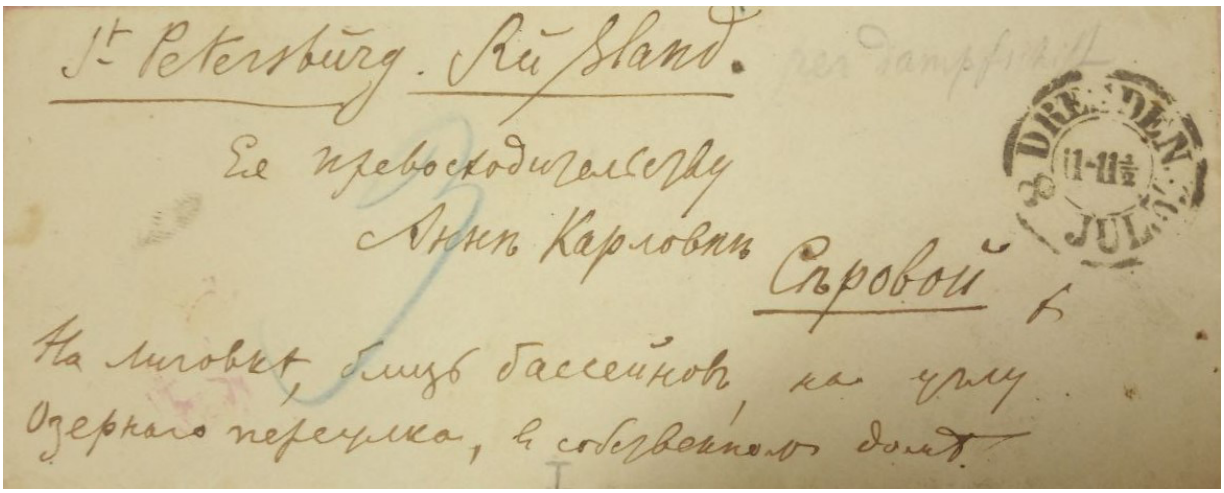


Иллюстрация 1. Надпись на лицевой части конверта[13]

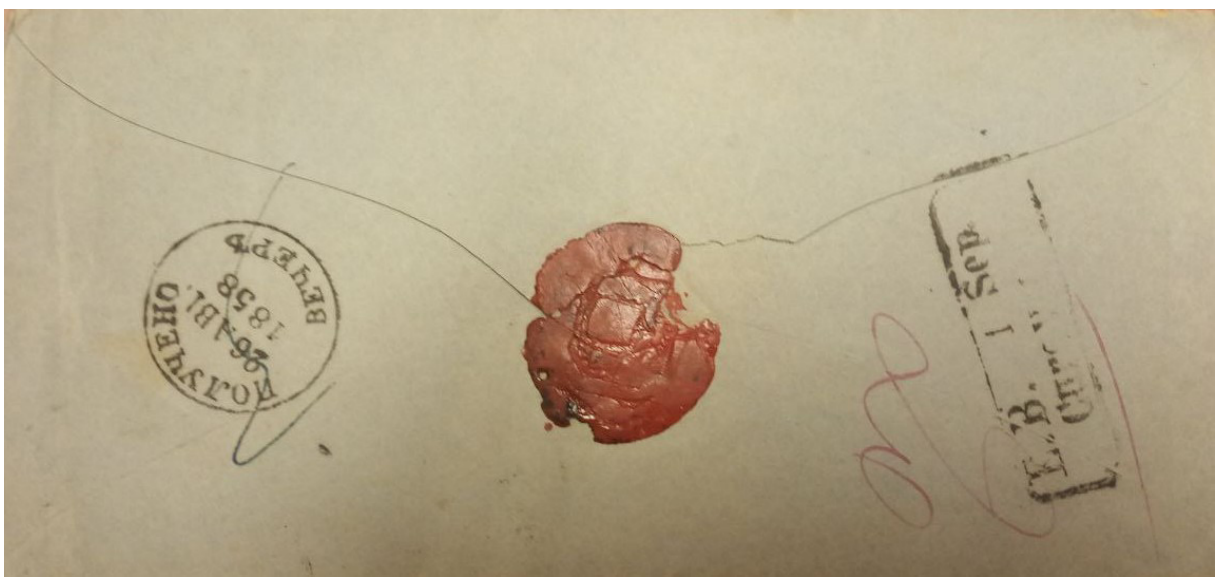


Иллюстрация 2. Задняя часть конверта с печатью[14]

[13] Источник иллюстрации: см. сноску 11.
[14] Источник иллюстрации: см. сноску 11.

Все это существенно дополняет и обогащает ценными деталями музыкально-исторические сведения, содержащиеся в «Письмах из-за границы». Одно и то же событие автор описывает разным языком: к примеру, во время пребывания в Веймаре Серов в публикации для журнала опускает собственные впечатления, стремясь подробнее рассказать о культурной жизни города. Корреспонденция пестрит фразами: «не стану выражать изумления», «не стану описывать своих чувств при первых шагах на штетинском берегу», «не стану описывать первых впечатлений “инострании”», «наконец, не стану описывать чудес Дрезденской картинной галереи, где я провел первое же утро по приезде» [7, с. 518]. Однако в личной переписке, купируя факты, композитор делится своими оценками. О Дрезденской галерее он отзывается с восхищением: «Богатство чудес живописи — и изумительное. Эрмитаж против этой галереи — ничего (хотя помещение Петербургского музея великолепнее)»[15].

Еще один пример — описание многодневного визита к Листу[16]. В журнальной публикации Серов лишь сухо перечисляет основных гостей на музыкальных вечерах и более живо отзывается об игре пианиста. Все послание к матери, напротив, занимает детальное описание распорядка тех дней: чем занимались и о чем беседовали посетители, над какими аранжировками работали Лист и Серов, какими мыслями обменивались и т. д. Подобные сведения существенно дополняют портрет Серова-композитора.

Любопытно то, что композитор с самого начала предупредил родных о содержании писем: «Все, что касается искусств и театра, я буду описывать в Вестнике...[17] — следовательно, здесь не буду об этом всем распространяться. В письмах буду сообщать такие подробности о житье-бытье, которые для публики неинтересны»[18]; «...об этом концерте, также о нашем пребывании в Праге и празднике тамошней консерватории пишу в Вестнике»[19]. Параллельная работа над несколькими статьями для разных изданий («Музыкальный

[15] Письмо № 2 от 16/28 июля 1858 года.
[16] Подробнее о сближении композиторов см. *Серов А. Н.* Письма из-за границы // Избранные статьи. М.: Музгиз, 1950. Т. 1. С. 530–531; Письмо № 2 от 16/28 июля 1858 года.
[17] Журнал «Музыкальный и театральный вестник».
[18] Письмо № 1 от 6/18 июня 1858 года.
[19] Письмо № 2 от 16/28 июля 1858 года.

и театральный вестник», «Русское слово», немецкие и французские издания) накладывают отпечаток и на интимный текст — в описании происходящих событий чувствуется корреспондентская «отчетность». В такие моменты Серов искренне просит прощения, что не смог удержать свой талант: «По привычке полемизировать я и письмо обращаю в статью, с обыкновенными журнальными замашками. Это уже надобно извинить»[20].



Иллюстрация 3. Виньетка с изображением Замковой площади и католической церкви Хофкирхе в Дрездене[21]

[20] Письмо № 3 от 19/31 августа 1858 года.
[21] Источник иллюстрации: см. сноску 11.

Каждое письмо — словно заметка путешественника. Тонко чувствуя окружающий мир, обладая не только музыкальным талантом, но и навыками живописца, Серов детально описывает европейскую природу, замечая малейшие отличия от русской[22], «выбирает поэтические сравнения, чтобы как можно полнее передать собственные ощущения — будь то запах, вкус или цвет» [7, с. 119]. Путешествуя из города в город, Серов расширяет круг знакомств, о чем непременно сообщает матери. Например, говоря о встрече с редактором музыкального журнала Бренделем, критик упоминает подробности о корректуре своей и стасовской статьи. Обогащают новыми сведениями и абзацы, повествующие о занятиях с Листом, — восторженный отклик не мог войти в публикацию «Писем из-за границы», именно поэтому музыкант приберег его для личной переписки. Все тексты, адресованные матери, исключительно искренни, музыкант доверяет близкому человеку даже самые забавные подробности, например, о шутливом прозвище «Лапландский медведь», которое дал ему Лист.

Ко времени своей заграничной поездки Серов сотрудничал со многими журналами, среди которых были «Современник», «Сын Отечества», «Библиотека для чтения», «Пантеон», «Иллюстрация», «Музыкальный и театральный вестник». Отличаясь острым языком и склонностью нередко конфликтовать с коллегами, он приобрел особую репутацию в среде музыкальных критиков, о чем писал матери: «Каждый камешек из моей пращи попадает довольно метко. Это меня ободряет на новые походы, пока не переколочу всех “Голиафов” из представителей музыкального Туповидения»[23]. Композиторские достижения 38-летнего русского музыканта были еще впереди, Серов и сам чувствовал, как бежит время; с горечью признавался матери: «Все (и Лист в том числе) ждут от меня чего-то, кроме фельетонов, а я только всех надуваю»[24]. Лист тем не менее поддерживал критика в борьбе с музыкальным невежеством, высказываясь о полемике на страницах периодической печати[25]. Благодаря его покровительству о Серове узнала вся Европа.

[22] Такого же формата дорожных записок придерживались Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника», А. С. Грибоедов и П. В. Анненков в «Путевых записках», И. А. Гончаров во «Фрегате “Паллада”», Клара Шуман в «Путевом дневнике» и многие другие.

[23] Письмо № 2 от 16/28 июля 1858 года.

[24] Там же.

[25] Статья «Критика критики. Улыбышев и Серов» (*Liszt F.* Kritik der Kritik. Ulibischeff und Séroff // Neue Zeitschrift für Musik.1858. № 48. Den 1. Januar. S. 1–3).



Иллюстрация 4. Виньетка с изображением развлекательного комплекса «Conversation» в Баден-Бадене[26]

«На Европу надо делать набеги, и почаще, чтобы сближаться с интересными деятелями, чтоб исполнить заповедь Листа: слушать и наблюдать как можно больше»[27], — отмечал Серов, подчеркивая, как важно для русского художника путешествовать и впитывать свежие идеи. В кругу лиц[28], с которыми он знакомился и общался, были музыканты, певцы, литераторы, редакторы и критики, государственные служащие, причем многим из них композитор был представлен именно Листом (чета певцов Мильд,

[26] Источник иллюстрации: см. сноску 11.

[27] Письмо № 4 от 27 августа / 8 сентября 1858 года.

[28] Только в пяти комментируемых источниках упоминаются более 30 персон, с которыми Серов встречался во время поездки (см. Приложение, Указатель персон).

герцог Саксен-Веймарский и др.). У Серова возникли дружеские отношения с Листом, поддержавшим младшего коллегу: приглашение в Веймар[29] дало возможность посещать лучшие немецкие театры и концертные залы. Несомненно, что разнообразные и богатые впечатления, почерпнутые в Германии и частично отраженные в пяти немецких письмах Серова, послужили важным импульсом для развития его композиторского творчества в 1860-е годы. По мысли Сергея Александровича Базунова, эта долгая поездка «окончательно определила художественный облик Серова-композитора» [8, с. 66].

Серов оформлял тексты писем в соответствии с нормами письменного изложения его времени. Перед каждым предложением или абзацем, которые он хотел отделить по содержанию, выставлялось тире[30]. Он предпочитает выделять абзацы только при резкой смене темы. Еще одна привычка — заключать в скобки по нескольку предложений, выделяя пояснения скобками с двоеточиями — например, (: Les monds de la forêt Noir :)[31]. Слова и фразы, на которые автор хотел обратить внимание адресата, акцентируются одинарным, двойным или волнистым подчеркиванием[32]. В письмах можно часто обнаружить и двойные, тройные восклицательные знаки, что показывает крайнюю импульсивность Серова, транслирует его живой отклик на происходящее.

[29] О приглашении в Веймар узнаём из ответного письма Серова: «В Вашем любезном письме, в столь высокой степени для меня лестном, Вы оказываете мне честь пригласить меня в Ваши края… Это было мечтой всей моей жизни!» (*Серов А. Н.* Письма к Листу / публ. Вл. В. Протопопова // Советская музыка. 1984. № 1. С. 80), Лист обещал композитору помощь с аранжировками, которые оценил еще со времени гастролей в России в 1847 году: Серов послал фортепианное переложение «Кориолана» и нескольких квартетов Бетховена, которые Лист принял с восхищением.

[30] Такую черту назвали «мыслеотделительной» (см. *Востоков А. Х.* Русская грамматика Александра Востокова, по начертанию его же Сокращенной грамматики, полнее изложенная. 6-е изд., испр. СПб.: тип. Имп. Рос. Акад., 1844. С. 285).

[31] См. письмо № 3 от 19/31 августа 1858 года.

[32] Подобные подчеркивания можно встретить у В. В. Стасова.

Немецкие письма А. Н. Серова в период поездки 1858–1959 гг.[33]

№ 1 (№ 2069 НИОР СПбГК)

Дрезден. 6/18 июня 1858. Пятница

Любезная мама,

С понятною гордостью надписывал на письме свое нынешнее местопребывание: центр Германии, город живописнейший, милый во всех возможных отношениях. Чудеснейший воздух, сады на каждом шагу, прелестная Эльба, красивые и интересные здания, одна из лучших в мире картинных галерей — славный театр и т.д. Чего же еще? — И как быстро я здесь очутился: просто не верится! — В субботу 31 мая / 12 июня мы простились в Кронште[д]те — В среду утром 4/16 июня я уже спокойно наслаждался красотами Дрезденской галереи, провел целый час перед знаменитою Рафаэлевскою мадонною! Расстояний в Европе теперь не существует — только и есть расстояние что от Питера до Штет[т]ина[34] (или — сухим путем до Варшавы), остальное — не в счет! Перелетаешь из города в город, из Государства в государство как ласточка! Все это, конечно, мы знаем по книгам, но прочувствовать это — на деле — большая разница!

В Штет[т]ин я прибыл во вторник 3/15 июня, рано утром. В 10 часов уже отдыхал в гостинице от усталости морского вояжа. Впрочем, и отдыхать-то было почти не от чего. Плавание скучновато от однообразия — неба и воды — но при чудеснейшей погоде все время — совершилось так благополучно, что почти никто не страдал морской болезнью. В себе я не чувствовал ни малейших признаков тошноты. Качки не было вовсе, кроме довольно сильной зыби уже близко от Прусских берегов, — да и то на меня нимало не подействовало. Пострадали иные дамы (не Над[ежда] Алекс[андровна][35]). На пути, конечно, я много беседовал то с тем, то с другим — с Толстым[36], с Бакуниным[37], с Прюмом[38] и Монтескьи[39], с Русским Священником[40] из Берлина, который знавал Глинку, — с Надежд[ой] Александров[ной], — со многими совершенно-чужими (я ведь знакомлюсь в две минуты и со всеми). Но все-таки было не-весело

[33] Письма публикуются с авторской орфографией и пунктуацией.
[34] Имеется в виду расстояние по морю.
[35] Неустановленное лицо.
[36] Феофил Матвеевич Толстой.
[37] Алексей Александрович Бакунин.
[38] Франц Жеэн-Прюм.
[39] Неустановленное лицо.
[40] Иоанн Никитич Полисадов.

и незанимательно. Не хотелось даже и думать о чем-нибудь хорошенько – чувствовал себя все три дня как-то апатически и неприязненно. Кормили нас (и в 3-м классе) очень сытно, спать было очень удобно — и на таких условиях — в хорошую погоду — переселиться в Пруссию — просто прогулка — и это за 22 р[убля] сер[ебром] совсем! — Приближение к Штет[т]инской гавани было очень интересно от живописности берегов Одера. Странно, что еще на пароходе, как только переплыли русскую границу (против Мемеля[41]) воздух самый стал точно другой совсем. Об окрестностях Штет[т]ина я никогда не слыхал ни слова и удивляюсь этому. Природа весьма живописна, а печать цивилизации на всем — чрезвычайно еще окрашивает местные данности.

В Штет[т]ине мне надобно было провести несколько часов, при всей поспешности — потому что пароход наш пришел раньше обыкновенного срока, а поезд жел[езной] дороги в Берлин отправляется только 2 часа пополудни. Промежуточными часами я воспользовался, чтоб побродить по городу и хорошенько уверить себя, что я действительно в «инострании»! — Город Ште[т]тин — дов[ольно] богатый, с характером немецких городов, т. е. Ревель[42] en beau[43], гораздо щеголеватее, опрятнее — но тот же gemütlichkeit[44] и что-то кроткое, мягкое, теплое в целом впечатлении— чего решительно нет в Петербурге. — Германия вообще мне чрезвычайно нравится. Посмотрим, много ли она проиграет от сравнения с другими землями (кроме России). Жара была во вторник (как и все эти дни) сильная, так что не очень разгуляешься. На станции железн[ой] дороги меня ждала телеграфическая депеша от Кн[язя] Голиц[ына][45], который просил меня, не оставаясь в Берлине, ехать прямо к нему в Дрезден, где он будет меня дожидаться тоже на станции. Часы *поездов* рассчитаны по расписанию судов. Голиц[ын] знал, что, выехав из Штет[т]ина в 2 часа, я буду в Берлине в 6 часов, а вечером, или ночью, в 12 ½ буду в Дрездене. — Эта депеша заставила меня переменить мой план, а то, увидев в Штет[т]инской Кондитерской, что в Берлине в тот же вечер (вторник) идет опера Шпора «Шесонда»[46], я хотел было

[41] Портовый город на западе Литвы, ныне Клайпеда.

[42] Ныне Таллинн.

[43] Красивый (*фр.*).

[44] Комфорт (*нем.*).

[45] Юрий Николаевич Голицын. Стал инициатором поездки за границу, чтобы провести несколько концертов хоровой музыки и познакомить Серова с Листом. В поездке не смог поладить с музыкантом и оставил его на собственное попечение, игнорируя письма и запланированные встречи. Подробнее см. *Званцов К. И.* Александр Николаевич Серов в 1857–1871 гг. Воспоминания о нем и его письма // Русская старина. 1888. Т. 59. С. 348–384.

[46] *Jessonda*, в современной версии «Йессонда», опера Луи Шпора в трех актах, написанная в 1822 году.

прогостить в Берлине до среды утра. Странная судьба, что первую иностранную депешу, на Германской почве, я получил из рук Ф[еофила] Толстого! Он случился на станции раньше меня (я ведь всегда поспеваю к последнему звонку), и чтобы иметь удовольствие мне подслужиться и высказать свое жентильомство[47] принял депешу за меня и заплатил за нее на-водку (около 60 коп[еек] с[еребром]). — По дороге из Штет[т]ина в Берлин (от 2-6) я сидел в одном вагоне с пароходными спутниками, Прюмом, Монтескьи и его сестрой — болтали и каламбурили напропалую. И если бы не жестокая жара и не жестокая быстрота на станциях, так что решительно не успеваешь выпить стакан лимонада или хоть пива, то опять — не вояж, а весьма приятная прогулка. Немножко подольше только и совсем так же, как, например, в Лисино (т. е. до Тосны) — да не зимой, а в самое лучшее летнее время. Окрестности Берлина не особенно замечательны, но мне все в Германии нравится. Дорога точно Парголово или Ораниенбаум — но живописнее. Пирамидальные тополи много окрашивают вид и делают местность непохожею на Петербург. — В Берлине мне было сроку до поездки в Дрезден один час (от 6-7), следовательно, я успел только проехать город из одного конца в другой, в дрожках (двуместная колясочка, крытая, в одну лошадь — то же, что fiacre[48] во Франции). Берлин похож — не на Петерб[ург], как обыкновенно говорят, а на Штет[т]ин, т. е. отчасти на Одессу и Гельсингорф[49], отчасти на Ревель (как все немецкие города). Пышности и чистоты больше чем на лучших улицах Петербурга. Тополи и сады с каштан[овыми] деревьями — чрезвычайно красят улицы. Дома очень высоки и великолепны. — Сев в вагон на станции Берлино-Дрезден[ской] дороги, в 7 часов веч[ера], через 5 ½ часов я сидел уже в Дрездене в коляске Голиц[ына], который целый час ждал меня на Дрезденск[ой] станции. И так я свиделся с Князем ровно через 10 дней после того как простился с ним в Кронштa[д]те. Голиц[ын] лечится (от своей неестественной толщины) и пьет воды. Этим условился выбор его и моего жилища, на краю города — против станции Венской жел[езной] дороги (адрес: Sidowien-Strasse №8). — На Берлинско[ой] станции мне, как приезжему и русскому предложили много немецк[их] *книжонок*, полезных для вояжа и других, русских, недозволенных в пределах нашего отечества. Многим интересным я запасся. Живем мы дов[ольно] пышно по княжески — три просторные и красив[ые] комнатки, кухня и передняя. — Утром в среду — еще не пивши чаю, я отправился побродить по городу — а потом через несколько часов — был уже в Картинной галерее. Богатство чудес живописи — и изумительное. Эрмитаж против этой галереи — ничего (хотя помещение Петерб[ургского] музея великолепнее). — Все, что касается искусств и театра

[47] Т. е. «любезность» (от фр. *gentil*).

[48] Фиакр (*фр.*) — четырехместный экипаж.

[49] Разговорная форма от официального «Гельсингфорс», ныне Хельсинки.

я буду описывать в Вестнике[50]… — следов[ательно] здесь не буду об этом всем распространяться. В письмах буду сообщать такие подробности о житье-бытье, которые для публики неинтересны. — В воскресенье (т. е. послезавтра) услышу Тангёйзера[51] здесь в Дрездене — и тотчас же напишу Соничке[52]. Теперь посылаю письмо Листу, с вопросом, будет ли он дома, в Веймаре в понедельник. Вот-то жизнь. Точно сыр в масле!

Твой Александр

Поцелуй Сережу[53], Липочку[54], Лизу[55], Соничку (с потомками их) — передай поклон бабушке и Ос[ипу] Егор[овичу][56]. Это письмо идет завтра с пароходом из Штет-[т]ина, стало быть дойдет к тебе во вторник, 22/10 июня. Сию минуту отправляюсь опять в галерею. Наизусть буду знать все лучше. В Дрездене, по счастью, пробудем около месяца.

На конверте: Россия. С[анкт-]Петербург. Ее превосходительству Анне Карловне Серовой. На Лиговке, в Озерном переулке[57], в собственном доме. Почт[овый] шт[амп].: Дрезден. 12½ – 1, получено 10 июня 1858 вечер.

№ 2 (№ 2070 НИОР СПбГК)

Веймар. 16/28 июля 1858. Среда.
Auf der Altenburg[58].

Любезная Мамахен[59],

Ты, конечно, извиняешь меня, что я так долго оставил тебя без весточки. Я не обещал быть аккуратным в корреспонденции. Насилу успеваю сделать

[50] См. прим. 12.
[51] Опера Рихарда Вагнера в трех актах, написанная в 1845 году. Серов пишет название оперы на немецкий лад.
[52] София Николаевна Дютур (Серова) , сестра А. Н. Серова.
[53] Сергей Николаевич Серов, брат А. Н. Серова.
[54] Возможно, Олимпиада Николаевна Серова, сестра А. Н. Серова.
[55] Елизавета Николаевна Серова, сестра А. Н. Серова.
[56] Неустановленное лицо.
[57] Озерный переулок проходит от улицы Восстания (тогда — Знаменской) до Лиговского проспекта (тогда — канала).
[58] Из Альтенбурга (*нем.*), в замке Альтенбург в Веймаре жил Лист с княгиней Витгенштейн и ее дочерью.
[59] Обычно Серов обращается к матери «любезная мама», в данном случае он остроумно изменяет русское слово на немецкий манер, с присоединением суффикса уменьшительно-ласкательной формы.

что-нибудь для «Вестника»[60], — так разрознены все мои часы, так загнан я впечатлениями. По надписи ты видишь, что я у Листа. Приехал к нему еще в прошлый четверг (10/22 июля) — ровно через месяц после первого моего к нему визита[61] — и вот уже неделя почти как живу точно в раю! У меня особые две комнаты – спальня и большой кабинет (или гостиная, все, что угодно) — маленькое пианино — книг и нот вдоволь — окна в сад — забот ни малейших. От занятий отрываюсь только для очаровательной беседы с Листом — он или ко мне заходит и сидит по целым часам, толкуя обо всем на свете — умнейшее создание какое только можно себе вообразить! — или позовет меня к себе для музыкальных занятий в комнате, где два фортепиана [sic] — музыкальная библиотека и т. д. Лист так добр и внимателен ко мне, что я и сказать не умею, — обедаем (в 1 час по полудни) и ужинаем (в 9 вместе с чаем) «en famille»[62] — т. е. с Княгиней и Княжной Витгенштейн[63] и их компаньонкой — англичанкой — иногда еще и один молодой поэт — Roquette[64] — который тоже гостит у Листа. Пишет для него текст легенды «Святая Елизавета Тюрингская»[65]. Я очень часто играю с Листом на двух фортепиано — но только когда мы одни совсем, или при Княгине. При других — я прошу Листа даже и не упоминать, что я играю на ф[орте]п[иано]. — Раза два в неделю к Листу собираются его ученики, и я присутствую при этих — в высшей степени интересных для меня сеансах. Тут все дело, как всегда, в Листе — только в выражении, в смысле игры, следовательно, … [нечитаемо из-за повреждения листа. — *А. В.*].

По воскресеньям — утром к Листу собирается вся компания Веймарских Листианцев и Листианок — тут он и сам много играет. Он — конечно — по-прежнему Бог фортепиано! Совершенство — о котором лучше и не говорить! В нынешний раз — для своей избранной публики он играл с одним из своих учеников, Флюггауптом[66] — на 2 ф[орте] п[иано] своего Орфея[67] и Тассо[68], и мое переложение Бетховенской сонаты ор. 106[69]. А вечером того же дня — проверил со мной эту аранжировку от ноты до ноты — для печа-

[60] См. прим. 12.

[61] Серов был у Листа проездом, в начале июня, и позже по приглашению посетил его уже в июле, задержавшись на месяц.

[62] Семьей (*фр.*).

[63] Каролина Елизавета Ивановская Сайн-Витгенштейн и ее дочь Мария.

[64] Рокетт Отто.

[65] Елизавета Тюрингская (1207–1231), дочь венгерского короля Андраша (Эндре) II, посвятила свою жизнь обездоленным, приняла постриг в монахини, канонизирована как святая. Существует несколько легенд о связанных в нею чудесах.

[66] Информация не обнаружена.

[67] Переложение симфонической поэмы «Орфей», написанной Листом в 1854 году.

[68] Переложение симфонической поэмы «Тассо», написанной Листом в 1849–1854 годах.

[69] Об этом переложении ранее не было известно.

ти (причем сделал чуть заметные — но, конечно, бесподобнейшие — перемены в трех, четырех местах). Подобная же аккуратнейшая проверка других моих транскрипций для печати (о чем Лист деятельно хлопочет) удерживает меня в Веймаре еще с недельку (и Слава Богу!). Переложения мои в 8 рук Листу не нравятся (он играл их с учениками, еще до моего приезда). С Голицыным[70] я расстался в прошлый четверг (он поехал из Лейпцига ч[е]рез Франкфурт, в Эмс, а свидимся мы в Карлсбаде). Мы уехали из Дрездена вскоре после концерта, который затрафили[71] Дрезденцам 7/19 июля (об этом концерте[72], также о нашем пребывании в Праге и празднике тамошней консерватории пишу в Вестнике). Проездом через Лейпциг я был у редактора музык[ального] журнала Бренделя[73] (с которым познакомился еще в Праге) и застал его (рано утром, часов в 7) за корректурой статьи[74] — Вольдемара[75] (1-ю часть статьи я читал еще в Дрездене, тотчас по выходе, — 2-ю и 3-ю часть Брендель мне сообщил, а 4-ю, по ее выходе в свет, я прочитал в доме Листа). Лист доволен статьями Вольдемара (хотя не чрезвычайно) и будет сам ему отвечать на днях.

С Дрезденом (даже имея в виду пребыванье у Листа) расставаться было не совсем приятно. Я теперь видел уже много разных Германских городов. Дрезден лучше всех на значительную степень. Прага — красивый, но скучный, католический и грязный город. Веймар — крошечное гнездо и слишком провинциален (хотя, конечно, не Кострома, не Нижний Новгород и даже не Москва, по цивилизации, по атмосфере просвещенья). Еще я был в Иене[76]. Эту экскурсию делал в большой коляске (из Веймара) — с княгинями В[итгенштейн] и с M-me Bulow, матерью знаменитого Ганса[77]. Почтенная пожилая немка, вроде моей Мамахен.

---

[70] См. прим. 45.

[71] Т. е. «сделали удачно, ловко» (от нем. *treffen*).

[72] Концерт в пользу хора Дрезденского театра, который организовали Ю. Н. Голицын и А. Н. Серов. Репертуар состоял исключительно из музыки русских композиторов: Глинка, Бортнянский, Давыдов, Ломакин; концерт прошел с успехом. Об этом событии Серов подробно пишет во второй заметке «Писем из-за границы».

[73] Франц Брендель.

[74] Статья «О некоторых формах нынешней музыки». Первая публ. на нем. яз.: Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 49. 1858 (№ 1–4).

[75] Так в письмах Серов часто называет своего друга В. В. Стасова. Владимир Васильевич Стасов (1824–1906), русский музыкальный и художественный критик, историк искусств, архивист, общественный деятель.

[76] Современное написание — Йена.

[77] Ганс фон Бюлов.

Иена — город ученых, следовательно, и мы были в гостях у одного профессора — Göttling[78] — известного эллиниста. По рекомендации Листа для меня нарочно играл фуги Баха отличный Иенский органист Штаде[79]. Кроме того, я видел в Иене довольно замечательный музей антиков[80] (в гипсовых слепках) и хорошую выставку картин des Thuringer Kunst-vereins[81]. — Другая самая позднейшая экскурсия, тоже из Веймара, была в Эйзенах (откуда я возвратился вчера). Ездил с Листом, и с поэтом Банком[82] (Banck, брат Дрезденского музыкального фельетониста и сам журналист). По железной дороге Лист представил меня певческой чете «Milde»[83], которые ехали для концертов и представлений в Аахен и Гамбург (лучшие сопрано и баритон для Вагнеровых опер). Лист рекомендовал так: «Da hab'ich die Ehre Ihnen meinen Lappländischen Bären vorbestellen, Herrn etc.»[84] — но медведем Лист называет меня только изредка[85] — обыкновенно же «Chérre Excellence», — «Excelleuz»[86] уверяя, что я непременно скоро буду Генералом, зачем Брендель в печати назвал меня Collegienrath[87]. Frau Milde — очень приятная Швейцарочка. На сцене должно быть — прелесть. Эйзенах – местность очень гористая, вроде не очень Альпийских кантонов Швейцарии (St. Gallen и т. п.). Город еще меньше и беднее Веймара. Лист ездил туда по делу, к Великому Герцогу[88], а я для прогулки, чтоб осмотреть Вартбург. — Это крепость на вершине горы (карабкались мы туда больше часу, я думаю и нельзя иначе как пешком) — интересна в двух отношениях: 1) как место заточения Лутера[89] (в своей комнате вроде тюрьмы, — он перевел всю библию: — пятно от чернильницы, которою он пустил в Чёрта, показывают, — а надпись Петра Великого касательно это-

[78] Карл Вильгельм Геттлинг.
[79] Вильгельм Штаде.
[80] Музей археологии при Йенском университете.
[81] Тюрингское объединение художников (*нем.*).
[82] Отто Александр Банк.
[83] Роза Мильд (Агт) и Ганс Теодор Мильд.
[84] Имею честь представить вам моего лапландского медведя, господин… и т. д. (*нем.*).
[85] Иногда тоже Wolkenbär [облачный медведь. — *А. В.*] — намекая на мою привычку быть между «небом и землей» т. е. страшно рассеянным и туманным à la Лиза: что вам известно. (*Прим. автора*).
[86] Ваше превосходительство (*фр.*).
[87] Коллежский советник (*нем.*). Этому чину соответствует обращение «Ваше высокоблагородие», в то время как обращение «Ваше превосходительство» относится к чину Генерал-прокурора. Чин упоминается редактором «Новой музыкальной газеты», Ф. Бренделем, при публикации статьи Серова «Улыбышев против Бетховена».
[88] Карл Александр Август Иоганн Саксен-Веймар-Эйзенахский.
[89] Мартин Лютер (1483–1546), богослов и церковный реформатор.

го пятна, тут же на стене, исчезла) — 2) как место состязания певцов (Sängerkrieg), т. е. миннезингеров в XIII столетии. — Для меня это состязание имеет особую привлекательность как сюжет Тангейзера[90]. И так я своими глазами видел ту местность или те местности, из которых писаны декорации в восхитительной Вагнеровой опере. — Виды около Вартбурга прелестны «Eine romantische Gegend»[91] (по-немецки я так «насобачился», что скоро буду немецким литератором). Разлука с моим спутником на неопределенное время лишает меня на этот срок возможности получить известие от вас. Письма ваши вероятно ждут меня в Карлсбаде. Я был бы очень удивлен, если б не нашел письма от M-me DuTour[92] (слог немецкий), так как от нее еще не получил ни строчки. — Если я опять сделаю большой интервал между письмами — не пеняйте — право, слишком трудно распоряжаться временем, чтобы его на все хватило. Кроме музыкальной работы (по указанию Листа) я пишу разом несколько статей для Вестника и для «Neue Zeitschrift für Musik»[93]. Сиречь, слушать, смотреть — бездна, и все срочное – пропустишь, так и пропадет, а с вами побеседовать успею и по возвращеньи (есть у меня маленькие планы и насчет перемены в моей жизни вообще — ну да об этом со временем). Статья моя против Фетиса[94] (в №№ 187 и 188 газеты Le Nord[95]), как слышно, произвела порядочный эффект. Лист меня встретил этим известием. Ему писали из Брюсселя, что Фетис в страшном негодовании. Представитель Русского Двора при Веймарском, барон «Maltitz»[96], видев у меня Листа, наговорил мне тысячу любезностей и обещал представить Великой Княгине Марии Павловне[97], когда она будет в Веймаре (теперь, как они все, она в загородных дворцах). А Лист со своей стороны — нисколько не по моей просьбе — отлично отрекомендовал меня (заочно) молодому герцогу Саксен-Веймарскому[98] (который в Листе души

[90] См. прим. 47.
[91] Романтическая местность (*нем.*).
[92] См. прим. 49.
[93] «Новая музыкальная газета», в 1857 году в ней была опубликована статья Серова «*Ulibischeff gegen Beethoven*» — «Улыбышев против Бетховена».
[94] Статья «*M. Fétis et Michel Glinka*» (*Réponse d'un Russe à M. Fétis*) – «Фетис и Михаил Глинка» (Ответ одного русского г. Фетису). Ранее Серов выступал в «Театральном и музыкальном вестнике» (№№ 2 и 3 за 1858 г.) с резкой статьей против Фетиса, директора Брюссельской консерватории, опубликовавшего в парижской газете «*Revue musicale*» некролог Глинке, переполненный грубыми ошибками, — «Русский художник и французская критика (Фетис о Глинке)».
[95] Французская газета, существовавшая с 1855 по 1898 год.
[96] Аполлон Петрович Мальтиц.
[97] Мария Павловна Романова.
[98] См. прим. 88.

не слышит). — Каждый камешек из моей пращи попадает довольно метко. Это меня ободряет на новые походы, пока не переколочу всех «Голиафов» из представителей музыкального Туповидения. —— По привычке полемизировать я и письмо обращаю в статью, с обыкновенными журнальными замашками. Это уже надобно извинить.

Сегодня рано утром вошел ко мне в комнату Лист со странным известием, что у него в гостях какой-то русский торговец «мехом»[99], который знает меня и очень желал бы видеть. Листу он привез в подарок (!) пальто из богатейших «котиков» (род тюленей). Что за притча! — Оказалось, что этот «купец» — старый Папин знакомый и кум — «Fröhlich»[100] — плохой кларнетист и бывший суб-инспектор или смотритель в Технологическом институте! Встретил он меня так (Александр Николаевич! Вы ли это! Ах! Как вы постарели!!). — Этот комплимент напомнил мне, что в самом деле время летит жестоко быстро, что все (и Лист в том числе) ждут от меня чего-то, кроме фельетонов, а я только всех надуваю, и что тебе должно быть совестно за такого обманщика, как твой сын.

Александр

На конверте: С[анкт-]Петербург. Россия. Ее Превосходительству Анне Карловне Серовой. На Лиговке, близь бассейнов, в собственном доме. Почт[овый] шт[амп]: Веймар. 29/7; получено 23 июля 1858

№ 3 (№ 2071 НИОР СПбГК)

[Баден-Баден] 19/31 авг[уста] [18]58

Есть в горах «Шварцвальда» (Les monds de la forêt Noire[101] — что может быть романтичнее?!) — в прелестной долине, красотою спорящей с Гейдельбергом — местечко, именуемое Баден-Баден; в этом городке, будто сложенном из великолепных «вилл» на главной улице, Leopoldstrasse, красуется роскошная английская гостиница «Victoria Hotel». — В одной из верхних комнаток этого дома, в пять этажей, сидит некто, генеральше Серовой близко родственный и пишет себе к ней потихоньку, сии самые строки. «Почему я в Баден-Бадене?» (уже с 25 авг[уста]) — для концерта Берлиоза[102]. Но концерт уже прошел, в пятницу, 27 авг[у-

[99] Неустановленное лицо.
[100] Счастливчик (*нем.*).
[101] Миры черного леса (*фр.*). Серов использует игру слов: в переводе с немецкого Schwarzwald (черный лес).
[102] Об этом событии Серов подробно пишет в шестой заметке «Писем из-за границы».

ста] (в том самом здании «*Conversation*»[103], которое здесь, на виньетке[104]). «Почему же я засел в этом городке?». Потому, что Кн[язь] Гол[ицын] где-то пропадает. Пока я жил у Листа (ровно месяц!), он должен был все время жить на водах в Карлсбаде, но, как я стороной услышал, очутился в Париже, не написав мне об [э]том ни слова, — обещал приехать в Баден-Баден к Берлиозову концерту, но не приехал. Вот я и сижу теперь здесь как рак-на-мели[105]! — Положение мое, впрочем, не отчаянное. Мель, к которой я прикован обстоятельствами, не совсем похожа на Робинзоновы острова. Моя мель в двух шагах от Страсбурга — в 12 часах паровозной езды от местечка — Парижа. Парижскою жизнью и здесь уже сильно припахивает. Говор французский — везде. Дамы такие элегантные и грациозные! (в музыке ничего не смыслят, истинно по-Парижски). На дорожках около «Conversation» прогуливаются: Bressant[106], Mademoiselle Fix[107] (прехорошенькая), Берлиоз с женою Méry[108], Arsène Houssaie[109], Vivier[110], Графиня Калерджи[111] и т. д. Знакомств у меня здесь почти нет. Оттого сижу больше в своей комнате и пишу, пишу, пишу. Записался я здесь по приезде «Homme de lettres, de S-t Petersb[urg][112] (для шику)», но вместо homme de lettres надо было написать «homme aux lettres»[113]. Сколько уже написал писем в своей комнате! Листу (который теперь в Тироле, вояжирует со своими дамами[114] для прогулки) послал я, по его желанию, подробный отчет о Берлиозовом концерте и моем здесь пребывании. Вышла целая огромная статья (разум[еется], по-французски). — Гуляю по прелестным местам (но больше по ровным дорожкам, на горы карабкаться я не охотник и малейшую физическую усталость ненавижу), обедаю за table — d'hôte[115], между английскими лордами и леди — большею частию «молча» (что довольно скучно) — ем разные деликате-

[103] Казино, игорно-развлекательный комплекс в Баден-Бадене. Концерты проходили в Красном зале.
[104] См. *Иллюстрацию 4*.
[105] В значении «быть в крайне затруднительном положении».
[106] Жан Батист Проспер Брессан.
[107] Дельфин Элеонора Фикс.
[108] Мария Женевьева Ресио.
[109] Арсен Уссе.
[110] Эжен Леон Вивье.
[111] Мария Федоровна Калерджи-Муханова (Нессельроде).
[112] Литератор, из Санкт-Петербурга (*фр.*).
[113] Игра слов, основанная на замене предлога, приводит к новому смыслу, буквально, не «человек литературы», а «человек писем» (*фр.*).
[114] Каролина и ее дочь Мария.
[115] За хозяйским столом (*фр.*).

сы: форели, трюфели, персики. Так проходит день за днем — счет отеля «растет» — пусть растет, ведь не мне придется расплачиваться! — Я писал, впрочем, своему Голиц[ыну] в Париж (через Office du Nord[116], — авось дойдет), что так бросать меня «на произвол судеб» — нехорошо. Ведь у нас игра не совсем равная. Если я покинул его — для Листа, то он нисколько не был «женирован»[117] моим отсутствием. Он волен как птица, и хотя и «слоноподобен» — все же масса «золотых крылышек» (по парочке на каждом полу империале[118]) в состоянии и приподнять его с земли, и перенести не только из Карлсбада в Париж, но хоть в Америку. У спутника же его нет никаких крылышек, кроме крыльев мысли и воображения, а эти — как известно — полезны для вояжа только в такие страны, где не платят ни за постой, ни за переезд.

Очень может статься, что вместо того, чтоб на днях опять сойтись с Князем, мы с ним — разойдемся (я нахожу его поступок и, главное, молчание — отсутствие писем ко мне — неделикатным). Это будет иметь ту хорошую сторону, что я не просрочу своего отпуска[119] и вернусь восвояси еще до истечения 4-х месяцев. Но жаль — «быть в Риме и не видать Папы»[120] — как говорят (весьма, наверно, впрочем, потому что Римский Папа для многих вовсе неинтересен) — жаль быть в двух шагах от Франции, от Парижа — да с тем и вернуться в Питер.

Вообще я никак не могу пожаловаться на свое пребывание за границей — и если б и случилась такая «невзгода», что я не побывал в Париже, откланялся бы чужим краям (на нынешний год), то все же я умел сделать для себя важнейшие приобретения. Для одного того, чтоб слышать, как Лист играет большую сонату (op. 106) Бетховена, стоит пешком сходить из Петербурга в Веймар; — для того, чтоб слушать Тангейзера[121] (с Тихачеком[122] и Митервурцером)[123], можно также совершить пелеринаж[124] пешком в Дрезден. А я слышал и то и другое (без пелеринажа и даром), кроме того слушал Листа каждый день, почти, в продолжение целого месяца (и за концерты его платили золотом, а теперь нельзя их «купить» ни за какую цену,

[116] Офис французской газеты *Le Nord* (см. прим. 95).
[117] Т. е. «стеснен» (от фр. *gener*)
[118] Золотая монета достоинством в пять рублей.
[119] Имеется в виду поверстный срок — условное определение времени для явки на службу при новых назначениях, переводах и командировках. Исчисляется со дня донесения об отъезде.
[120] В значении «главное ускользнуло от внимания».
[121] См. прим. 51.
[122] Йозеф Алоис Тихачек.
[123] Антон Миттервурцер.
[124] Т. е. «путешествие, паломничество» (от фр. *pèlerinage*).

потому что он в публике вовсе не играет уже десять лет!). — Кроме этого, теперь слышал музыку Берлиоза им самим дирижированную (чего иногда и Парижане по целым годам не слышат); кроме этого еще (и это для меня чуть ли не важнее всего) вошел в самые приятельские, самые дружеские отношения с величайшим из музыкантов нашего времени, с человеком «гениальнейшим» в искусстве, в критике и — в жизни![125] Как я его понимаю, об этом я буду еще много «печатать», — как он меня понимает, — об этом я сообщу тебе (по секрету), потому что такое мнение такого человека считаю выше всяких дипломов. Он мне повторил много раз (даже в последнюю минуту перед расставаньем) «nous ferons un bout de chemin ensemble»[126] — а что это не комплимент, не любезность дипломатическая (на это он также мастер, при случае) свидетельствуют строки его обо мне в одном письме к постороннему, и без малейшего расчета на то, чтоб эти строки дошли до меня: «C'est un esprit d'une excellente trempe et son sentiment artistique est de plus haut ordre»[127]. По технической стороне музыки он меня считает как einen Mann vom Fach[128], нисколько не дилетант, называя, например, Михаила Виельгорского[129] лучшим из дилетантов, каких он знал (но не больше). Внимательность его ко мне доходила до самых мелких мелочей — право, хоть и не мне, можно было голову потерять от такого обращения. Так как очень много «в печати»[130] нельзя будет рассказывать, а до словесных рассказов еще далеко, то вот один эпизодик из моей Веймарской жизни. Однажды, после обеда (часу в седьмом) занимается Лист со мною моими аранжировками — наверху, в комнате «музыкальной», где два фортепиано и орган. Докладывают, что меня спрашивает какой-то Herr Polonsky — Полонский[131], поэт, с которым я провел лето 50-го года, на Южном берегу[132], у Бакуниных[133]. Душевно рад! Объясняю это обстоятельство Листу, промолвив, что Полонский как поэт очень замечателен, извиняюсь, что должен прервать на несколько минут наши занятия. Лист не пускает меня в мою комнату (в другом флигеле дома), принимает сам Полонского — «Je faire les honneurs pour mon ami, Seroff»[134] — Полонский не совсем

[125] Речь идет о Листе.
[126] Мы вместе пройдем долгий путь (*фр.*).
[127] Он превосходно умен и его художественное чутье на высоком уровне (*фр.*).
[128] Человек дела (*нем.*).
[129] Михаил Юрьевич Виельгорский.
[130] Серов говорит о своих корреспонденциях «Письма из-за границы» в журнал «Музыкальный и театральный вестник».
[131] Яков Петрович Полонский.
[132] Южный берег Крыма.
[133] Семья А. А. Бакунина (см. прим. 37)
[134] Я оказываю честь для моего друга, Серова (фр.).

свободно говорит по французски — Лист чудесно все это стушевывает — в разговоре любезен донельзя (как всегда, когда того хочет). — На другой день делает визит Полонскому и жене его[135] (По[онский] только что женился в Париже на прехорошенькой семнадцатилетней) и приглашает их обедать. Княгиня Витгенш[тейн] также осыпает любезностями моих гостей и берет с них слово, что перед отъездом они еще раз будут обедать у нас. Полонские оставались в Веймаре всего три дня — и в это время два раза обедали у Листа, в Альтенбурге. Сколько я слышал и замечал: этих интимных приглашений Лист удостаивает очень немногих, а Полонского ведь он совсем не знал! В Листе соединение качеств или преимуществ самых разнородных: немецкая серьезность и глубокость, и французская гибкость и светскость — а энергичность его Венгерской породы и «аристократизм» гения придают ему что-то «царственное». — Преувеличения в этом портрете нет ни капли. С этим согласятся все, кто имеет счастие лично знать этого феноменального человека! Какой-нибудь Гензельт[136] берет 25 целк[овых][137] за урок, а Лист расточает свои гениальные советы — даром (для тех, кого признает достойным) и еще сам платит долги — своих учеников! В рассказах о благородстве его души, характера я буду неистощим, потому что собрал много фактов самых отрадных.

Полонский теперь в Петербурге. Он хотел видеть меня в Веймаре, между прочим, и по делу. Он будет редактором нового журнала, затеваемого Граф[ом] Кушелевым Безбородко[138]: «Русское слово»[139] — и просил меня в постоянные сотрудники. Не теряя времени, я теперь же, на досуге, заготовляю большую статью[140] для этого нового «Слова» (и, конечно, о Вагнере, а потом, — о Листе — писать есть что).

В Веймаре, особенно, в последнее время было много народу из Петербурга: M–lle Stark[141], хорошенькая пианистка (моя невеста, как Лист шутя ее называет, просто чуть не сватал ее за меня), Одоевский[142] со своей Княгинею[143] и с кузиною из Ярославля. Много есть мелких анекдотцев, да всего не написать! Кланяюсь всем.

Сын твой Александр

---

[135] Елена Васильевна Полонская (Устюжская).
[136] Адольф фон Гензельт.
[137] Серебряная монета достоинством в один рубль.
[138] Александр Григорьевич Кушелев-Безбородко.
[139] Петербургский ежемесячный журнал, существовавший с 1859 по 1866 год.
[140] Статья Серова в первом выпуске журнала «Русское слово» за 1859 год «Опера и ее новейшее направление в Германии. Критический этюд. Статья первая».
[141] Ингеборг Старк.
[142] Владимир Федорович Одоевский.
[143] Ольга Степановна Одоевская (Ланская) .

1 сентября

От вас из Питера, я не имею ни весточки больше полутора месяцев! — Вероятно, ко мне писано — и не раз — но все письма у Князя, и бог знает, когда я их получу (да еще хорошо, если не потеряны!!).

— В Бадене куча русских, но все какой народ — аристократы de la haute volée[144] или богачи, с которыми у меня мало общего.

Конечно, я мог бы прожить целый год и в тюрьме, если в ней есть бумага, чернила, перья, ноты и фортепиано. Однако — свобода тоже большое благо. Я начинаю сильно досадовать.

На конверте: Россия. С[анкт-]Петербург (через Штет[т]ин). В С[анкт-]Петербург Ее Превосходительству Анне Карловне Серовой. На Лиговке, близь бассейнов, на углу Озерного переулка, в собственном доме. Почт[овый] шт[амп]: [Баден] 1 сент[ября]; получено 26 авг[уста] 1858, вечер

№ 4 (№ 2073 НИОР СПбГК)

Баден-Баден. 27 авг[уста] / 8 сент[ября] [1858]

Прошу маму передать это письмо Соничке[145] (Якименко №11).

Адреса ее на даче я не забыл, но кто знает, быть может, она уже переехала в город. Время позднее для Петербурга. Каково-то у вас лето было? — Мельком я слышал, что хорошее, а в Германии не очень. Много дождей, а теперь вдруг что-то холодно стало. Впрочем, это здесь, в Шварцвальде, от горных туманов. В Дрездене, я думаю, теперь прелесть. Хотелось бы мне поскорее опять туда заглянуть, перед тем, что вернуться на берега Лиговки[146]. Теперь еще можно бы приплыть к вам на пароходе, а после — не рискну. Между тем решительно не знаю, еще как совершится мое обратное путешествие. На чей счет??

Дома, я полагаю, все по-прежнему? Утешительного, конечно, мало, затруднительного — довольно!

Куда ни кинь, везде клин! Но — да не унываем! Тем, кто еще не совсем забыл про мое существование, поклонись от меня[147]. Хочу всех задобрить, чтоб не круто встретили.

---

[144] Высокого полета (*фр.*).

[145] См. прим. 52.

[146] В дом матери, Анны Карловны Серовой, на углу Озерного переулка и набережной Лиговского канала.

[147] Здоровы ли… да нет, не скажу, кого хотел назвать, отгадайте! (*Прим. автора*).

Приеду, и потечет обыденная жизнь обыденным порядком, как заведенные часы! Цензура с роскошным жалованьем, Ефимова[148], Раппапорта[149], и т. д! Но я пришел к такому заключению: работать, пристально работать, свое дело делать можно везде, хоть в Камчатке, не только что в Петербурге — а на Европу надо делать набеги, и почаще, чтобы сближаться с интересными деятелями, чтоб исполнить заповедь Листа: слушать и наблюдать как можно больше, и чтоб вдыхать в себя, хоть на несколько времени воздух истинной цивилизации (украл это выражение от своего приятеля, Улыбышева[150], но он говорил это о Петербурге в сравнении с Нижним[151] (!), а я говорю о Европе в сравнении с Петербургом).

P.S. Из белья — сколько вижу, проверяя на днях, потерял только: одну ночную рубашку, да, кажись, два платка батистовых. Это, право, немного. Зато еще и прикупил немножко рубашек разного сорта. Но сколько я потерял пар перчаток и запонок от рукавов — и счету нет! Больше чем по паре в три дни! Рассеянность моя в этого рода мелочах все возрастает — я один раз оставил шляпу в нотном магазине и через весь город (в Бадене, кажется) путешествовал с непокрытой головой. Хорошо, что «в инострании»[152] нет квартальных и будочников (по крайней мере, в Германии), а то, пожалуй, у нас посадили бы или в сумасшедший дом, или на съезжую[153] что лучше — одному Аллаху ведому). Везу к вам огромную коллекцию афиш (вечный афишечный староста!) и порядочный кузовок анекдотов всякого рода[154].

А. С.

На конверте: С[анкт-]Петербург. Россия — (через Штет[т]ин). В С[анкт-]Петербург. Ее пре[восходительству] [Анне Карловне Серовой. На Лиговке, близь бассейнов, в собственном доме. Почтовый штамп: Баден. 9 сентября; получено 2 сентября 1858, вечер]

[148] Неустановленное лицо.
[149] Раппапорт Маврикий Яковлевич.
[150] Улыбышев Александр Дмитриевич.
[151] Нижний Новгород — родной город А. Д. Улыбышева.
[152] За границей.
[153] Помещение для арестованных при полицейской управе.
[154] Один для Алекс[андра] Васил[ьевича] Митера, такой, что он не нарадуется. (*Прим. автора.*) Митер Александр (или Алексей) Васильевич — неустановленное лицо, очевидно, кто-то из близких знакомых семьи Серовых.

№ 5 (№ 2072 НИОР СПбГК)

Берлин. Среда 20 мая / 1 июня [18]59. 8 часов утра

Вчера во вторник, в 10 часов утра я прибыл в Штет[т]ин, и плавание совершилось при великолепнейшей погоде и было не вояжем, а приятнейшей прогулкой.

О качке не было почти и помину, кроме в понедельник, в обеденное время, начиналась легкая зыбь, едва заметная — и для меня и других тертых калачей («необстрелянные» вороны начинали уже было и страдать от морской болезни — на час или полтора), потом опять все прошло, небо прояснилось и воздух, после маленького дождя, стал еще лучше. Вообще — прелесть, вместо ожидаемых ужасов и тоски. — Несмотря на то, на пароходе не хотел бы еще остаться денек. Монотонно донельзя (хотя я перорировал[155] как с кафедры, перед большими кружками пассажиров, которые ко мне так и липли, хотя, кроме Густава Ленца[156] знакомых не было).

Для спанья мне отвели место лучше, нежели в каютах, а именно в верхней зале (в павильоне, который вы видели) на одном из диванов. Обедали — в столовой, в большой зале 1-го класса, — под павильоном, который вы видали. При отличной погоде и аппетит был отличный. Кормят, как я говорил, весьма хорошо. — На пароходе я сделал одно интересное и полезное для себя знакомство, с мужем одной литераторши Украинской[157], пишущей под именем «Марка Вовчка» (по странной игре судьбы именно ее восхитительные рассказы[158]; переведенные с Малороссийского на русский Тургеневым у меня с собой, в книгах данных мне на комиссию — в Веймар — Одоевским). На станции жел[езной] дороги в Берлине (в 5 час[ов] вечера) встретила меня Соничка[159] и повела в свой отель (Hamburger Hot[el]), где я и остановился, чтоб провести ночь и несколько часов сегодня, до отправления своего сегодня же в полдень — в Лейпциг. Вечером сегодня буду в своем кругу — между первейшими музыкантами.

Вчера я предложил Соничке ехать с ней и детьми в Зоологический сад, кот[орый] в Берлине один из лучших в свете. Несмотря на немножко позднее время вече-

[155] Т. е. «разглагольствовал» (галлицизм, от фр. *pérorer*).

[156] Ленц Бергард Густав.

[157] «Украинская» здесь не является фамилией. Под псевдонимом «Марко Вовчок» писала Мария Александровна Вилинская.

[158] Первая книга М. А. Вилинской «Народные рассказы», выпущенная в 1857 году, состоит из десяти рассказов («Выкуп», «Отец Андрей» и др.).

[159] Супруг сестры Серова, П. Ф. Дютур, работал в Министерстве государственных имуществ и был штабс-капитаном корпуса лесничих в Екатеринбурге. Возможно, поездка семейства в Германию была связана со службой Дютура.

ра (от 7 до 9 час[ов]), мы успели налюбоваться на обезьян, оленей, медведей, слонов и т. д. в огромном парке вроде Шуваловского сада. Миша сегодня плачет, потому что непременно хочет опять с дядей Сашей смотреть зверей, именно сегодня (!) — Таким-то образом мы катались по Берлину семейным кружком из дому Щелкунова[160]. Какая здесь чудесная военная музыка на улицах — я такой не воображал себе. Скажи это Сереже[161] и прибавь, что прусские офицеры и солдаты даже, не без шику. Напишу из Лейпцига.

На конверте: С[анкт-]Петербург. Россия (пароходом). Ее превосходительству Анне Карловне Серовой. На Лиговке, близь бассейнов, на углу Озерного переулка, в собственном доме. Почт[овый] шт[амп]: Дрезден [Берлин], 8 июля; С[анкт-]Петербург, [получено] 1 июля 1859, 8 час[ов]

Приложение.
Указатель персон, встречающихся в публикуемых текстах пяти писем А. Н. Серова

Бакунин, Алексей Александрович (1823–1882), общественный деятель, ботаник-любитель, окончил в 1843 году юридический факультет Московского университета, друг Серова; брат теоретика анархизма Михаила Бакунина.

Банк, Отто Александр (1824–1916), немецкий писатель и публицист, младший брат Карла Банка (1809–1889), композитора и музыкального критика, тесно сотрудничавшего с Робертом Шуманом и «Новой музыкальной газетой».

Берлиоз, Гектор (1803–1869), французский композитор, дирижер и критик.

Брендель, Франц (1811–1868), немецкий музыковед и критик, с 1845 года главный редактор «Новой музыкальной газеты» / *Neue Zeitschrift für Musik* — немецкого издания, основанного в 1834 году Робертом Шуманом.

Брессан, Жан Батист Проспер (1815–1886), французский актер, в 1839–1846 годах играл на сцене Михайловского театра в Петербурге. С 1854 года выступал в труппе *Comédie-Française*.

Бюлов, Ганс фон (1830–1894), выдающийся немецкий дирижер, пианист и композитор, женившийся на дочери Листа Козиме.

Вивье, Эжен Леон (1821–1900), французский валторнист-виртуоз.

Виельгорский, Михаил Юрьевич (1788–1856), граф, русский музыкальный деятель и музыкант-любитель.

[160] Возможно, Шелгунов Николай Васильевич.

[161] См. прим. 53.

Вилинская, Мария Александровна (1833–1907), писательница и переводчица; литературный псевдоним — Марко Вовчок.

Гензельт, Адольф фон (1814–1889), немецкий композитор и педагог, с 1838 года придворный пианист российской императрицы Александры Федоровны. В 1887–1888 годы профессор Санкт-Петербургской консерватории.

Геттлинг, Карл Вильгельм (1892–1869), немецкий филолог и археолог, профессор классической филологии в Йенском университете.

Голицын, Юрий Николаевич (1823–1872), музыкант-любитель, выступал в качестве дирижера собственной хоровой капеллы. Сын известного мецената и любителя музыки Н. Б. Голицына.

Дютур (Серова), София Николаевна (ок. 1820–1861), сестра Серова, певица-любительница.

Жеэн-Прюм, Франц (1839–1899), бельгийский скрипач и композитор, в 1856 году с концертами посетил Россию.

Калерджи-Муханова (Нессельроде), Мария Федоровна (1823–1877), польская пианистка, ученица Шопена и Листа.

Кушелев-Безбородко, Александр Григорьевич (1800–1855), граф, меценат, государственный деятель, член Академии наук, создатель журнала «Русское слово».

Ленц, Бергард Густав фон (1819–1884), младший брат Вильгельма фон Ленца — друга и ученика Листа.

Мальтиц, Аполлон Петрович (1795–1870), барон, действительный статский советник, доктор философии, писатель, поверенный в делах в Саксен-Веймаре (1845–1865).

Мильд (Агт), Роза фон (1827–1906), немецкая оперная певица, сопрано, солистка Веймарского придворного театра (1848–1867).

Мильд, Ганс Теодор фон (1821–1899), австрийский оперный певец, баритон, с 1845 по 1884 год работал в Веймарском придворном театре.

Миттервурцер, Антон (1818–1876), австрийский оперный певец, баритон, с 1839 по 1870 год ведущий солист Дрезденской придворной оперы.

Одоевская (Ланская), Ольга Степановна (1797–1872), жена В. Ф. Одоевского, фрейлина императрицы Елизаветы Алексеевны.

Одоевский, Владимир Федорович (1804–1869), писатель и музыкальный критик, гофмейстер и тайный советник с 1858 года.

Полисадов, Иоанн Никитич (1823–1886), проповедник, протоиерей; настоятель посольской церкви в Берлине.

Полонская (Устюжская), Елена Васильевна (1840–1860), первая жена Я. П. Полонского, дочь старосты русской церкви в Париже.

Полонский, Яков Петрович (1819–1898), поэт, друг Серова, один из либреттистов оперы Серова «Вражья сила».

Раппапорт, Маврикий Яковлевич (1827–1885), русский издатель и музыкальный критик, редактор журнала «Музыкальный и театральный вестник».

Ресио, Мария Женевьева (1814–1862), французская актриса, певица, меццо-сопрано, с 1841 года выступала в труппе *Comédie-Française*; вторая жена Берлиоза.

Рокетт, Отто (1824–1896), немецкий писатель, профессор литературы и истории в Дармштадском политехникуме.

Романова, Мария Павловна (1786–1859), великая княжна, дочь Павла I, великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенахская.

Сайн-Витгенштейн, Каролина Елизавета Ивановская (1819–1887), княгиня, писательница.

Саксен-Веймар-Эйзенахский, Карл Александр Август Иоганн (1818–1901), великий герцог, сын Великой Княгини Марии Павловны, внук императора Павла I.

Серов, Сергей Николаевич (?), брат Серова.

Серова, Елизавета Николаевна (?), сестра Серова.

Серова, Олимпиада Николаевна (?), сестра Серова.

Старк, Ингеборг (1840–1913), немецкая пианистка и композитор, ученица Листа.

Тихачек, Йозеф Алоис (1807–1886), чешский оперный певец, тенор, с 1839 по 1870 год ведущий солист Дрезденской придворной оперы, первый исполнитель заглавных партий в операх Вагнера «Риенци» и «Тангейзер».

Толстой, Феофил Матвеевич (1810–1881), граф, русский музыкальный критик, композитор и писатель.

Тургенев, Иван Сергеевич (1818–1883), русский писатель, публицист, драматург и переводчик.

Улыбышев, Александр Дмитриевич (1794–1858), русский музыкальный критик и музыкант-любитель.

Уссе, Арсен (1815–1896), французский писатель и поэт, литературный критик, администратор Парижского театра Comédie-Française (с 1849 по 1856).

Фетис, Франсуа Жозеф (1784–1871), композитор и педагог, директор Брюссельской консерватории.

Фикс, Дельфин Элеонора (1831–1864), французская актриса, с 1849 по 1863 год выступала в труппе Comédie-Française.

Шелгунов, Николай Васильевич (1824–1891), публицист и литературный критик.

Штаде, Вильгельм (1817–1902), немецкий дирижер, органист и композитор, с 1845 года музикдиректор в Йенском университете, имел степень почетного доктора.

Список литературы

1. *Кобак И. В.* Письма как исторический источник: задачи и приемы изучения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. 2012. Вып. 2. С. 142–148.

2. *Прыткова Е. Е., Сахарова А. В., Хорошилова Н. В.* «Московские» письма Джакомо Пуччини к режиссеру Владимиру Алексееву: первая публикация // Opera Musicologica. 2021. Т. 13, № 2. С. 90–114. https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.005

3. *Шабшаевич Е. М.* Из истории публикации оперы «Женщина с кинжалом»: В. И. Ребиков — Б. П. Юргенсон — А. Шницлер // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 50–67. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067

4. *Моисеев Г. А.* Антон Рубинштейн и великий князь Константин Николаевич. К истории взаимоотношений // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 9–28. (На англ. яз.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-009-028

5. *Войцешко А. С.* А. С. Ляпунова — публикатор и комментатор писем А. Н. Серова // Opera musicologica. 2024. Т. 16, № 3. С. 160–169. https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.009

6. *Гусейнова З. М.* Н. А. Римский-Корсаков в письмах Н. Н. Римской-Корсаковой (по материалам фонда А. Н. Римского-Корсакова) // Искусство музыки. Теория и история. 2015. № 13. С. 96–107. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/488/imti_2015_13_96_107_guseinova.pdf

7. *Войцешко А. С.* А. Н. Серов. «Альбом путешественника» // Opera musicologica. 2022. Т. 14, № 2. С. 116–131. https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.005

8. *Базунов С. А.* Александр Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. М.: Директ-Медиа, 2014.

References

1. Kobak, I. V. (2012). Letters as a Historical Source: The Problems and Methods of Study. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seria 2. Istoria,* (2), 142–148. (In Russ.).

2. Prytkova, E. E., Sakharova, A. V., Khoroshilova, N. V. (2021). "Moscow" Letters by Giacomo Puccini to the Director Vladimir Alekseyev: First Publication. *Opera musicologica, 13*(2), 90–114. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.005

3. Shabshaevich, E. M. (2024). From the History of the Publication of the Opera *The Woman with the Dagger*: Vladimir Rebikov — Boris Jurgenson — Arthur Schnitzler. *Contemporary Musicology, 8*(3), 50–67. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067

4. Moiseyev, G. A. (2023). Anton Rubinstein and Grand Duke Konstantin Nikolayevich. Concerning the History of Their Interactions. *Contemporary Musicology*, (4), 9–28.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-009-028

5. Voitseshko, A. S. (2024). Anastasia Lyapunova as a Publisher and a Commentator of Alexander Serov's Letters. *Opera musicologica, 16*(3), 160–169. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.009

6. Guseinova, Z. M. (2015). N. A. Rimsky-Korsakov in the Letters of N. N. Rimskaya-Korsakova (After the Materials of A. N. Rimsky-Korsakov's Fund). *The Art of Music. Theory and History,* (13), 96–107. (In Russ.). http://imti.sias.ru/upload/iblock/488/imti_2015_13_96_107_guseinova.pdf

7. Voitseshko, A. S. (2022). "Traveler's Album" by Alexander Serov. *Opera musicologica, 14*(2), 116–131. (In Russ.).
http://doi.otg/10.26156/OM.2022.14.2.005

8. Bazunov, S. A. (2014). *Aleksandr Serov. Ego zhizn' i muzykal'naya deyatel'nost'* [*Alexander Serov. His Life and Musical Activity*]. Direct-Media. (In Russ.).

Сведения об авторах:

Войцешко А. С. – аспирантка, кафедра истории русской музыки, преподаватель, кафедра теории музыки.

Гуйсейнова З. М. – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки.

Information about the authors:

Anastasia S. Voitseshko – Postgraduate Student, Russian Music History Department, Lecturer, Music Theory Department.

Zivar M. Guseinova – Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Head of the Russian Music History Department.

Статья поступила в редакцию 03.12.2024;
одобрена после рецензирования 25.02.2025;
принята к публикации 15.03.2025.

The article was submitted 03.12.2024;
approved after reviewing 25.02.2025;
accepted for publication 15.03.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(2)

eISSN 2587-9731

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782.1
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-106-133
EDN IWCBUP

Числовая символика в музыкальной драматургии «Пиковой дамы» П. И. Чайковского

Владимир Владимирович Горячих[1, 2],
[1]Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
[2]Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*goryachih@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0003-4209-7771



Аннотация. Одержимость Германна карточными тройкой, семеркой и тузом, которые «не выходили из его головы и шевелились на его губах», «преследовали его во сне, принимая все возможные виды», — одна из самых ярких и запоминающихся художественных находок в пушкинской повести. Возможно, именно эта идея, удачно подхваченная М. И. Чайковским и развитая уже в первоначальном варианте либретто, помогла композитору горячо увлечься сюжетом «Пиковой дамы». Накопившиеся за прошедшие годы отдельные наблюдения над отражением числовой символики в литературном и музыкальном языке «Пиковой дамы» ставят перед исследователем вопрос: насколько рационален был этот процесс в композиторском сознании П. И. Чайковского. Именно совокупность проявлений этого плана, его действие в музыкальной драматургии

© Горячих В. В., 2025

на уровне *ритмики* (ритмических рисунков и фигур, образовывающих группы из трех, семи и двенадцати длительностей), *метрики* (наиболее показателен выбор редкого размера 12/8 и придание ему лейтстатуса в партии Графини), *гармонии* (трехаккордовые цепочки), *лада* (целотонность не только вносит фантастический колорит, но и становится одним из «строительных элементов»), *тонального плана* (*h/H* как важнейший тональный центр), *музыкального синтаксиса* («троичность» в организации мотивов и фраз), *мелодики* и — шире — *тематизма*, а также *композиции* убеждает в том, что перед нами — целостная система, в таком масштабе, вероятно, впервые реализованная в мировой оперной литературе.

Ключевые слова: «Пиковая дама», опера, П. И. Чайковский, М. И. Чайковский, А. С. Пушкин, числовая символика, музыкальная драматургия, композиция, либретто

Для цитирования: *Горячих В. В.* Числовая символика в музыкальной драматургии «Пиковой дамы» П. И. Чайковского // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 2. С. 106–133.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-106-133

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology
2025/9(2)

Musical Theatre

Original article

Numerical Symbolism in the Musical Dramaturgy of *The Queen of Spades* by Pyotr Tchaikovsky

Vladimir V. Goryachikh [1, 2],
[1]Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,
[2]State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
✉goryachih@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-4209-7771

Abstract. Hermann's obsession with the three, seven and ace of cards, which "never left his head and moved on his lips," "haunting him in his sleep, taking on all possible forms," is one of the most striking and memorable artistic discoveries in Pushkin's story. Perhaps it was this idea, successfully picked up by Modest Ilyich Tchaikovsky and developed in the original version of the libretto, that so inspired his brother, the composer Pyotr Ilyich Tchaikovsky, with the plot of *The Queen of Spades*. The individual observations accumulated over the past years on the reflection of number symbolism in the literary and musical language of *The Queen of Spades* pose the question to the researcher: to what extent was the unfolding of this process in the composer's consciousness rational. It is precisely the totality of the manifestations of this plan, its action in musical dramaturgy

at the level of *rhythm* (rhythmic patterns and figures that form groups of three, seven and twelve durations), *metre* (the most indicative is the choice of the rare time signature 12/8 and giving it leitmotiv status in the part of the Countess), *harmony* (three-chord chains), *mode* (the use of whole-tones not only brings in a rich colouring, but also becomes one of the "building blocks"), *tonal plan* (*h*/*H* as the most important tonal centre), *musical syntax* ("tripleness" in the organisation of motives and phrases), *melody* and — more broadly — *thematics*, as well as *composition* convinces us that before us lies a complete system that has been reproduced probably for the first time in world opera literature.

Keywords: *The Queen of Spades*, opera, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Modest Ilyich Tchaikovsky, Alexandr Pushkin, number symbolism, musical dramaturgy, composition, libretto

For citation: Goryachikh, V. V. (2025). Numerical Symbolism in the Musical Dramaturgy of *The Queen of Spades* by Pyotr Tchaikovsky. *Contemporary Musicology, 9*(2), 106–133. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-106-133

Введение

Изучение «Пиковой дамы» Петра Ильича Чайковского в аспектах поэтики, семантики, символики различного генезиса, иррационального — отчетливая тенденция в посвященной опере исследовательской литературе последних десятилетий. Она во многом обусловлена тем обстоятельством, что в течение длительного времени взгляд ученых был сфокусирован на «материальной» стороне гениального сочинения Чайковского — сюжете и героях оперы, соотношении либретто и литературного источника, особенностях композиции и драматургии, оригинальных стилистических средствах[1] и т. д. Между тем еще в начале XX века Александр Александрович Блок писал об ином восприятии «Пиковой дамы»: «Пушкин “аполлонический” полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — *мага и музыканта*»[2] (письмо Петру Петровичу Перцову от 31 января 1906 года). В сходном ключе обобщил свое впечатление и последующий эффект побывавший на премьере оперы Александр Николаевич Бенуа: «Меня лично “Пиковая дама” буквально *свела с ума*, превратила на какое-то время в визионера <…> Музыка “Пиковой дамы” получила для меня силу какого-то заклятия, при помощи которого я мог проникать в издавна меня манивший мир теней»[3]. Смещение фокуса с «внешнего» (видимого) на «внутреннее» (скрытое) отнюдь не означает отказа от мелодики, гармонии, оркестровки, сюжетной логики либретто, напротив: с помощью конкретных элементов текста «Пиковой дамы», литературного и музыкального, как бы подсвечивается и проявляется то «сложное многомерное целое, не поддающееся анализу, оперирующему одним-двумя измерениями» [3, с. 149], о котором писал Морис Шлемович Бонфельд.

---

[1] О поисках все новых и новых подходов к интерпретации сюжета «Пиковой дамы» свидетельствуют статьи последних лет: В. А. Афанасьева о демонизме в повести А. С. Пушкина с точки зрения семиотики карточной игры [1], В. В. Садоковой о связи оперы с поэтикой погребального обряда [2].

[2] *Блок А. А.* Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т. 8. С. 150.

[3] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1990. Т. I. Кн. 1, 2, 3. С. 652–653.

Интерпретация «фаустианского» сюжета:
размышления после прочтения статьи Н. В. Королевской

Один из последних по времени опытов «погружения в таинственные глубины» «Пиковой дамы» — опубликованная в прошлом номере журнала «Современные проблемы музыкознания» статья Натальи Владимировны Королевской «“Пиковая дама” П. Чайковского как “фаустианский” сюжет: к проблеме интертекстуального содержания оперы» [4]. Убедительность ее основных положений провоцирует еще раз взглянуть на художественный текст «Пиковой дамы» в предложенном ракурсе исследования и в чем-то даже дополнить приведенные исследователем аргументы. В контексте «режиссирующей» роли Томского-Мефистофеля можно скорректировать тезис о том, что этот персонаж (после исчезновения из поля зрения) «возвращается в финале как посторонний наблюдатель». Обращает на себя внимание композиционное строение начала седьмой картины (хор игроков — диалоги героев — песня Томского), выступающего в качестве сжатой репризы первой картины. Впечатление репризности усиливает содержание диалога Томского и Елецкого, которому предшествуют реплики Сурина и Чекалинского. Именно Томский — в роли заинтересованного и сочувствующего приятеля — получает, как и ранее у Германа, признание князя (в первой картине он аналогичным образом узнает имя невесты Елецкого, а также, согласно ремаркам, ведет разговоры тет-а-тет не только с Германом, но и Графиней), что еще более подчеркивает его положение «распорядителя» всей истории. И именно Томский с готовностью («Надейся на меня!») соглашается стать секундантом князя в планируемой дуэли с Германом (№ 24).

Возможно, и «песенка» Томского, которую Королевская оценивает как «выражение циничной мефистофельской улыбки» [4, с. 69], в совокупном единстве с хором гостей-игроков содержит в себе дополнительные «мефистофельские» аргументы, отсылая к известной сцене в погребке из второго акта «Фауста» Гуно (хору студентов и других посетителей[4]). «Лейтмотив» начала седьмой картины «Будем пить и веселиться!» (характерна также заключительная ремарка сцены с игроками: «свист, крики и пляс») характеризует эмоциональную

[4] «…Выпьем вместе, чтоб веселее было нам, друзья!», «И песню мы споем повеселей, повеселей!» и т. д. Песню (Куплеты) Мефистофеля в той же сцене с ее выводом — «Люди гибнут за металл!» — вообще можно считать своего рода интертекстуальным эпиграфом «Пиковой дамы» Чайковского.

атмосферу финала с ее «срежиссированной» (опять-таки во многом Томским) полярностью к драматической линии Германа.

Еще один комментарий касается оценки мелодии дуэта Лизы и Полины, второй мотив которой выводится из темы медленной части симфонии «Фауст» Листа (пример 3 в статье [4, с. 65]). Этот мотив рассматривается Королевской как выпадающий «из общего интонационного контекста оперы» [там же]. Резонно усомниться в «выпадении» одного из элементов тесно спаянного композитором интонационного целого: действительно, стоит добавить звук «ля» в нижней точке мотива, как мгновенно выступят полные мелодические контуры мотива «три карты, три карты, три карты!».

«Пиковая дама» и числовая символика: мнения музыковедов

Из размышлений над статьей Королевской со всей очевидностью вытекают два ключевых тезиса: высочайшая степень единства художественного текста «Пиковой дамы» и отсутствие в нем не только «случайного» или «проходящего», но даже чего-то «автономного», что подтверждается наблюдениями и других исследователей. С этой точки зрения большой интерес представляет публикация Антонины Леонидовны Макаровой «Числовая символика и иррациональное в “Пиковой даме”» [5], непосредственно затрагивающая тему настоящей статьи. Хотя собственно числовой символике посвящена примерно треть работы, а материалом становится только пятая картина оперы, автор приходит к крайне важным выводам. Прежде всего — это взгляд на мистическую сферу в драматургии «Пиковой дамы» через производную от карточной игры числовую символику, реализуемую главным образом в ритме — через триоли, септоли, группы длительностей, равные или кратные 12 и, собственно, размер 12/8. Таким образом выявляется прямая проекция числовых номиналов карт (соответственно, тройка, семерка, дама и туз[5]) на ритмический план оперы.

Макарова связывает обнаруженные факты с экстраординарной эмоционально-психологической ситуацией пятой картины (явление призрака): благодаря

[5] В музыке сцены Германа и призрака Графини (№ 19) А. Л. Макарова устанавливает также связь между единичным длинным звуком и числовым номиналом туза — 1.

своеобразной «симфонии мотивов» в оркестре «программируется» «математический сценарий игры Германа и роковой подмены последней счастливой карты» [5, с. 360]. Но далее справедливый вывод о том, что «Герман (а вслед за ним и слушатель) <…> не может подозревать о существовании не осознаваемого, но объективно существующего в партитуре визуального кода» [там же], приводит автора статьи к мысли о невозможности выхода подобного рода семантически значимой информации «на уровень сознания слушателя в зрительном зале» [5, с. 361]. Действительно, слуховое «восприятие зрителя не способно дифференцировать группировку длительностей и смену тактового размера из-за стремительного темпа» [там же], но если условия будут иными? Если тот же размер 12/8 и другие «числовые» элементы как ритмического, так и иного плана, звучат в «зоне отчетливого восприятия» (например, в Интродукции)?

Обнаруженные важнейшие факты, прямо свидетельствующие о значимости числовой символики в музыкальном тексте и шире — музыкальной драматургии оперы, — рассматриваются Макаровой как бы изолированно, только в привязке к особым обстоятельствам пятой картины. Между тем обозначенные выше тезисы о «тотальности» художественной организации «Пиковой дамы», согласованности *всех* ее элементов на *всем* протяжении оперы ставят задачу рассмотрения проблемы числовой символики в опере столь же всеобъемлюще[6].

Она не раз привлекала внимание исследователей, в первую очередь, по причине самой специфики сюжета пушкинской повести и темы карточной игры в нем, важнейшей роли символического плана в драматургии оперы. Оригинальное прочтение эти темы получили в работах Елены Владимировны Пономаревой, связывающей «мифопоэтику» «Пиковой дамы» с Арканами Таро и их редукцией в виде гадальных карт Таро. В одной из последних по времени статей автор объединяет семантику гадальных и игральных карт (их «нумерологические коды»),

[6] Нижеследующие размышления являются результатом многолетних наблюдений автора над ролью числовой символики в «Пиковой даме» Чайковского, не раз излагавшихся в рамках лекционного курса «Музыкальная драматургия оперы», читаемого в Санкт-Петербургской консерватории.

рассматривая ее в аспектах лейтмотивной системы, тонального плана и формообразования оперы[7] [6].

В целом же изучение литературного и музыкального языка «Пиковой дамы», в особенности тематизма оперы в его симфоническом развитии, дало целый ряд наблюдений в области числовой символики — от троичных конструкций в либретто (по типу «Красавица! Богиня! Ангел!» и ее «антипода» «Чудовище! Убийца! Изверг!») до композиции, в которой наряду с «тройкой» (3 действия) и «семеркой» (7 картин) присутствует еще и «туз» («единица», в виде Интродукции). В связи с последним отметим то упорство, с которым Чайковский отстаивал структуру своей оперы. Он не поддался ни на предложение исключить шестую картину, ни на уговоры превратить первую и вторую картины в действия, исходя из сценических соображений. «У меня в клавираусцуге опера будет разделена на 3 действия. А там вы можете делить как хотите...»[8], — пишет он Модесту 9 марта 1890 года. Один из наиболее полных на настоящий момент сводов обнаруженных в «Пиковой даме» проявлений числовой символики приведен в монографии Галины Ионовны Побережной «Петр Ильич Чайковский»[9]. Среди примеров особо отмечены автором те, в которых происходит своего рода умножение (удвоение или утроение) символики, — как, например, троекратное повторение слов «три карты» и их проведений в Балладе и у призрака Графини, а также трижды прозвучавшее во второй картине троичное восклицание Германа «Красавица! Богиня! Ангел!». Один из самых ярких примеров — важнейший лейтмотив «трех карт», состоящий из трех звуков, трех звеньев секвенции и содержащий в себе

[7] В этой же статье, рассматривая числовую символику пиковой дамы, автор пишет: «Выпадающая Герману “Пиковая дама” по своему порядковому номеру является тринадцатой в масти пик» [6, с. 53] — и на этом основании связывает ее с Арканом XIII — Смерть, что представляется неверным, так как номинал этой карты 12.

[8] Tchaikovsky’s Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4067 (дата обращения: 06.03.2025).

[9] Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. Випол, 1994.

(в основном варианте) три восходящих тона[10]. По мнению автора, у композитора «все эти моменты контролировались сознанием»[11].

В параллель к последнему примеру приведем еще один, связанный со звучанием другой важнейшей темы — *любви*. Она также включает в себя три звена секвенции, при этом в основе каждого звена — трехзвучные мотивы, а сама эта тема в заключительной сцене второй картины звучит исключительно «тройками» (ц. 180–210). Удивительная для ситуации страстного любовного признания и оперно-симфонического стиля Чайковского *устойчивость* мелодии ариозо Германа, ее полная синтаксическая и почти полная мелодическая *повторность* (меняется лишь положение — в оркестре или вокальной партии, при этом почти не меняется инструментовка)! Можно увидеть в этом подспудное воздействие более мощной, надличной силы, подчиняющей себе любовную страсть, привносящей в нее оттенок заклинательности, что на ином, внесобытийном уровне вновь сближает тему (и идею) любви с темой трех карт. Вспоминается начало 6-й главы пушкинской повести, описывающее вытеснение любовного чувства Германна одержимостью тайной трех карт: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место»[12].

Разделяя вывод Побережной в главном — существовании числовой символики в «Пиковой даме» «не только в ее сюжетно-фабульной сфере, но и в музыкальной»[13], в то же время отметим, что и для этого исследователя все приведенные примеры — лишь *моменты*, не выстраивающиеся в целостную систему. Показательно, что Побережная пишет только об «идее “трех”»: «Разумеется, Чайковский не мог воплотить в опере всю систему цифровых обозначений Пушкина, но <…> он сумел схватить основное зерно — мотив трех карт, а, значит, цифры „3“ — и придал этому числу в своем произведении скрытое

[10] В свою очередь Борис Михайлович Ярустовский выделил еще и «три *главные* разновидности» этого лейтмотива, который он назвал темой «тайны трех карт» (*Ярустовский Б. М.* Оперная драматургия Чайковского. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. С. 74). В этом смысле можно говорить уже об «учетверении» числовой символики.

[11] Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. С. 279.

[12] *Пушкин А. С.* Избранные произведения: в 2 т. Л.: Лениздат, 1961. Т. 2. С. 616.

[13] Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. С. 278.

символическое истолкование»[14]. Расширение же самого числового ряда, как и попытка раздвижения рамок действия музыкальной символики на *все* основные параметры художественного текста оперы, вновь заставляет вернуться к вопросу *рационального* и *намеренного*.

Числовая символика как основа музыкальной организации «Пиковой дамы»: Интродукция

Итак, попробуем взглянуть на проблему места и роли числовой символики в драматургии «Пиковой дамы» комплексно, в логической взаимосвязи всех ее элементов — как уже обнаруженных исследователями, так и представленных в настоящей статье. Проверку гипотезы о том, что числовая символика представляет собой именно целостную систему и, возможно, даже фундамент музыкальной организации «Пиковой дамы», следует начать с Интродукции. До «Пиковой дамы» в некоторых операх второй половины XIX века уже были примеры достижения в оркестровом вступлении высочайшей музыкально-смысловой концентрации (выдающийся случай — форшпиль к «Тристану и Изольде» Вагнера). Чайковский находит в Интродукции совершенно оригинальное решение, сохранив при этом узнаваемые традиционные черты: наличие нескольких ключевых тем, представляющих важнейшие идеи оперы, афористичность изложения. Немаловажное обстоятельство — то, что сочинение оркестрового вступления шло одновременно с финальной картиной, и окончание Интродукции — самое последнее, над чем работал композитор в эскизе «Пиковой дамы». Таким образом можно предполагать, что здесь Чайковский получил возможность сконцентрировать в максимально полном и законченном виде свой замысел.

Предварительно перечислим уже выявленное исследователями. Интродукция состоит из трех разделов, в ней экспонируются три важнейшие темы в трех тональностях, первый раздел идет в размере 12/8, отсылающем к числовой символике карточной дамы (12), кроме того, он, по наблюдению Побережной, «пронизан от начала до конца мотивом из трех аккордов»[15]. Добавим: мотив этот при первом изложении «утраивается» (три звена секвенции). Выше

[14] Там же.

[15] Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. С. 279.

говорилось о трехзвучной основе мотивов, составляющих тему трех карт и тему любви. Отметим, что и синтаксическое строение первой темы Интродукции определяется мотивами из трех звуков, причем это свойство сохраняется в балладе Томского, где тема дается в размере 4/4. Подобная концентрация троичных элементов в Интродукции беспрецедентна для творчества Чайковского. Помимо этого, обнаруживается и присутствие числа «7»: тема трех карт (Графини) экспонируется двукратным проведением фразы из семи звуков.

Не меньший интерес представляет символика числа «12» (Пиковой дамы)[16]. 12/8 — очень редкий размер. В предшествующем оперном творчестве Чайковского он использован только однажды, в «Чародейке» — в финальной сцене безумия и смерти Князя. В контексте смыслового родства этого фрагмента со многими эпизодами «Пиковой дамы» появление 12/8, разумеется, не случайно. Но в медленной части Пятой симфонии, где также применен этот размер, подобного параллелизма с оперой уже не обнаруживается (хотя может возникнуть ассоциативная связь в тональном соотношении: начало в *h-moll*, основная часть в *D-dur*). Добавим сюда *Adagio* из *Pas d'action* первого акта «Спящей красавицы», антракт и сцену № 14 второго акта балета. Приведенные примеры показывают, что до создания «Пиковой дамы» к двенадцатидольному метру Чайковский обращался в единичных случаях, в сумме разнохарактерных и не играющих сколько-нибудь заметной роли в музыкальной драматургии. После «Пиковой дамы» 12/8 появляется в ариозо Иоланты в первой сцене оперы и в начале четвертой — скорее уже как «эхо» «Пиковой дамы» (подобные отсылки легко обнаруживаются в оркестровке, мелодике и гармонии последней оперы Чайковского).

То, что Чайковский изменил в Интродукции размер темы баллады, само по себе показательно, но выдвижение его на «авансцену» музыки оперы (как демонстрация не просто титульного, но ключевого героя) ясно показывает *преднамеренность* такого решения[17].

[16] В акцентированном виде число «12» предстает для слушателя в начале шестой картины, когда звучат 12 ударов колокола.

[17] Юрий Вячеславович Васильев в статье «Этапы творческой работы П. И. Чайковского над произведениями 1890-х годов» анализирует самые первые наброски к «Пиковой даме» — начала четвертой картины — и датирует их 18–20-м января 1890 года [7, с. 83, 114]. Симптоматично, что в записной книжке и тетради эскизов к опере Чайковский записывает материал еще триолями и секстолями в размере 4/4, но в партитуре он уже оформлен в 12/8.

Всего двенадцатидольный размер использован в «Пиковой даме» 12 раз. После Интродукции он появляется в эпизоде грозы и в клятве Германа в конце первой картины; на последних словах Германа («Безумец, безумец я!») перед Интермедией в третьей картине; в четвертой картине — в самом начале и в эпизоде у портрета Графини, далее дважды в сцене Германа с Графиней; затем в пятой картине — в оркестре в момент, когда входит призрак, и в его вокальной партии; в шестой картине — в сцене Лизы и Германа («Там груды золота лежат»). Последний раз он встречается в партитуре в заключительной сцене оперы, сопровождая призрак Графини. Таким образом, 12/8 становится не только лейтразмером героини, но и символизирует ее мистическое присутствие (в том числе в ипостаси призрака) и роковую тайну в смысловом пространстве оперы.

Можно предположить, что и все остальное будет в той или иной мере воплощать символический план драматургии. «Пиковая дама» открывается тональностью *h-moll*. Учитывая, что она появляется в опере в значимых моментах формы трижды (что соотносится, на наш взгляд, с главенствующим значением символики числа «3») — в Интродукции, в песенке Графини (единственном развернутом сольном высказывании героини) и в эпизоде ее смерти в четвертой картине, — лейтстатус этой тональности не вызывает сомнения.

Юрий Николаевич Холопов в статье «Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского» выдвинул гипотезу о том, что в «Евгении Онегине» воплощена «*система тональных повторений*, имеющая определенную драматургическую роль» [9, с. 95]. Следующая мысль ученого может быть полностью приложена и к «Пиковой даме»:

> И вне зависимости от того, входило ли это в сознательный замысел (что маловероятно) или явилось интуитивно найденным необходимым средством выражения (что скорее всего), сам факт систематического и вполне логичного использования тональных соотношений между элементами, разделенными гигантскими расстояниями, дает нам основание уверенно опираться на связи подобного рода для раскрытия основных музыкальных идей оперы [9, с. 93].

Отличие же в том, что в «Пиковой даме» тональная система дополнительно усложнена числовой символикой и именно ею, как представляется, обусловлен выбор *h-moll*: в двенадцатитоновом звукоряде *h*=12.

В этой же системе *d* — это 3. В «Пиковой даме» *D-dur*, параллель *h-moll* — действительно параллельный мир, мир светлых чувств, любви, другой реальности, где невозможное для Германа и Лизы счастье могло бы оказаться вполне возможным (позднее, в первой, второй частях и финале Шестой симфонии ту же роль будет играть *D-dur* побочной партии и вальса). Тональность выступает в роли антипода *h-moll*, символизирующего триаду: Графиня — Пиковая дама (рок) — Смерть. Неслучаен *D-dur* начала первой картины оперы, где экспонируется сквозная тема прогулки (гуляния), как и начала Интермедии и заключительного хора третьей картины. Столь же неслучаен *d-moll* первого ариозо Германа («Я имени ее не знаю») — темный «двойник» *D-dur* (как *H-dur* последней арии Германа выступает «ложным двойником» *h-moll*[18]).

Либретто и повесть

Сделаем предварительный вывод. Интродукция — как смысловые «врата» «Пиковой дамы» — со всей определенностью демонстрирует экстраординарную концентрацию элементов, относящихся к метру, ритму, тональному плану, музыкальной форме, мелодике и гармонии, при этом согласующихся с числовым символическим планом музыкальной драматургии. С еще большим размахом он будет раскрыт в основном пространстве оперы, включая и литературный текст.

[18] Напомним, что вошедшие в издания клавира и партитуры оперы другие варианты «бриндизи» — в *B-dur* и *A-dur* — появились исключительно против воли Чайковского, по настоятельной просьбе первого исполнителя роли Германа Н. Н. Фигнера. В письмах к М. И. Чайковскому (от 10 июля 1890 года) и Э. Ф. Направнику (от 5 и 25 августа того же года) вынужденное транспонирование арии композитор комментировал очень эмоционально: «Одно меня огорчает: он требует транспонировки на целый тон…». Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4169); «Пришлось мне, к моему великому огорчению, сделать для *Фигнера* транспонировку *brindisi*…». Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4194); «Мне очень, очень горестно было транспонировать *brindisi* для Фигнера…». Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4206 (дата обращения: 06.03.2025). Думается, такая реакция была вызвана не только хорошо понятным нежеланием автора что-то менять в полностью сложившемся целом, но и ущербом, который транспонирование арии наносило музыкальной драматургии и ее символической составляющей.

Собственно, именно в нем (пушкинской повести и первоначальном либретто М. И. Чайковского) композитор впервые столкнулся с числовой символикой, получив необходимый импульс к ее музыкальному воплощению.

В «Пиковой даме» Пушкина тайна трех карт получила психологическое раскрытие — в плане влияния, которое она оказала на психику Германна. Напомним два фрагмента из шестой главы и Заключения повести.

> Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи. Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком. <…>
>
> Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..»

Одержимость Германна тройкой, семеркой и тузом — одна из самых ярких и запоминающихся художественных находок в повести. Это ключ не только к образу Германа (оперного даже больше, чем литературного), но и ко всей драматургии оперы. Именно Герман, как известно, стал главной причиной согласия Чайковского работать над сюжетом «Пиковой дамы», с ним композитор в какой-то степени стал отождествлять себя в ходе сочинения оперы. Идея одержимости пушкинского Германна, подхваченная М. И. Чайковским и развитая уже в предназначавшемся для Николая Семеновича Кленовского первоначальном либретто («очень удачном», по определению Чайковского), вероятно, и стала руководящей при сочинении музыки оперы. Как и в повести, тройка, семерка, туз и теперь дама — но уже в музыкальном воплощении — должны были «преследовать» Германа (и слушателей оперы), «принимая все возможные виды». Воплощение этой идеи требовало той самой «тотальности», о которой шла речь ранее, иначе необходимый художественный эффект и психологическое воздействие не были бы достигнуты. Важнейшее отличие оперы от повести — атмосфера «одержимости», повсеместного присутствия отраженных в слове и музыке числовых символов возникает (сначала в неявном виде, подспудно) с самого начала.

Еще в первоначальном либретто первых картин композитор не мог не заметить идею троичности (смысловые «тройки» слов и словосочетаний), столь разнообразно развиваемую М. И. Чайковским. Уже в самой первой ремарке фигурируют «нянюшки, гувернантки и кормилицы» и три игры: дети «играют в горелки, прыгают через веревочки, бросают мячи». Первое же вокальное высказывание (хор девочек) завершается словами «раз, два, три!» и ремаркой: *смех, восклицания, беготня*. Отметим, что в этнографических публикациях этой известной детской считалочки встречаем только «Раз, два!». В одно пространство либреттист собирает и колыбельную (в варианте утроенного «Баю, баю, бай!»), и троекратное «Ура» в трех куплетах песни-марша мальчиков, и многие другие подобные троичные конструкции. В другой ситуации и взятые по отдельности они вряд ли привлекли бы внимание, но в условиях собранных вместе и почти «спрессованных» в первой сцене контрастных жанров (об «искусственности» их совместного звучания говорит хотя бы не меняющийся одинаковый для всех темп *Allegro*) подобная троичность вряд ли возникает случайно.

Впрочем, гораздо отчетливее для восприятия словесные конструкции, аналогичные фразе «Красавица! Богиня! Ангел!», усиленные соответствующим музыкальным воплощением. Причем они могут иметь и более развернутый вид, как, например, «Как изящны, как прекрасны, как красивы!» в Хоре гуляющих (№ 3) или «Оставь меня! Кто ты? Тебя не знаю я!» Германа в конце шестой картины. Подобные «тройки», как правило, выделены в музыкальной ткани, находятся, с точки зрения формы, в зоне отчетливого восприятия — как гимническое восклицание Германа или, например, завершающая Квинтет (№ 4) фраза «Мне страшно! Мне страшно! Страшно мне!» (другой случай утраивания семантически экспрессивного слова — «умереть», которое Герман произносит трижды). Еще больший эффект в плане восприятия возникает в случае воплощения «троек» на разных уровнях: такова смертельная клятва Германа «Гром, молнья, ветер!», звучащая после трех ударов грома в Заключительной сцене первой картины.

Еще одна идея М. И. Чайковского, возникшая в первоначальном либретто, связана с метром. Напомним пушкинские строки: «В тот же самый вечер бабушка явилась в Версали, au jeu de la Reine». В либретто текст уже ритмизован: «Однажды в Версале au jeu de la Reine…», причем четырехстопным амфибрахием: U – U | U – U | U – U | U – U, дающим в сумме двенадцатисложник.

Возможно, именно при чтении этого фрагмента в сознании композитора возникла важная драматургическая и конструктивная идея, связанная с воплощением числовой символики. Напомним также, что к самым первым наброскам в записной книжке эскизов к «Пиковой даме» относится и тема трех карт (Графини).

В целом идея числовой символики то скрыто, то явно присутствует в сценическом действии (три появления Распорядителя в третьей картине и призрака Графини в пятой, три раза Сурин с Чекалинским дразнят Германа и т. д.) и либретто на всем протяжении оперы.

Партитура

Обратимся непосредственно к музыке. Анализ показывает, что числовая символика воплощается в музыкальном тексте многопланово и, что важно, согласованно: на уровне *композиции* целого и отдельных частей и разделов (что уже отмечалось выше), *тонального плана, тематизма* (в первую очередь, в *мелодике* и *музыкальном синтаксисе*), *ритмики, метрики, гармонии, ладовой организации*. В плане музыкального воплощения необходимо учитывать и удобство (практичность): «туз» в виде единицы почти не реализуем, в отличие, например, от многочисленных «вариаций» на число «3». Так, «туз» лишь называется Графиней, затем это слово повторяет Герман, но в смысловом и собственно музыкальном пространстве оперы туз замещается пиковой дамой. Кратко остановимся на некоторых параметрах музыкальной ткани.

Наряду с тональностями *h-moll* (12) и *D-dur* (3), важную роль в музыкальной драматургии «Пиковой дамы» играет *fis-moll*. В 12-тоновом ряду он соответствует числу «7». *Fis-moll* использован в опере семь раз[19]: в первой картине в момент появления Графини и последующем квинтете, во второй картине — в ариозо Германа «Прости, небесное созданье» и в речитативе Графини после появления в спальне Лизы, во вступлении и в конце четвертой картины, в конце шестой (смерть Лизы) и седьмой картины (в эпизоде появления призрака Графини

[19] Необходимое пояснение к методике подсчета: учитывались тональности номеров и сцен, а также значимых развернутых фрагментов сцен и картин, таких как вступление или заключение, важных со смысловой точки зрения. Не учитывались краткие отклонения, тональности малых участков формы, а также проходящие в модуляционном движении.

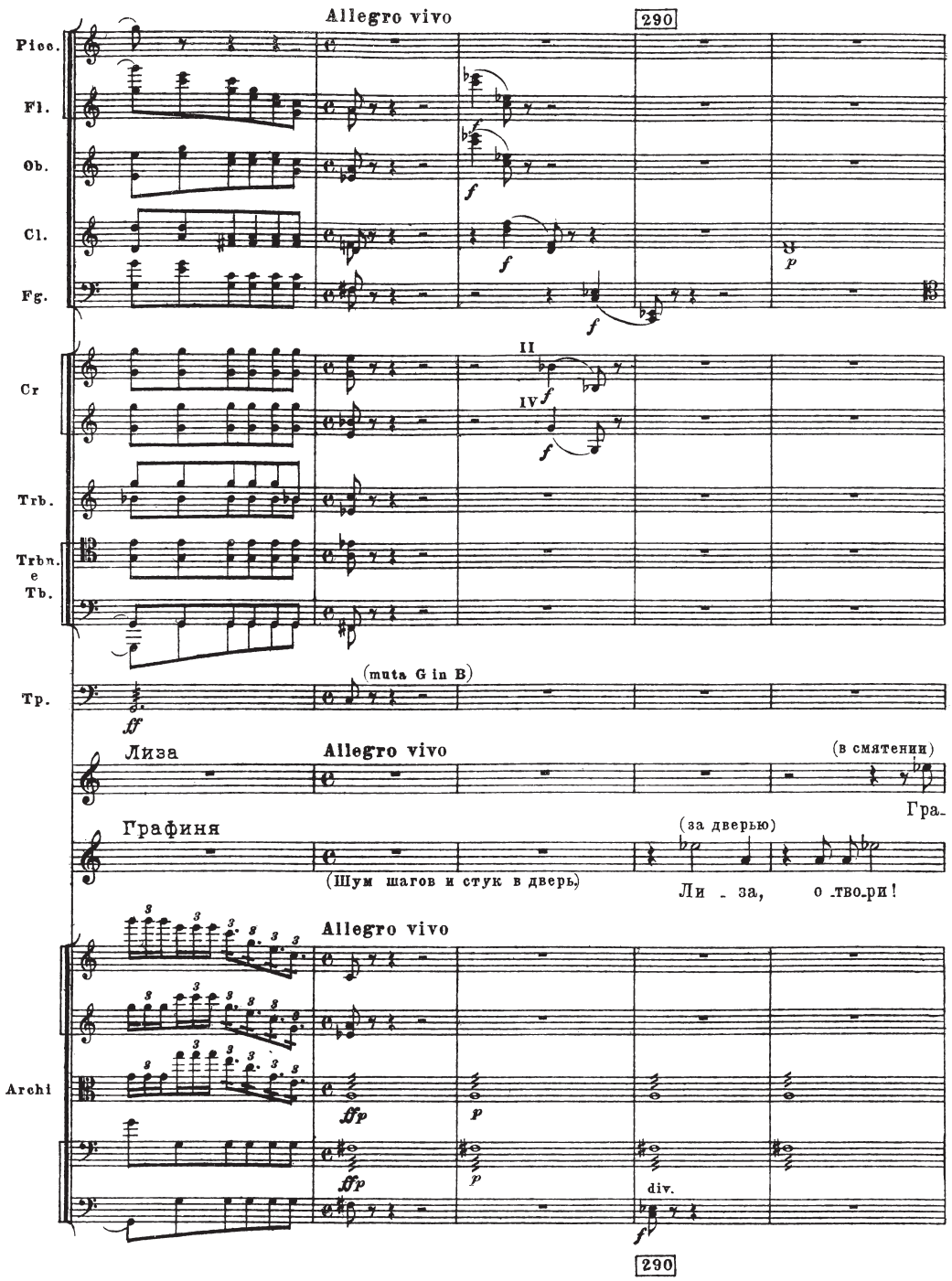
и самоубийства Германа). Борис Михайлович Ярустовский обозначил *fis-moll* как главную тональность «комплекса судьбы»[20].

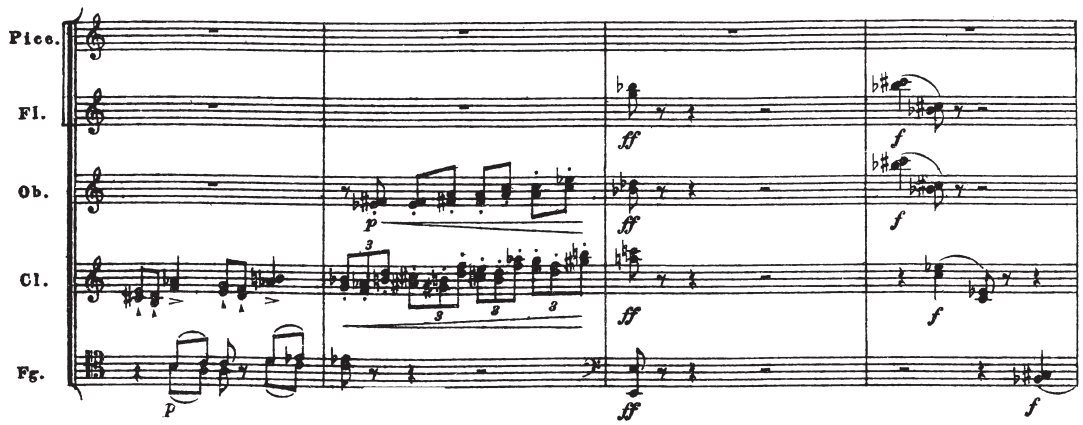
В области музыкального синтаксиса и мелодики, как и в ритмике, воздействие числовой символики проявилось в максимальной степени — в необычайной плотности, концентрации соответствующих элементов в партитуре. Прежде всего это «троичность» в организации мотивов и фраз. Зачастую трехзвучные мотивы и фигуры проходят вместе, в том числе удвоенные, утроенные, в цепочке или секвенции, а также в частых контрапунктах — то есть и по горизонтали, и по вертикали. Нередко они сочетаются с фактурным и ритмическим остинато. Например, число 12 воплощается не только в метре, напрямую, но и в различных вариантах ритмической пульсации (группы из 12 длительностей, возможны удвоения до 24-х). Характерный признак подобных ритмических рисунков (благодаря этому они воспринимаются как рельефная часть музыкального материала) — повторяемость, часто переходящая в остинатность. Возникают такие группы в рамках размера 3/4 и 4/4. Ситуационно и в словесном тексте они также связаны с Графиней, ее появлениями или упоминаниями (в том числе в связке с тайной трех карт), а также с мотивом смерти. Это выделяет подобные ритмические рисунки из большого количества других устойчивых ритмических формул (исследователи даже выделяют лейтритмы), в целом крайне характерных для музыки «Пиковой дамы».

В ладовой сфере с числовой символикой связан целотонный звукоряд, сопровождающий появление призрака Графини. Заметим, однако, что целотонность не только вносит фантастический колорит, но и становится частью темы призрака. Показательно, что оба ее проведения — в пятой картине (у первого кларнета) и в седьмой картине (у двух кларнетов и первого фагота) — содержат ровно 12 звуков. Таким образом традиционное средство «нейтральной» фантастики включается в числовую символическую систему оперы.

Яркий пример воздействия числовой символики на мелодику и ритмику возникает в связи с ситуацией — вторжением Графини в сцене Лизы и Германа во второй картине. После стука в дверь у флейт, гобоев, фаготов и валторн стреттно проходит октавный двузвучный мотив. Его завершение — искаженное «эхо» в партии Графини — также вступает стреттно, доводя числовой ряд до 12. Следом у кларнетов и гобоев на основе мотива из темы трех карт возникает последовательность из 12 звуков, объединенных в триоли (*Пример 1*).

[20] *Ярустовский Б. М.* Оперная драматургия Чайковского. С. 93.


Allegro vivo
290
Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cr
II
IV
Trb.
Trbn.
e
Tb.
Tp.
(muta G in B)
Лиза
Allegro vivo
(в смятении)
Гра-
Графиня
(за дверью)
(Шум шагов и стук в дверь)
Ли - за, о-тво-ри!
Allegro vivo
Archi
div.
290

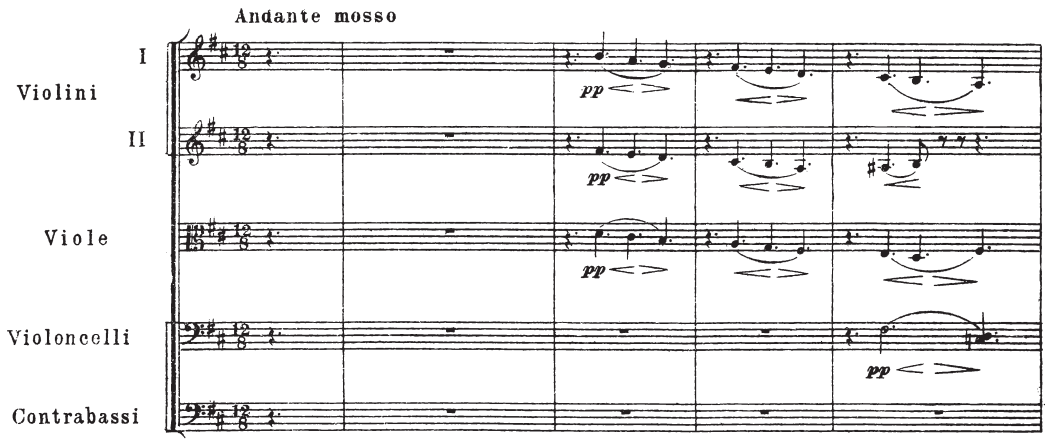


Пример 1. П. И. Чайковский Пиковая дама. № 10, тт. 287–295

Вплоть до конца эпизода с Графиней музыкальная ткань буквально перенасыщена различными вариантами мелодических и ритмических мотивов и последований, воплощающих числа три и двенадцать.

Разумеется, было бы ошибочным рассматривать любой трехзвучный мотив, триоль или иную ритмическую последовательность, кратную числу три, как проявление в «Пиковой даме» числовой символики. Решающую роль играет частота их использования и концентрация на малых участках формы. Значим и контекст — ситуационный и интонационный (очевидно, что все подобные мелодико-ритмические мотивы и фигуры, производные от лейттем, например от темы трех карт, включены в символический план).

В области *субтематизма*, не обладающего рельефностью, достаточной для запоминания и узнавания, проследить действие числовой музыкальной символики сложнее. Но ее тотальный характер, обусловленный воплощением сверхидеи «Пиковой дамы», — психологической «одержимости» тайной трех карт, имеющей роковое значение, — предполагает присутствие подобных элементов и здесь. Выделим два из них. Первый, нисходящий мотив из трех звуков, впервые звучит у струнных в начале Интродукции (*Пример 2*).



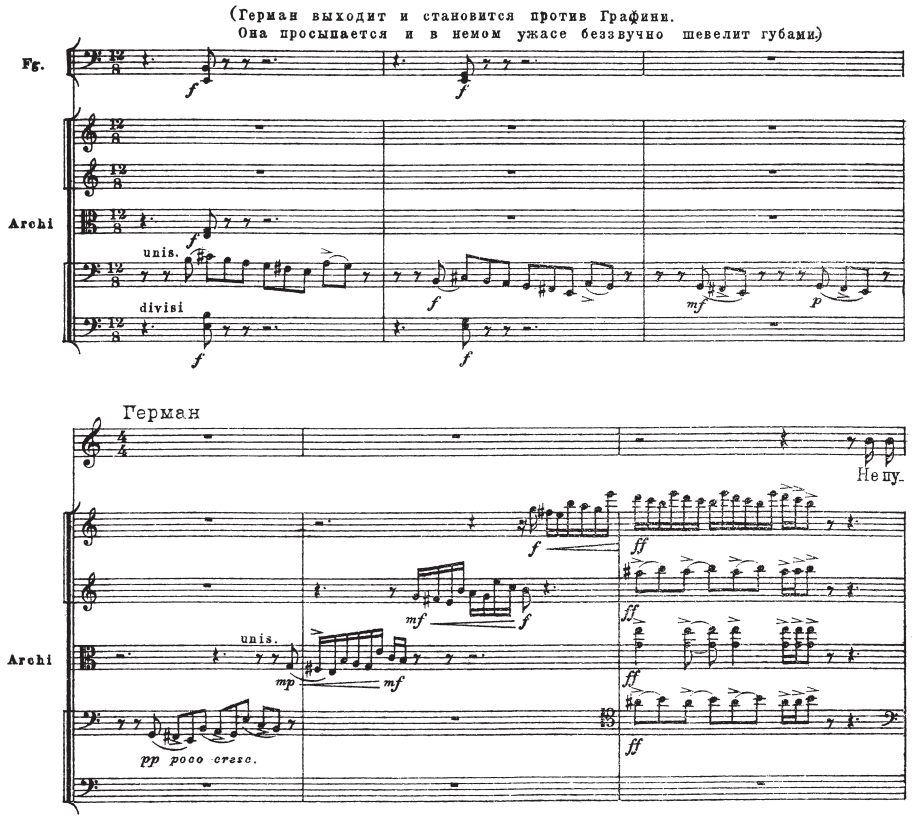
Пример 2. П. И. Чайковский Пиковая дама. Интродукция, тт. 2–4

Его развитие продолжено в оркестре при появлении Германа (звучит четырежды в проведении темы «Я имени ее не знаю») и в самом ариозо (на слове «узнать»). Интересный пример акцентуации этого мотива, кратковременного вывода его на первый план звучания — в начале Финальной сцены четвертой картины (№ 17), где он сопрягается по горизонтали с мотивом «три карты, три карты, три карты!» (*Пример 3*). Первоначальная смысловая соотнесенность со словами «не знаю», «узнать», связанными с образом Лизы, здесь подменяется другой тайной — трех карт, выводя на поверхность одну из множества интонационных нитей, связывающих тематизм и первого, и даже второго плана оперы в неразрывное целое.

И уже не удивляет, что и описанная выше целотонная тема призрака Графини, как бы замыкая этот смысловой ряд, также состоит из нисходящих трехзвучных мотивов-звеньев. Таким образом подобные мелодико-синтаксические единицы могут приобретать временную — в границах оперной сцены и даже в масштабе всей оперы — автономию и смысловое наполнение и включаться в символический план.

Второй пример субтематического элемента — секундовый трехзвучный мотив, как правило, в составе протяженных тем: им начинается ариозо «Я имени ее не знаю», мотив «три карты, три карты, три карты!», квинтет «Мне страшно», песенка Графини; в ариозо Германа «Ты меня не знаешь!» из первой картины

мотив появляется уже в следующей фразе: «Ах, Томский!»; в пятой картине он звучит как реакция Германа на письмо Лизы («Бедняжка!»). В романсе Полины мотив рельефно завершает вторую и третью фразы, звучит, как и в ранее названных примерах, и в вокальной партии, и в оркестре. Еще один вариант — остинато альтов в оркестровом вступлении к четвертой картине. Проникает мотив и в бриндизи Германа («Сегодня ты! А завтра я!»). Впечатляющий пример обособления мотива, вывода его на первый план восприятия — эпизод игры Германа первой картой (№ 24), где мотив в вариантах с малой и большой секундой (что, кстати, подтверждает их прямое родство в партитуре) звучит в оркестре на протяжении девяти (!) тактов. Воспринимается он как «обрывок», первое звено мотива «три карты, три карты, три карты!», своим судорожным звучанием передающее накал эмоций.



Пример 3. П. И. Чайковский. Пиковая дама. № 17, тт. 11–16

Итак, совокупность проявлений плана числовой символики, его действие в музыкальной драматургии убеждает в том, что перед нами — последовательно, на разных уровнях воплощенная система, не имевшая прецедентов в русской и мировой опере.

Рациональное и иррациональное

Закономерен вопрос: делал ли Чайковский всё это на рациональном уровне? В свое время, размышляя над сложнейшей системой тематизма «Пиковой дамы» и его сквозного развития, этот же вопрос задал себе Ярустовский. И сразу же ответил: «Очевидно, нет!»[21]. Однако далее ученый пишет о процессе постепенного *осознания* и воплощения Чайковским главнейших интонационных идей оперы, что как будто корректирует сказанное ранее. И это вновь возвращает нас к проблеме иррационального, расширяя ее от восприятия персонажа *внутри* оперы и слушателя *вовне* — до сознания самого композитора. Широко известно признание Чайковского в том, что Герман во время сочинения оперы был «все время настоящим, живым человеком»[22] (письмо М. И. Чайковскому от 3 марта 1890 г.). В другом письме (от 5 августа 1890 г. великому князю Константину Константиновичу Романову) композитор сообщал: «Я писал ее с небывалой горячностью и увлечением, живо перестрадал и перечувствовал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака *Пиковой дамы*) и надеюсь, что все мои авторские восторги, волнения и увлечения отзовутся в сердцах отзывчивых слушателей»[23]. Поставленную проблему рационального (осознанного) и иррационального (бессознательного) в контексте признания Чайковского и идеи «преследования», «одержимости» главного героя оперы можно переформулировать так: как она повлияла на композитора? Мог ли процесс ее переживания оказать на Чайковского дополнительное психологическое воздействие, способствовав в свою очередь еще более глубокому воплощению числовой

[21] *Ярустовский Б. М.* Оперная драматургия Чайковского. С. 99.
[22] Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4058 (дата обращения: 06.03.2025).
[23] Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4195 (дата обращения: 06.03.2025).

символики в музыке оперы? Думается, что ответ может быть положительным. Приведем несколько свидетельств о том, как шло сочинение оперы.

> ...Сегодня писал сцену, когда Герман к старухе приходит.... Так было страшно, что и до сих пор еще под впечатлением ужаса[24] (письмо к Анне Петровне Мерклинг от 7 февраля 1890 г.).
>
> Я испытываю в иных местах, напр[имер], в 4-ой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, ужас и потрясение, *что не может быть*, чтобы и слушатели не ощутили хоть часть этого[25] (письмо к М. И. Чайковскому от 19 марта 1890 г.).
>
> Теперь (без ½ полночь) неистово звонят вот уже полчаса. Что это значит???[26] (Дневник. 6 февраля 1890 г.)
>
> Не хорошо спал. Даже был страшный кошмар в начале ночи (шуршание бумаги и движение у меня в комнате)[27] (Дневник. 1 марта 1890 г.)

Последняя цитата прямо отсылает к началу пятой картины! 7 февраля Чайковский делает в дневнике следующую запись:

> Был очень нервен от работы... Вероятно от этого на прогулке сильная боль около сердца, уже накануне в слабой степени чувствованная. Курьезно я и вдохновение испытываю до безумия и трудности[28].

Приведенные авторские свидетельства, характеризующие общую психоэмоциональную атмосферу глубочайшей вовлеченности композитора и в процесс сочинения, и в художественное пространство «Пиковой дамы», могут быть дополнены записями из дневника его слуги Назара Литрова, с которым Чайковский жил в Италии во время создания оперы. В них, как и в письмах

---

[24] Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4028 (дата обращения: 06.03.2025).
[25] Tchaikovsky's Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4072 (дата обращения: 06.03.2025).
[26] Tchaikovsky's Diaries [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_(February_1890) (дата обращения: 06.03.2025).
[27] Tchaikovsky's Diaries [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_(March_1890) (дата обращения: 06.03.2025).
[28] Tchaikovsky's Diaries [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Diaries_(February_1890) (дата обращения: 06.03.2025).

этого времени, даже само бытовое пространство вокруг композитора, самые обычные ситуации почти мистическим образом окрашиваются в тона «Пиковой дамы».

Чайковский поселился во Флоренции в трех комнатах и занял «целый этаж узкого дома всего в 3 окна»[29], в его новом *постоянном* распорядке дня возникают числа 3, 7 и 12: «Встаю я не в 8, а почему-то Назар меня будит в 7 ¾; впрочем, ко времени его появления я всегда уже проснувшись. <…> Потом работаю до 12 ½ <…> Возвращаюсь в 3 часа… От 4 до 7 работаю. В 7 иду обедать»[30]; «не отступаю от заведенного порядка ни на волос»[31], — сообщал композитор в письмах к братьям Модесту и Николаю, не преминув подчеркнуть в тексте, что у Назара именно «*трое* русских приятелей»; на прогулке Чайковский купил именно *три вазы*, а в Дневнике Н. Литрова фигурирует только и исключительно *третья* чашка поданного Петру Ильичу чая.

Даже окончание работы над оперой датировано 3-м числом третьего месяца! Письмо об этом Чайковский отправил спустя *три часа* (сообщая об этом Модесту, но забывая при этом зафиксировать время самого письма). Перед этим композитор послал Назара отправить телеграмму Модесту — и уже не удивляет, что в ней снова появляются «тройки» — на этот раз из трех французских слов: *Composition opéra terminée, demain commence arrangement*[32]. 27 марта 1890 года Чайковский из Рима сообщил племяннику Владимиру Львовичу Давыдову, что «“Пиковая дама” сотворена, хотя и то еще не вполне, ибо инструментовка займет месяца три»[33]. И уже как своего рода «эхо» того особого состояния, в котором пребывал композитор во время работы над оперой, —

[29] Tchaikovsky’s Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4046 (дата обращения: 06.03.2025).
[30] Tchaikovsky’s Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4012 (дата обращения: 06.03.2025).
[31] Tchaikovsky’s Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4046 (дата обращения: 06.03.2025).
[32] Tchaikovsky’s Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4056 (дата обращения: 06.03.2025).
[33] Tchaikovsky’s Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4080 (дата обращения: 06.03.2025).

одержимости, *навязчивой идеи*, звучит признание в письме Мерклинг от 12 июня 1890 года: «Поработаю, отделаюсь от той *obse[ssion]*, какую экзерсирует на меня “*Пиковая дама*”…»[34]

Резюме

Подведем итог. Многогранно воплощенная числовая символика стала объединяющим фактором и ключом к драматургии «Пиковой дамы». Вероятно, не все из изложенного выше было сделано композитором с предварительным расчетом. Не будем забывать о своего рода самозарождении интонационных, ритмических и так далее элементов в уже сформированном художественном пространстве сочинения, когда все новые и новые элементы появляются в согласии и в продолжение уже найденных. «Подобное к подобному». При этом в воплощении числовой символики Чайковский нигде не переступает тонкую грань, после которой возникла бы угроза механичности и искусственности в организации художественной ткани. Вовлекая в процесс ее создания как привычные для слушателя, так и новые средства выразительности, явные, лежащие на первом плане восприятия приемы, и действующие подспудно, на бессознательном уровне, композитор создает в музыке «Пиковой дамы» эквивалент той самой одержимости пушкинского героя и одновременно — таинственной мистической атмосферы повести.

Список литературы

1. *Афанасьев В. А.* Демонизм в «Пиковой даме» А. С. Пушкина с точки зрения семиотики карт и карточной игры // Гуманитарный научный вестник. 2018. № 2. С. 1–6. https://doi.org/10.5281/zenodo.1226463

2. *Садокова В. В.* Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» в свете поэтики погребального обряда // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 1 (44). С. 91–107. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-1-44-91-107

3. *Бонфельд М. Ш.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского и некоторые черты театральной эстетики XX в. // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского / сост. Б. Я. Аншаков, Г. И. Белонович, М. Ш. Бонфельд. Ижевск: Удмуртия, 1985. С. 145–165.

[34] Tchaikovsky’s Letters [Электронный ресурс]. URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_4143 (дата обращения: 06.03.2025).

4. *Королевская Н. В.* «Пиковая дама» П. Чайковского как «фаустианский» сюжет: к проблеме интертекстуального содержания оперы // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 1. С. 54–78. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-054-078

5. *Макарова А. Л.* Числовая символика и иррациональное в «Пиковой даме» // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Т. 1. С. 351–371. https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-351-371

6. *Пономарева Е. В.* «Какой-то тайной силой я с нею связан роком»: мифоритуальный аспект в изучении оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2 (4). С. 49–54.

7. *Васильев Ю. В.* Этапы творческой работы П. И. Чайковского над произведениями 1890-х годов // П. И. Чайковский. Наследие: в 2 вып. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2000. Вып. 2 / ред. З. М. Гусейнова. С. 81–124.

8. *Холопов Ю. Н.* Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 2 / сост. Г. А. Орлов, В. Н. Холопова, М. Е. Тараканов. С. 89–102.

References

1. Afanasyev, V. A. (2018). Demonism in *The Queen of Spades* by A. S. Pushkin from the Perspective of Semiotics of Cards and Card Game. Humanitarian Scientific Bulletin, (2), 1–6. (In Russ.). https://doi.org/10.5281/zenodo.1226463

2. Sadokova, V. V. (2023). P. I. Tchaikovsky's Opera *The Queen of Spades* in the Light of the Poetics of the Funeral Rite. *Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music,* (1), 91–107. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-1-44-91-107

3. Bonfeld, M. Sh. (1985). "Pikovaya dama" P. I. Chajkovskogo i nekotorye cherty teatral'noj estetiki XX v. [*The Queen of Spades* by P. I Tchaikovsky and Some Features of the 20th Century Theatrical Aesthetics]. In B. Ya. Anshakov, G. I. Belonovich, & M. Sh. Bonfel'd (Ed.), *Teatr v zhizni i tvorchestve P. I. Chajkovskogo* [*Theatre in the Life and Work of P. I. Tchaikovsky*] (pp. 145–165). Udmurtiya. (In Russ.).

4. Korolevskaya, N. V. (2025). Pyotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades* as a "Faustian" Plot: On the Problem of the Intertextual Content of the Opera. *Contemporary Musicology, 9*(1), 54–78. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-054-078

5. Makarova, A. L. (2023). Numerical Symbolism and the Irrational in *The Queen of Spades*. In I. P. Susidko (Ed.), Opera in *Musical Theatre: History and Present Time* (Vol. 1, pp. 351–371). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-351-371

6. Ponomareva, E. V. (2019). "By some secret force rock ties me to her": Mythological Aspect in the Study of P. I. Tchaikovsky's Opera *Queen of Spades*. *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art Studies,* (2), 49–54. (In Russ.).

7. Vasiliev, Yu. V. (2000). Etapy tvorcheskoj raboty P. I. Chajkovskogo nad proizvedeniyami 1890-h godov [Stages of P. I. Tchaikovsky's Creative Work on the Works of the 1890s]. In Z. M. Gusejnova (Ed.), *P. I. Chajkovskij. Nasledie* [*P. I. Tchaikovsky. Heritage*] (Vol. 2, pp. 81–124). Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. (In Russ.).

8. Kholopov, Yu. N. (1973). Vyrazitel'nost' tonal'nykh struktur u P. I. Chajkovskogo [The Expressiveness of Tonal Structures in P. I. Tchaikovsky]. In G. A. Orlov, V. N. Kholopova, & M. E. Tarakanov (Ed.), *Problemy muzykal'noi nauki* [*Problems of Musical Science*] (Vol. 2, pp. 89–102). Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Горячих В. В. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра теории музыки; старший научный сотрудник, Сектор академических музыкальных изданий.

Information about the author:

Vladimir V. Goryachikh — Cand. Sci (Art Studies), Associate Professor, Music Theory Department; Senior Researcher, Academic Music Publications Department.

Статья поступила в редакцию 17.01.2025;
одобрена после рецензирования 25.03.2025;
принята к публикации 18.04.2025.

The article was submitted 17.01.2025;
approved after reviewing 25.03.2025;
accepted for publication 18.04.2025.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology

2025/9(2)

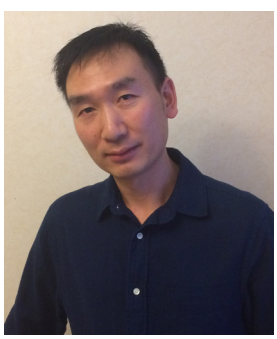
eISSN 2587-9731

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-134-150
EDN LJCFCH

Традиционные региональные черты в музыкальной драме Сянтун-Си

Ли Цзяньфу [1, 2]
[1]Люпаньшуйский педагогический университет,
г. Люпаньшуй, провинция Гуйчжоу,
Китайская Народная Республика,
[2]Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*jefflee99887766@gmail.com*,
https://orcid.org/0009-0004-9378-8462



Аннотация. Статья посвящена музыкальной драме Сянтун-Си (香童戏) – традиционному музыкальному театрализованному представлению, исполняемому в районе Баошань китайской провинции Юньнань. Драма Сянтун-Си возникла из народных религиозных и мистических обрядов юго-западных регионов Китая. В ней органично сочетаются такие элементы, как пение, декламация, актерская игра и владение приемами боевых искусств, характерные для музыкальной культуры региона. Этот жанр имеет свою

© Ли Цзяньфу, 2025

культовую музыку и традиционный стиль исполнения. В то же время, поддерживая и сохраняя традиции своего искусства, артисты Сянтун-Си на протяжении всей истории его существования развивали и в настоящее время продолжают развивать музыку Сянтун-Си, изучая певческие мелодии и музыкальные стили других культур, музыкальных жанров и течений и внедряя их элементы в свои представления. Основой для таких заимствований в первую очередь служат местная народная музыка и песни, а также другие традиционные музыкальные жанры региона.

Ключевые слова: Сянтун-Си, музыкальная драма, ритуальная музыка, религиозная музыка, напев принца, ровный напев, универсальный напев, напев черного бога, напев бога чумы, ударные инструменты

Для цитирования: *Ли Цзяньфу*. Традиционные региональные черты в музыкальной драме Сянтун-Си // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 2. С. 134–150. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-134-150

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(2)

Musical Theatre

Original article

Traditional Regional Features in *Xiangtong Xi* Musical Drama

Li Jianfu [1, 2]
[1]Liupanshui Normal University,
Liupanshui, Guizhou, People's Republic of China,
[2]Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russian Federation,
✉*jefflee99887766@gmail.com*,
https://orcid.org/0009-0004-9378-8462

Abstract. This article presents a discussion about *Xiangtong Xi* (香童戏), a traditional musical theatrical form associated with the Baoshan area of China's Yunnan province. *Xiangtong Xi* drama originated from the folk religious and mystical rites of the southwestern regions of China. It organically combines elements such as singing, recitation, acting and martial arts techniques that are characteristic of the musical culture of the region. This genre has its own cult music and traditional performance style. At the same time, supporting and preserving the traditions of their art, *Xiangtong Xi* artists throughout the history of its existence have developed and continue to develop *Xiangtong Xi* music by studying the singing melodies and musical styles of other cultures, musical genres and movements and introducing their elements into their performances. The basis for such borrowings is primarily local folk music and songs, as well as other traditional musical genres of the region.

Keywords: *Xiangtong Xi*, musical drama, ritual music, religious music, Prince's Chant, Even Chant, Universal Chant, Chant of the Black God, plague god's chant, percussion instruments

For citation: Li Jianfu (2025). Traditional Regional Features in *Xiangtong Xi* Musical Drama. *Contemporary Musicology, 9*(2), 134–150. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-134-150

Введение

В Китае форма и содержание различных музыкально-драматических представлений в сельской местности с древности часто были связаны с обрядами колдовства и религиозными ритуалами жертвоприношений. Особенно ярко это проявляется в традициях населения юго-западных приграничных регионов Китая. Согласно «Хроникам округа Баошань», еще в I веке до нашей эры примитивное религиозное колдовство было очень популярно в китайской провинции Юньнань, обряды жертвоприношений проводились так называемыми «шаманами» [1, с. 45]. С конца династии Восточная Хань (начало III века н.э.) и по сегодняшний день колдовские и жертвенные ритуалы широко распространены в Баошане [2].

Танцы и театрализованные представления, сопровождающие древние ритуалы, существуют в различных регионах Китая. Все они возникали под влиянием первобытных религиозных верований [3]. Одно из типичных ответвлений такого сценического искусства — музыкальная драма Сянтун-Си, зародившаяся в районе Баошань в юго-западном приграничном регионе Китая. Ее название происходит от религиозного культа Сянтун (сянтун — курительница для возжигания благовоний) и «Си», означающего музыкальный спектакль. Искусство Сянтун-Си вобрало в себя местные традиции представлений района Баошань, буддийские жертвенно-ритуальные обряды народности Бай, популярные во времена династии Тан в районе Дали, расположенном по соседству, а также элементы народных музыкальных праздничных традиций, пришедших с Центральных равнин, и распространившихся в Баошане во времена династии Мин. На протяжении всей истории развития искусства Сянтун-Си все эти элементы были тесно связаны между собой и в настоящее время продолжают влиять друг на друга, заимствовать друг у друга различные приемы, постепенно формируя самобытную местную музыкальную драму [4, с. 19].

Представители культа «Сянтун» — своего рода шаманы, которые существовали в районе Баошань с древних времен и помогали людям молиться, выполнять религиозные обряды и общаться с богами, принося им жертвы для устранения бедствий и решения различных жизненных проблем.

Сянтун-Си — это форма драматического представления, в котором мужчины, держа благовония, поют, исполняют ритуальные действия и игры во время жертвоприношения. Музыка в этом случае становится как бы мостом общения между людьми и богами. Спектакли культа «Сянтун» играют роль главного носителя культурных традиций и наследника местной истории.

Основная церемония в Сянтун-Си, широко известная как «додзё», имеет и другое название — «божественный ритуал». Это религиозное ритуальное поведение, используемое верующими для искупления грехов, молитвы о благословениях, предотвращения бедствий, развития морального облика и спасения душ умерших. Жертвенный ритуал Сянтун-Си, помимо различных элементов местных народных обычаев и особенностей пения, исполнительства и инструментальной музыки, также впитал в себя некоторые формы и традиции китайского даосского ритуального пения и инструментального музыкального исполнения. Можно сказать, что без жертвенных ритуалов не было бы Сянтун-Си.

Музыкальная драма Сянтун-Си имеет долгую историю. Согласно «Путешествиям Марко Поло», прототип Сянтун-Си сформировался в начале династии Юань, а более зрелые формы этого искусства появились во времена династии Мин. Период между династиями Цин и Мин был временем активного развития и расцвета Сянтун-Си [5, с. 174]. Как местный знаковый художественный и культурный символ, в 2017 году Сянтун-Си был внесен в «Четвертый список охраняемого нематериального культурного наследия провинции Юньнань, Китай» [6].

Характеристика репертуара Сянтун-Си

Драма Сянтун-Си славится своими певцами, каждый из которых становится сянтуном, то есть шаманом культа Сянтун. Как правило, это мужчины. В старые времена они практиковали магию для достижения определенных целей и имеют среди местных этнических групп репутацию «сверхъестественной силы», способной помочь в различных жизненных ситуациях. Обычно исполнение Сянтун-Си у шаманов заказывали жители общины, чтобы умилостивить богов и получить от них помощь в решении своих проблем. Для пения Сянтун-Си не существовало определенного периода или сезона, и его можно исполнять круглый год.

Представлению Сянтун-Си обязательно предшествовала так называемая «церемония открытия». Шаманы Сянтун при помощи молитв, ритуального гадания и в соответствии с пожеланиями людей, заказавших представление, определяют благоприятный день для его исполнения. Таковыми считаются

дни весеннего праздника по лунному календарю, а также первый и второй месяцы года. Как правило, представления Сянтун-Си редко устраиваются после конца марта, поскольку в даосской теологической системе наиболее благоприятные месяцы — январь, февраль и март [7]. Сегодня это искусство стало чисто театральным, «развлекательным» феноменом, лишенным своей магической функции.

Всего в Сянтун-Си существует тридцать шесть традиционных пьес. Они передаются артистами устно из поколения в поколение, письменных записей не существует. В связи с этим, по утверждению мастеров Сянтун-Си, до наших дней дошло только около тридцати.

Согласно рассказам исполнителей, требования жителей к постановке различаются в зависимости от их материального положения. Если доход семьи достаточно высок, то в процессе представления будут показаны все пьесы Сянтун-Си. Представления при этом длятся не менее шести дней, как правило, играют по три или четыре спектакля днем и один — ночью. Если доход семьи средний или низкий, то для постановки может быть выбрано несколько пьес или даже только одна, разыгрываемая не более трех дней. Ограничение по количеству дней может также быть связано с благоприятными числами в даосизме — три и шесть [8]. Представления обычно проходят во дворе дома, где проживают заказавшие его люди. Обычно посмотреть спектакль приходят жители всей деревни, и двор становится не только сценой, на которой происходит театральное действие и религиозные ритуалы, но и местом общения соседей, которое помогает объединить общину и сделать отношения между людьми более тесными и дружественными.

По тематике пьесы Сянтун-Си можно разделить на три типа.

Первый тип — пьесы, основанные на исторических событиях и рассказах о китайских правящих династиях. К ним относятся такие произведения, как «Чайная гостиница» (茶房酒店), «Принц с овесьей головой» (羊头太子), «Брат Цзинь Ленг Инь Ленг» (金灯银灯哥哥) и другие. Второй тип основан на сюжетах китайской классической литературы, например, на рассказе о южной экспедиции премьер-министра Чжугэ Ляна в «Романе о трех королевствах» (三国演义) и некоторых сюжетных линиях из «Романа о богах» (封神演义). К этому типу можно отнести такие пьесы, как «Пятый Мастер Черного Ветра» (黑风五爷), «Буйный генерал» (猖狂猛将), «Экзамен на маршала» (考兵元帅). Третий тип использует содержание мифов и легенд, например, «Наследный принц» (哪叱太子), «Фея Белого Журавля» (白鹤仙娘), «Бог-Дракон барин Дуань» (段爷龙神) и так далее.

Подбор репертуара подчиняется ряду правил. Содержание спектакля не может быть выбрано произвольно, оно обычно определяется исходя из пожеланий хозяина, той жизненной ситуации, для разрешения которой он решил обратиться к помощи служителей культа Сянтун, а также зависит от различных внешних факторов, таких как исполнение спектакля в дни тех или иных праздников или в дни проведения различных обрядов. Например, если в этот день проводятся ритуалы благодарения почвы и открытия ворот богатства, то вечером, перед ритуалами поклонения богам и танцами, обычно устраиваются такие спектакли, как «Император Дракона Богатства» (财龙天子), «Император Черного Бога» (黑神大帝) и «Горный Бог Земли» (土地山神). Если у заказавшего представление человека нет наследников и молит о продолжении рода, то для него исполнят пьесу «Чайная гостиница». Если принимающая семья стала виновницей чрезвычайного происшествия или несчастного случая и имеет намерение искупить вину, то исполнят «Судью-первопроходца» (先锋判官). При желании получить хороший урожай поставят спектакль «Зерновой человек» (五谷郎君). Если кто-то из членов семьи страдает от боли в глазах или серьезного заболевания зрения, будет представлена «Дама с глазами» (眼光娘娘), в случае природных бедствий предпочтение отдается «Третьему магистру армии» (统兵三爷) и «Пятому мастеру золотого копья» (金枪五爷).

Сценические роли

Сценические роли в Сянтун-Си сходны с ролями в пекинской опере, персонажи Сянтун-Си также делятся на четыре основных амплуа: «шэн», «дань», «цзин» и «чоу» [9].

В Сянтун-Си амплуа «шэн» — это мужская роль, исполняющий ее артист должен обладать высоким ростом и мощной фигурой. Обычно это положительный персонаж — дворянин, герой. «Дань» — женский персонаж. «Цзин» используется для мужских ролей, демонстрирующих открытый и смелый характер [10, с. 76]. К амплуа «чоу» относятся комические, но добродушные персонажи, а также коварные, хитроумные, но при этом глуповатые злодеи. «Чоу» — самое широкое по охвату характеров и ролей амплуа [11, с. 93]. Оно изображает как мужчин, так и женщин, простолюдинов и дворян, добряков и злодеев, героев любого возраста и людей с физическими недостатками [12].

Например, Доу Му в «Пчелиной фее» (蜜蜂小姐) — это роль «дань». Ее образ полон нежности и очарования, голос высокий и сладкий, а танцевальные

позы изящны и трогательны, она демонстрирует мягкую и нежную сторону амплуа. Амплуа «шэн» представлено в роли принца в «Принце персикового цвета» (桃花太子). Представление такого персонажа обычно отличается энергичным, темпераментным сценическим поведением, текст произносится громким голосом, движения актера быстрые и стремительные. Роль принца демонстрирует красоту, мужественность и силу — качества, характерные для «шэн». К амплуа «цзин» относятся роли Короля Черного Ветра и Шуйси Манзи в «Пяти Мастерах Черного Ветра». Эти образы обычно загадочны, сдержанны, их исполнители обладают глубокими и спокойными голосами, но в то же время превосходно владеют боевыми искусствами, а их движения быстры и энергичны. Персонажи «Чоу» — это владелец лавки и уездный судья из пьесы «Чайная гостиница», а также земельный чиновник и Чжэнцай Ланд в «Горном Боге Земли». Их образы гротескно уродливы и смешны, имеют карикатурные черты, актеры говорят пронзительными голосами, а их действия подчеркнуто нелепы и забавны. Эти четыре актерских амплуа составляют основу исполнительского искусства Сянтун-Си.

Музыкальное сопровождение: ударные инструменты

Основу музыкального сопровождения Сянтун-Си составляют ударные инструменты, обычно включающие деревянных рыб — муюй (木鱼), гонги (锣), барабаны (鼓), колокольчики (铃), маленькие и большие тарелки (小钹、大钹). Среди них наиболее важны гонги и барабаны, которые могут звучать во время ритуала и в драматических эпизодах вне него. Иногда к ударным добавляются духовые и струнные инструменты, такие как сона (唢呐), рожок (号角), эрху (二胡) и прочие. Их использование придает музыке многослойность и полноту звучания, еще больше подчеркивает самобытность музыкального стиля Сянтун-Си. Однако в большинстве представлений струнные и духовые отсутствуют, сопровождение ограничивается только гонгами и барабанами. Это также одно из важных отличий Сянтун-Си от других религиозных музыкальных драм.

Древние китайцы верили, что звук барабана способен достигать небес, он может изгонять призраков, пугать врагов, приветствовать богов и служить средством общения с ними. В традиционных верованиях часто присутствует Бог грома, издающий громкие звуки при помощи барабана [13, p. 36]. В «Книге гор и морей» он описан как существо с телом дракона и человеческой головой, «живот у него выпирает, и он ударяет в него» [14, p. 153].

Этот образ присутствует и в других источниках; иногда изображается как сильный человек, держащий в левой руке барабан, а в правой — колотушку. Такой персонаж призван вызывать у человека уважение, благоговение и трепет [15, p. 43], а раскаты грома, которые он производит с помощью ударного инструмента, причисляются к божественному звучанию. Барабан играл важную роль в древних жертвоприношениях и войнах, служа, в частности, средством общения между людьми и богами. При этом древние считали, что гонги и барабаны представляют собой два противоположных, но взаимодействующих артефакта, одно из проявлений начал «инь» и «ян» в ритуальной музыке [14, p. 136].

В Сянтун-Си удары в гонги и барабаны подчиняются строгим правилам, и порядок исполнения мелодии с использованием этих инструментов не может быть изменен по желанию исполнителя или кого-либо другого. Цель представления состоит не только в том, чтобы подчеркнуть торжественность и священность жертвенной церемонии, но и в том, чтобы в полной мере соответствовать традициям китайской культуры, которые вобрало в себя это искусство, таким как вера в силу природы и концепция баланса между Инь и Ян. В то же время, изменения ритма, интенсивности и громкости ударных инструментов допустимы; они могут изменить атмосферу спектакля. Например, звучание ударных инструментов при исполнении напряженных сцен особенно усиливает их эмоциональность, увеличивает драматизм, подчеркивает артистизм исполнителей, а также привносит в представления больше сценических эффектов.

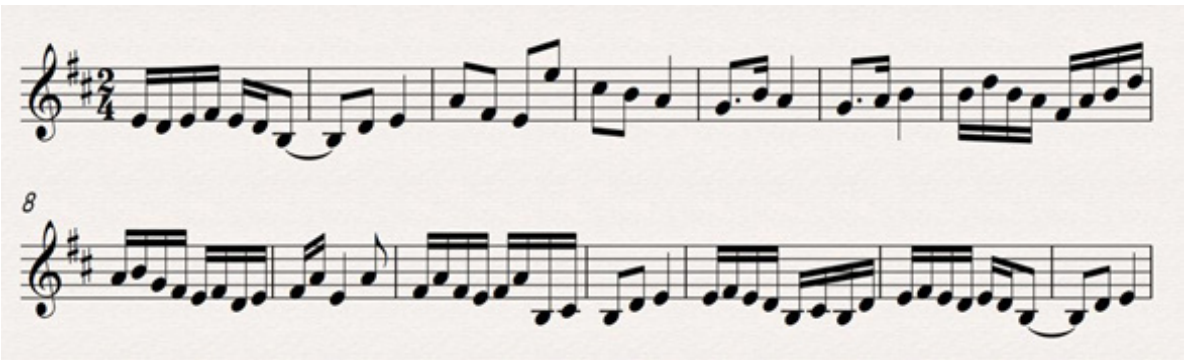
Таким образом, гонги и барабаны составляют основу музыкального сопровождения Сянтун-Си, а исполнители, играющие на этих инструментах, становятся важнейшими участниками спектакля. Именно ритм, задаваемый ударными, можно назвать «душой» музыки Сянтун-Си.

Напевы в спектаклях

Что касается вокальных партий, то музыка Сянтун-Си имеет свои уникальные традиционные напевы, существующие в разных вариантах, такие как «Тайцзы-цян» (太子腔, «напев принца»), «Пин-цян», (平腔, «ровный напев»), «Цысюн-цян» (雌雄腔, «универсальный напев»), «Хэйшен-цян» (黑神腔, «напев черного бога»), «Вэншэн-цян» (瘟神腔, «напев бога чумы») и другие.

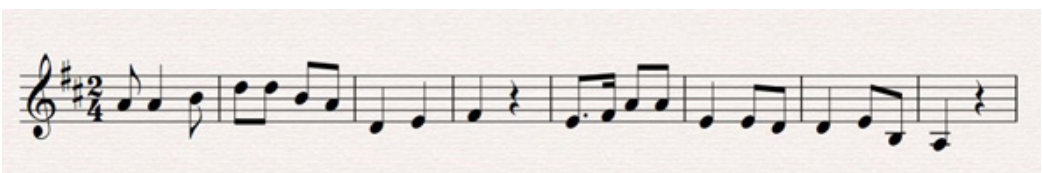
Выразительная мелодия «напева принца» обладает большим диапазоном и ритмическим разнообразием (*Пример 1*). Она обычно встречается в партиях героев — членов королевской семьи или придворных. Словесный текст в напеве

строгий по стилю, близкий письменному языку классических литературных источников. Исполнение «напева принца» требует от артиста особых навыков: умения петь высокие ноты, держаться соответствующим образом, изображая благородство, величие, уверенность, изящество знатных персонажей. Примеры его использования — партии Яна Сюэвэня из «Принца с овечьей головой» и главного героя из «Принца Ван Линя» (王林太子).



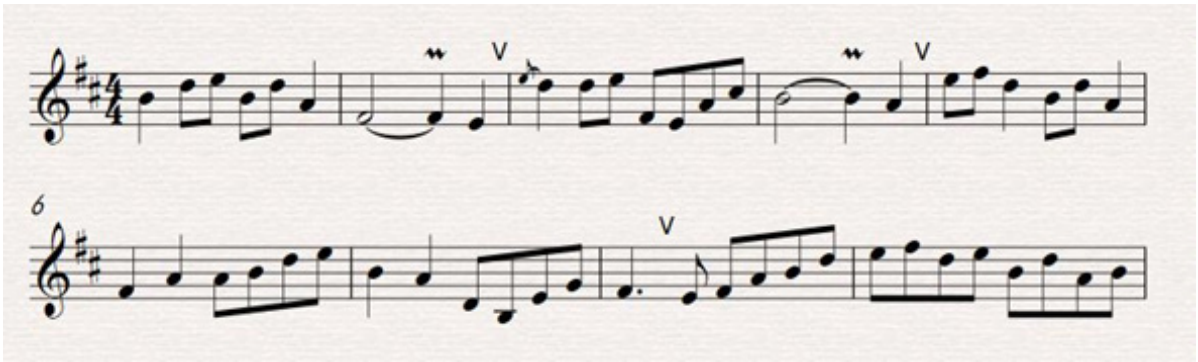
Пример 1. «Напев принца»
(фрагмент пьесы «Принц с овечьей головой»)

«Ровный напев» отличается простотой ритма и мелодического движения, четкостью строения (*Пример 2*). Диапазон узкий, не выходящий за границы малой и первой октав, с небольшим количеством высоких и низких звуков. Мелодия фактически составлена из нескольких нот; типичный размер — 2/4. Исполнение включает в себя пение и речитатив, медленные и быстрые фрагменты. В пении часто встречаются повторяющиеся фразы и слова, которые призваны точнее выразить эмоции персонажа. Наиболее яркие примеры использования «ровного напева» — пьесы «Пятый мастер золотого копья» и «Императрица Доуму» (斗姆娘娘).



Пример 2. «Ровный напев»
(вокальная партия крестьянина из пьесы «Императрица Доуму»)

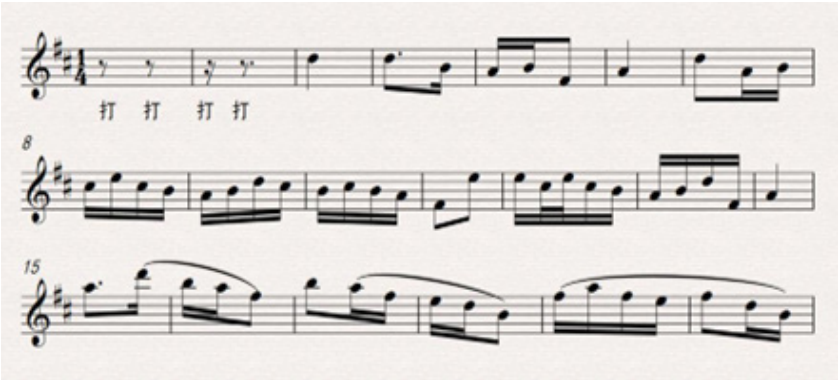
«Универсальный напев» подходит для выражения страсти, смелости и решительности героев или воинов (*Пример 3*). Пение его кантиленной мелодии подчеркивается совершенной пластикой одновременно исполняемого танца. Развитая мелодическая линия построена на чередовании плавных подъемов и спадов, в ней ощущается ладовая переменность. Стиль пения — мощный и энергичный — богат местными этническими особенностями, обладает неповторимым очарованием. Универсальный напев используется в спектаклях «Пятый Мастер Черного Ветра» и «Пчелиная фея».



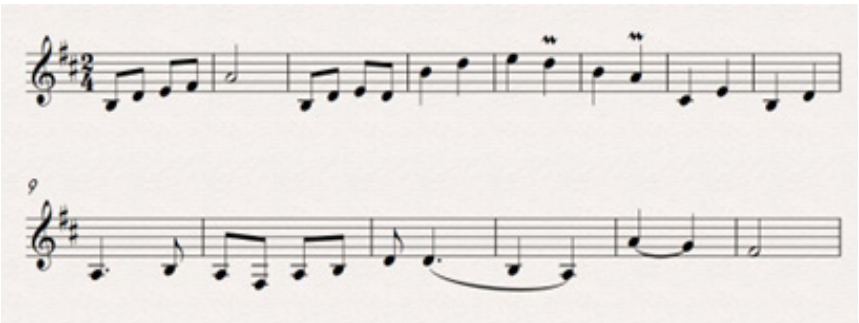
Пример 3. «Универсальный напев» (ария Мастера Чёрного Ветра)

При исполнении «напева черного бога» часто используется вибрато и глиссандо, что способствует мягкости и утонченности стиля (*Пример 4*). Широко применяются выдержанные тоны, один слог в каждом слове распевается, как правило, дольше остальных. Высота тона часто меняется от низкой к высокой или наоборот, что создает ощущение взлетов и падений. Характерный пример — мелодия из пьесы «Император Черного Бога».

«Напев бога чумы» напоминает о простых и незатейливых народных мелодиях, старинных песнях (*Пример 5*). В аккомпанементе чаще всего используются традиционные инструменты, такие как дизы, цзинху, баньху, гонги, барабаны, которые придают музыке неповторимую яркость и привлекательность. От исполнителя требуется четкое произношение и использование горловых звуков. «Напев бога чумы» представлен произведением «Дуань Лао Цзун Бин» (段老总兵).



Пример 4. «Напев черного бога»
(ария Императора из пьесы «Император Черного Бога»)



Пример 5. «Напев бога чумы»
(фрагмент пьесы «Дуань Лао Цзун Бин»

Некоторые представления Сянтун-Си включают в себя музыкальные стили, заимствованные из оперы провинции Юньнань, местных музыкальных произведений, спектакля фонарей провинции Баошань и народных песен. Например, в пьесе «Чайная гостиница» часть музыкального материала взята из «мелодии катящегося фонаря» и «мелодии резиновой ленты», звучащих в спектакле фонарей. Кроме того, в Сянтун-Си может использоваться религиозная музыка разных жанров, включая буддийские, даосские, а также различные местные духовные напевы. Во многих вокальных номерах ощущается слияние и смешение, например, «напева плача», «божественного напева», «напева Человека-бодхисаттвы» и некоторых других. Заимствованные стили и элементы обогащают музыку Сянтун-Си и одновременно отражает разнообразие музыкально-театральной культуры провинции Юньнань.

Речитатив

Важная часть представления Сянтун-Си — церемония «божественного ритуала», заключающаяся в чтении ритуальных текстов при принесении жертвы богам. Она имеет особые правила, присутствует во всех представлениях Сянтун-Си как неотъемлемая часть каждой из пьес. Во время церемонии сянтуны с благовониями в руках читают речитативом священные тексты. Это основная форма религиозного поведения, которая практикуется в культе Сянтун и используется его служителями во время молитв богам и жертвоприношений. Интонации чтецов при этом постоянно сменяются с низких на высокие, с быстрых на медленные, они наполнены эмоциональными взлетами и падениями, что придает самому процессу молитвы особую экспрессию, привлекает внимание верующих и заставляет их вдумываться в смысл произносимого текста. Священные тексты произносятся дословно в соответствии с каноном, регламентирующим в том числе ритм чтения и выражение тех или иных эмоций. Такое исполнение всегда находит живой отклик у верующих и усиливает ощущение торжественности и одухотворенности всей церемонии.

Заключение

История существования и развития искусства Сянтун-Си демонстрирует, таким образом, постоянное взаимодействие и интеграцию ханьской культуры с музыкальной культурой этнических меньшинств в приграничных регионах, олицетворяет тесную связь традиций даосизма с местной культурой. Форма и содержание представления Сянтун-Си служат ярким выражением местного культурного наследия и народных обычаев и связаны с практикуемыми населением магическими ритуалами и жертвоприношениями. Однако с течением времени этот вид искусства из жанра «развлечения богов» постепенно превращался в искусство, «развлекающее людей». Слушая и наблюдая за драмой, люди получают духовное удовлетворение и обретают чувство единения и этнической идентичности.

Список литературы

1. 杨学政. 云南原始宗教 / 北京：宗教文化出版社. 2003 [*Ян Сюэчжэн*. Первобытная религия в Юньнани. Пекин: Издательство религиозной культуры, 2003].

2. 倪开升. 祭祀文化与香童戏 // 贵州大学学报 (艺术版) (02). 2022. P. 31–40 [*Ни Кайшэн*. Культура жертвоприношений и Сянтун-Си // Журнал Университета Гуйчжоу (Искусство). 2022. № 2. С. 31–40].

3. 陈月娥. 傩戏文化研究 // 延安职业技术学院学报 (05). 2014. P. 115–116 [*Чэнь Юээ*. Исследование культуры ритуального театра // Журнал Яньаньского профессионально-технического колледжа. 2014. № 5. С. 115–116].

4. 倪开升. 保山香童戏研究. 北京：中国戏剧出版社, 2019 [*Ни Кайшэн*. Исследование Сянтун-Си в Баошань. Пекин: Издательство Китайской драмы, 2019].

5. 马可·波罗. 译者余前帆. 马可·波罗游记. 北京：中国书籍出版社. 2009. [*Марко Поло*. Путешествия Марко Поло / пер. Юй Цяньфаня. Пекин: Китайское книжное издательство, 2009].

6. 倪开升. 云南保山香童戏 // 中华戏曲 (02). 1996. P. 69–76 [*Ни Кайшэн*. Особенности Сянтун-Си в Баошань // Китайская опера. 1996. № 2. С. 69–76].

7. 陈骁雄. 云南道教音乐文化研究设想 // 阜阳职业技术学院学报 (04). 2015. P. 89–91 [*Чэнь Сяосюн*. Исследование даосской музыкальной культуры Юньнани // Журнал Фуянского профессионально-технического колледжа. 2015. № 4. С. 89–91].

8. 倪开升. 道教文化融入香童戏之管见 // 贵州大学学报(艺术版) (02). 2020. P. 27–36 [*Ни Кайшэн*. Мнения об интеграции даосской культуры в оперу Сянтун // Журнал Университета Гуйчжоу (Искусство). 2020. № 2. С. 27–36].

9. *Ли Цзяньфу*. Театральный грим в традиционной китайской культуре // Теория и история искусства. 2020. Вып. 3/4. С. 201–205.

10. *Ли Цзяхуэй*. Музыкальная драма куньцюй в контексте национальных традиций: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2023.

11. *Дин Яо*. Китайская драма Юйцзюй как музыкальный феномен: звуковое пространство и практика исполнения: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2024.

12. *Алябьева А. Г., Дин Яо*. Китайская опера провинции Хэнань: проблемы анализа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2 (39). С. 104–111. https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12013

13. *Дин Яо*. Китайская опера провинции Хэнань: историко-теоретический аспект // Искусство и образование. 2021. № 3 (131). С. 32–38. https://doi.org/10.51631/2072-0432_2021_131_3_32

14. 刘歆. 山海经. 北京：天地出版社. 2019 [*Лю Синь*. Книга гор и морей. Пекин: издательство Тианди, 2019].

15. 陈冲. 早期宗教对中国戏剧起源的影响. 北京：中国戏剧出版社. 2010 [*Чен Чун*. Влияние ранней религии на истоки китайской драмы. Пекин: Издательство Китайской драмы, 2010].

References

1. Yang Xuezheng. (2004). *Yún nán yuán shǐ zōng jiào* [*Primitive Religion in Yunnan*]. Religious Culture Publishing House. (In Chinese).

2. Ni Kaisheng. (2022). Jì sì wén huà yǔ xiāng tóng xì [Sacrificial Culture and Xiangtong Si]. *Journal of Guizhou University: Art Edition*, (02), 31–40. (In Chinese).

3. Chen Yuee. (2014). Nuó xì wén huà yán jiū [Research on the Culture of Ritual Theater]. *Journal of Yan'an Vocational and Technical College*, (05), 115–116. (In Chinese).

4. Ni Kaisheng. (2019). *Bǎo shān xiāng tóng xì yán jiū* [*Research on Xiangtong Si in Baoshan*]. China Drama Publishing House. 2019. (In Chinese).

5. Marco Polo. (2009). [Trans. by Yu Qianfan]. *Mǎ kě bō luó . Yì zhě yú qián fān . Mǎ kě · bō luó yóu jì* [*The Travels of Marco Polo*]. China Books Publishing House. (In Chinese).

6. Ni Kaisheng. (1996). Yún nán bǎo shān xiāng tóng xì [Xiangtong Xi in Baoshan Yunnan Province]. *Chinese Opera*, (02), 69–76. (In Chinese).

7. Chen Xiaoxiong. (2015). Yún nán dào jiào yīn yuè wén huà yán jiū shè xiǎng [Research on Yunnan Taoist Music Culture]. *Journal of Fuyang Vocational and Technical College*, (04), 89-91. (In Chinese).

8. Ni Kaisheng. (2020). Dào jiào wén huà róng rù xiāng tóng xì zhī guǎn jiàn [Opinions on the Integration of Taoist Culture into Xiangtong Opera]. *Journal of Guizhou University: Art Edition*, (02), 27–36. (In Chinese).

9. Li Jianfu. (2020). Theatrical Makeup in Traditional Chinese Culture. *Theory and History of Art*, (3/4), 201–205. (In Russ.).

10. Li Jiahui. (2023). *Muzykal'naya drama kun'tsyuj v kontekste natsional'nykh traditsij Kunqu* [*Musical Drama in the Context of National Traditions*] [Unpublished doctoral dissertation]. Herzen University. (In Russ.).

11. Ding Yao. (2024). *Kitajskaya drama Yujtszyuj kak muzykal'nyj fenomen: zvukovoe prostranstvo i praktika ispolneniya* [*Chinese Drama Yuju as a Musical Phenomenon: Sound Space and Performance Practice*]. [Unpublished doctoral dissertation]. Rostov State Rachmaninov Conservatory. (In Russ.).

12. Alyabyeva, A. G., & Ding Yao. (2020). Chinese Opera of Henan Province: Problems of Analysis. *South-Russian Musical Almanac*, *39*(2), 104–111. (In Russ.). https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12013

13. Ding Yao. (2024). Henan Opera: Genre and Stylistic Specifics. *Art and Education*, (3), 77–81. (In Russ.). https://doi.org/10.51631/2072-0432_2021_131_3_32

14. Liu Xin. (2019). *Shān hǎi jīng* [*The Book of Mountains and Seas*]. Tiandi Publishing House. (In Chinese).

15. Chen Chong. (2010). *Zǎo qī zōng jiào duì zhōng guó xì jù qǐ yuán de yǐng xiǎng* [*The Influence of Early Religion on the Origins of Chinese Drama*]. China Drama Publishing House. (In Chinese).

Сведения об авторе:

Ли Цзяньфу — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыкального искусства; доцент, факультет искусств, кафедра музыкального искусства.

Information about the author:

Li Jianfu — Cand. Sci. (Art Studies), Assistant Professor, Music Art Department, Associate Professor, Faculty of Arts, Music Art Department.

Статья поступила в редакцию 29.11.2024;
одобрена после рецензирования 25.03.2025;
принята к публикации 16.04.2025.

The article was submitted 29.11.2024;
approved after reviewing 25.03.2025;
accepted for publication 16.04.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(2)

eISSN 2587-9731

Классики XX века

Научная статья
УДК 78.071.1
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-151-186
EDN WASVRF

Творчество, вдохновленное утопиями: к столетию Клауса Хубера (1924–2017)

Левон Оганесович Акопян
Государственный институт искусствознания,
Москва, Российская Федерация
✉levonh451@yandex.ru,
https://orcid.org/0000-0002-5246-4697



Аннотация. Наследие швейцарского композитора Клауса Хубера (1924–2017) может быть представлено как одна большая экуменическая, социальная, космополитическая утопия, основанная на идеях мыслителей, мистиков, поэтов разных эпох и стран. Христианский гуманизм, пацифизм, вера в преобразующую силу утопических идеалов одушевляли всю деятельность этого художника, последовательного в своей приверженности сложному и суровому музыкальному языку, несовместимому с любого рода

© Акопян Л. О., 2025

«красивостями». Широко пользуясь самыми разнообразными приемами из арсенала авангарда, включая нетрадиционные способы инструментального звукоизвлечения и микрохроматические интервалы, в том числе равные 1/3 тона, Хубер вместе с тем эпизодически вводил в ткань своей музыки цитаты из «идеальной» музыки прошлого в качестве знаков высших, непреходящих ценностей; сам он называл такие цитаты «окнами надежды» (на вступление в утопическое Царство). С конца 1980-х особое значение для него имели проза, поэзия и биография Осипа Мандельштама — поэта, который, по Хуберу, «даже в самых ужасных условиях сумел сохранить свет утопии». С начала 1990-х в системе стиля Хубера утвердились элементы, заимствованные из арабской культуры; его опыты по имплантации «ориентального» в «западное» и «исламского» в «христианское» противостоят тенденции к демонизации арабо-мусульманской культуры и свидетельствуют о стремлении художника-христианина и европейца познать истины другой мировой религии и обогатить свою картину мира ценностями иной, но также великой культуры. «Мандельштамовская» и «западно-восточная» линии объединились в самом масштабном сочинении позднего Хубера — опере «Чернозем» (2001).

Ключевые слова: Клаус Хубер, утопия, «окно надежды», Эрнесто Карденаль, Эрнст Блох, микрохроматика, Махмуд Довлатабади, Осип Мандельштам, опера «Чернозем», Армения

Благодарности: Приношу глубокую благодарность Тиграну Ахумяну-Бальяну за помощь с получением копии предварительной партитуры (*Vorläufige Partitur*) «Чернозема» К. Хубера (издательство *Ricordi*; оригинал хранится в базельском Фонде Пауля Захера).

Для цитирования: *Акопян Л. А.* Творчество, вдохновленное утопиями: к столетию Клауса Хубера (1924–2017) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 2. С. 151–186.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-151-186

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(2)

Classics of the 20th Century

Original article

The Oeuvre Inspired by Utopias: On the Centennial of Klaus Huber (1924–2017)

Levon H. Hakobian (Akopyan)
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
✉*levonh451@yandex.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-5246-4697

Abstract. The legacy of Swiss composer Klaus Huber (1924–2017) can be presented as one large ecumenical, social, cosmopolitan utopia, based on the ideas of thinkers, mystics, and poets from different eras and countries. Christian humanism, pacifism, and faith in the transformative power of utopian ideals inspired the activities of this artist, who was unswerving in his commitment to a complex and austere musical language, incompatible with any kind of "prettiness." Employing various techniques from the avant-garde arsenal, including unconventional methods of sound production and microchromatic intervals, especially third-tones, Huber would sometimes insert quotations from an "ideal" music of the past into the fabric of his works as signs of higher, enduring

values; he himself called such quotations “windows of hope” (for the entry into the utopian Kingdom). In the late 1980s, a peculiar new line emerged in Huber’s oeuvre, related to the prose, poetry, and biography of Osip Mandelstam — a poet who “even in the most terrible conditions managed to preserve the light of utopia.” Since the early 1990s, elements borrowed from Arab culture have established themselves in the system of Huber’s style; his experiments in implanting the “oriental” into the “western” and the “Islamic” into the “Christian” counteracted the tendency to demonize Arab-Muslim culture and testified to the Christian and European artist’s desire to understand the truths of another world religion and enrich his worldview with the values of another great culture. The “Mandelstam” and “West-East” lines merged in the largest composition of Huber’s late period, the opera *Schwarzerde* (*Chernozem — Black Earth*, 2001).

Keywords: Klaus Huber, utopia, “window of hope,” Ernesto Cardenal, Ernst Bloch, microchromatics, Mahmoud Dowlatabadi, Osip Mandelstam, opera *Schwarzerde*, Armenia.

Acknowledgments: I extend my deepest gratitude to Tigran Hakhumian-Balian for his assistance in obtaining a copy of the preliminary score (Vorläufige Partitur) of *Schwarzerde* (published by Ricordi; the original is kept in the Paul Sacher Foundation, Basel).

For citation: Hakobian, L. H. (2025). The Oeuvre Inspired by Utopias: On the Centennial of Klaus Huber (1924–2017). *Contemporary Musicology,* 9(2), 151–186. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-151-186

Введение

Швейцарский композитор Клаус Хубер родился в том же году, что и друживший с ним Луиджи Ноно, был на год-два моложе Янниса Ксенакиса и Дьёрдя Лигети и немногим старше Пьера Булеза и Лучано Берио[1]. Иными словами, он принадлежал к славному поколению творцов послевоенного европейского авангарда, чья сверхзадача заключалась в радикальном обновлении музыки. Идея отстраниться от всего, что было создано предшественниками, и начать историю музыки чуть ли не с нуля сама по себе была утопичной. Но если для упомянутых классиков авангарда, не исключая даже коммуниста Ноно, реализация утопического проекта была делом более или менее профессиональным, сосредоточенным преимущественно на проблемах языка и стиля, то Хубер был убежденным утопистом в более широком плане. Его наследие, взятое в целом, может быть представлено как одна большая экуменическая, социальная, космополитическая утопия, основанная на идеях нескольких избранных мыслителей, мистиков, поэтов разных эпох и стран.

Религиозные опыты Хубера

В отличие от большинства своих сотоварищей по авангарду Хубер был религиозен. Его раннее творчество в доступной для нас (не дезавуированной автором) части — это прежде всего музыка на библейские и авторские тексты духовного содержания. Среди его значительных партитур 1950-х — четырехчастная камерная симфония «Проповедь Мехтильды» (*Oratio Mechtildis*) для камерного оркестра смешанного состава с солирующим контральто (1956–57) и семичастная камерная кантата «Обращение ангела к душе» (*Des Engels Anredung an die Seele*) для тенора, флейты, кларнета, валторны и арфы (1957). В обоих произведениях использованы тексты благочестивых немецкоязычных авторов далекого прошлого — соответственно, мистической писательницы XIII века Мехтильды Магдебургской и поэта-богослова XVII века Иоганна Георга Альбини.

Если первому из этих опусов свойственны определенный симфонический размах, тембровое разнообразие и драматизм, то второй крайне лаконичен — составляющие его семь частей длятся в общей сложности менее десяти минут —

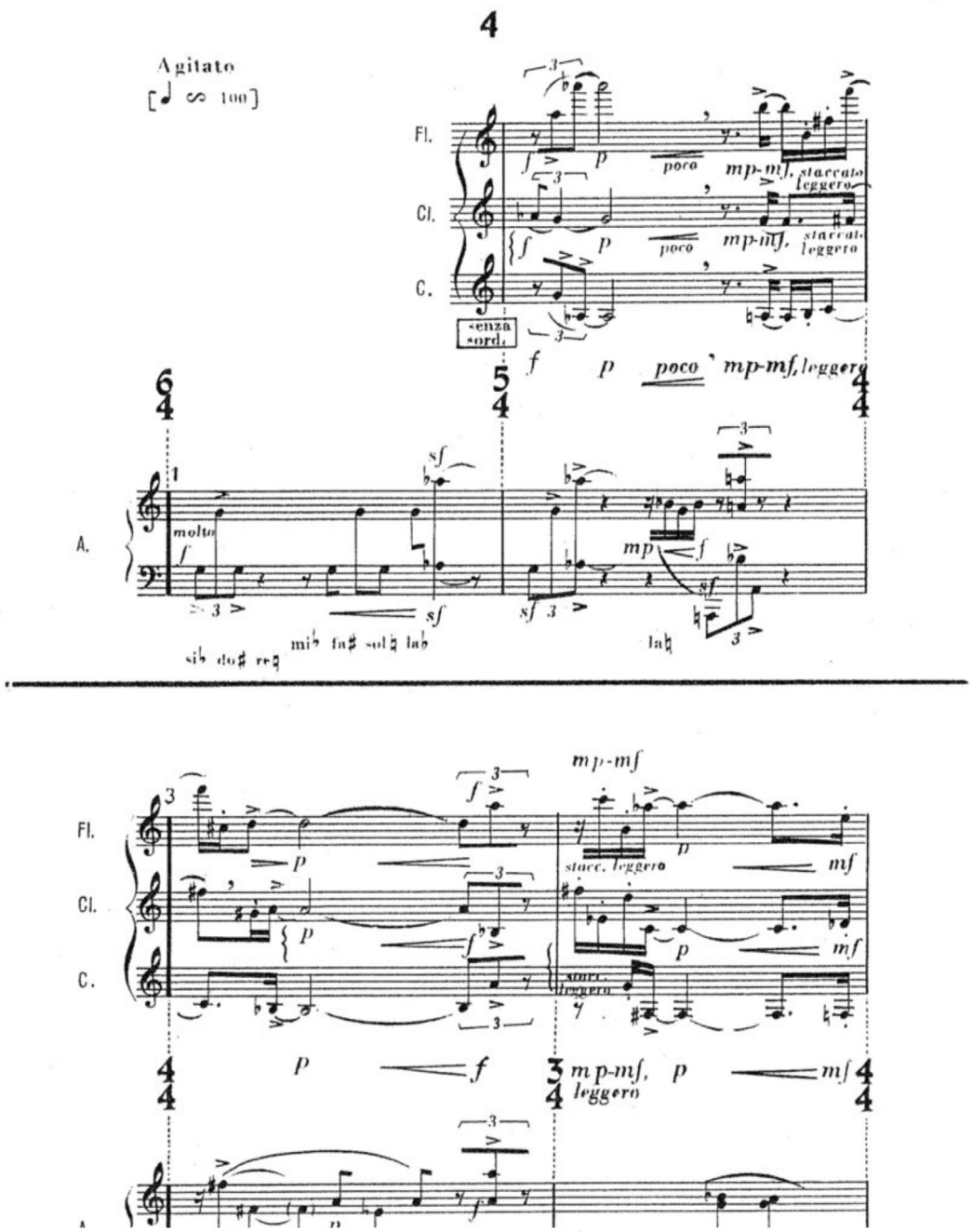
[1] Хубер, в отличие от остальных упомянутых здесь классиков авангарда, не удостоился должного внимания со стороны российского музыкознания. Насколько мне известно, русскоязычная литература о нем ограничивается немногими статьями (одна из них, [1], посвящена разбору небольшой, но в своем роде символичной оркестровой композиции *Protuberanzen*).

и выполнен весьма экономными средствами. Беглого взгляда на любую из 28 страниц партитуры достаточно, чтобы уловить сходство с письмом позднего Стравинского; в качестве наглядного образца приведем начало четвертой части (*Пример 1*; все инструменты как здесь, так и в других партитурах Хубера нотированы in C).

Со звуковой атмосферой позднего Стравинского ассоциируется и состав исполнителей, и признаки обобщенно-серийного подхода к организации звуковысотности: хотя основной ряд, как это нередко бывает у Стравинского, однозначно не выявляется, методы работы со звуковыми конфигурациями (инверсии, ракоходы, пермутации) указывают на наличие серийной подоплеки. Последняя часть кантаты, буквально как в *Canticum Sacrum* Стравинского, представляет собой ракоход первой — с той лишь разницей, что в первой части тенор молчит, а в финале к квартету инструментов добавляется его партия. Впрочем, эти параллели могут свидетельствовать не столько о прямом влиянии старшего из композиторов на младшего, сколько об их общей убежденности в том, что подлинно духовной, сакральной новой музыке органична современная сложная, эзотерическая техника, своими корнями восходящая к старинным архетипам (много позднее, уже в 1990-х, Хубер подтвердил свое родство со Стравинским, сочинив «Духовные и светские ламентации на респонсории Джезуальдо», но с новыми текстами, отразившими его идейные установки этого времени).

Премьера «Обращения ангела к душе» на фестивале новой музыки в Риме (1959) принесла Хуберу международную известность и престижную премию. Его репутация как серьезного религиозного композитора, приверженного сложному и суровому, местами резкому музыкальному языку, несовместимому с любого рода «красивостями», укрепилась благодаря завершенной в 1964 году оратории «Монологи святого Аврелия Августина» (*Soliloquia Sancti Aurelii Augustini*) для пяти певцов-солистов, двух хоров и оркестра на тексты из ранней (387 года) книги Учителя Церкви. Это первая в ряду монументальных вокально-оркестровых фресок, составивших стержень наследия Хубера. Многие его опусы меньшего масштаба — предварительные эскизы или будущие эпизоды таких фресок.

Оратория «Монологи…», будучи, казалось бы, законченным целым, также мыслилась автором как предварительный вариант большего «ментального объекта», который так и остался не воплощенным до конца.



Пример 1. К. Хубер. «Обращение ангела к душе»

Суть первой части оратории (большей по объему, в пяти разделах, не считая короткого вступления) определяется как «воззвание [к Господу]» (*Invocatio*), суть второй (не членящейся на разделы) — как «хвала» (*Glorificatio*). Третья часть — «мольба» (*Sollicitatio*) — не была написана. По убеждению Хубера, подобная незаконченность, открытость формы — принципиальное свойство произведений, несущих трансцендентное содержание, ибо трансцендентность не может быть заключена в рамки раз и навсегда завершенного «объекта»[2]. В свете этого высказывания композитора любой опус, безотносительно к его масштабам, предстает несовершенной и незавершенной попыткой уловить и запечатлеть некую трансцендентную, утопическую реальность.

В годы, последовавшие за «Монологами...», из-под пера Хубера вышел ряд партитур высокого художественного достоинства, выполненных с соблюдением важнейших заповедей авангардной ортодоксии: не черпать из популярных источников (то есть в первую очередь исключить тональные гармонии и регулярные ритмы) и избегать опробованных формальных схем. Из партитур с прямыми религиозными коннотациями особенно значительна оркестровая поэма «Потемки» (*Tenebrae*, 1967); ее заглавие указывает на службу Темной утрени, совершаемую в последние дни Страстной недели при погашенных свечах, а также, возможно (авторский комментарий об этом умалчивает), на одноименное глубоко трагическое, вдохновившее многих композиторов стихотворение Пауля Целана. Религиозная подоплека угадывается и в поэме для флейты и ансамбля струнных под названием *Alveare vernat* (приблизительно: «Строить улей — звать весну», 1967), посвященной памяти св. Франциска Ассизского и выражающей, насколько можно понять из самой музыки и из авторского комментария к ней [3, p. 141], беспокойное и вместе с тем радостное, в духе францисканской любви к природе, предчувствие «новой весны». Более нейтральна в религиозном отношении «“Камерная музыка” Джеймса Джойса» (*James Joyce Chamber Music*, 1967) для арфы, валторны и камерного оркестра — своего рода медитация на ранний сборник стихов знаменитого ирландского писателя.

Хубер сторонился авангардного истеблишмента — в частности, он не был завсегдатаем Дармштадта, — но его продукция данного периода вписывается в эстетическую линию, установленную классиками авангарда еще на заре дармштадтского предприятия. Этому ничуть не противоречит религиозность его сочинений, ибо ориентация на условный Дармштадт оказалась более

[2] Авторские комментарии к оратории суммированы в посвященном ей объемистом труде [2, p. 12–16].

существенным стилеобразующим фактором, чем следование вековым традициям церковной музыки. Характерно его высказывание о другом, несколько более молодом «авангардисте» с ярко выраженными религиозными устремлениями:

> Как композитор я чувствую себя свободнее среди “левых”, чем в церковной среде. Я не Пендерецкий! Мои “Монологи…” церковь не сможет использовать в своих интересах так же легко, как “Страсти по Луке” [там же, p. 16].

Социальные утопии 1960–1970-х годов

Решительный дрейф «влево» — то есть в сторону социально ангажированного искусства — Хубер совершил на рубеже 1960–70-х. В позднем интервью, оценивая свое относительно раннее, еще не затронутое «левизной» творчество, он говорил:

> …В своих ранних [интровертных] работах я исходил из того, что мир плох и я не в силах его изменить, поэтому я ухожу в свой собственный мир и ищу не поверхностную красоту [там же, p. 12].

И далее:

> Долгое время я стремился исключить из своей музыки [окружающую меня] реальность, которая казалась мне нечистой, бессвязной, искаженной. Но и после того, как я стал включать ее в свои композиции, я не захотел расставаться с руководившей мною идеей красоты. Конечно, может показаться, что если бы я исключил аспект реальности из своей музыки, она была бы сильнее в художественном отношении. С другой стороны, она стала бы слабее с экзистенциальной точки зрения. Нельзя разделять искусство и экзистенцию; все мои усилия направлены на то, чтобы свести их вместе [там же, p. 13].

Под «экзистенцией» имеется в виду, очевидно, реальное бытие человека в мире, включающее все множество его межличностных связей. Художник того типа, к которому отнес себя Хубер, в процессе творчества не ограничивается эгоистической реализацией собственной «самости» — он открыт окружающему миру и деятельно участвует в его жизни. Ориентиром для Хубера выступают мистики разных эпох, своим примером доказавшие, что мистическое самоуглубление совместимо с пребыванием среди других людей, с общительностью, с эмпатией по отношению к «чужому». Таковы, в частности, св. Хильдегарда Бингенская, св. Франциск Ассизский, св. Тереза Авильская, Симона Вейль[3]… Таким был и святой покровитель Швейцарии Николаус из Флюэ,

[3] Французская религиозная мыслительница и левая активистка (1909–1943).

он же Братец Клаус, которого Хубер в данной связи не упоминает, но трудно отделаться от мысли, что он осознанно стилизовал свою наружность под этого своего тезку.

Особой авторитетностью для Хубера обладали Доротея Зёлле (1929–2003) и Эрнесто Карденаль (1925–2020) — представители «теологии освобождения», сближающей богословие с политикой и поощряющей активное вмешательство христиан в борьбу с бедностью и социальным угнетением. Хуберу, очевидно, была близка известная, часто цитируемая максима Зёлле (из книги *Politische Theologie*, 1971): «Всякое богословское утверждение должно быть также и политическим». Никарагуанский священник и писатель Карденаль реализовал это единство богословия и политики, приняв участие в так называемой сандинистской революции 1970-х годов и в политической деятельности после ее победы. Он же еще до революции, в середине 1960-х, основал на островах Солентинаме крестьянскую общину, члены которой, проникаясь духом проповедуемого им Евангелия, занимались различными искусствами. Очевидно, община Солентинаме задумывалась ее создателем как воплощение утопического образа будущего и места художника в нем:

> Художник всегда интегрирован в общество, но не в современное ему, а в общество будущего. Художник, поэт, эрудит, святой — вот члены общества будущего, которое в зародыше существует уже сегодня, пусть даже оно рассеяно <…> по миру (цит. по: [там же, p. 27–28])[4].

С определенного момента Хубер в своем творческом поведении стремился реализовать это представление о художнике «не от мира сего» и вместе с тем всецело погруженного в мирские дела.

Другой важнейшей фигурой для Хубера был немецкий мыслитель Эрнст Блох (1885–1977), автор книги «Дух утопии» (*Geist der Utopie*, 1918) и трехтомника «Принцип надежды» (*Das Prinzip Hoffnung*, 1938–47). Блох мыслил утопию не как некий смутный набор беспочвенных представлений об идеальном социуме или идеальной экзистенции, а как «среду для проекта альтернативных возможностей жизни, которые должны быть заложены в самом историческом процессе» (цит. по: [4, с. 364]). Иными словами, предпосылки утопии объективно присутствуют в эмпирической реальности и теоретически доступны целенаправленному развитию. Согласно другому определению, утопия по Блоху — это «“фермент”, в котором есть и критическое начало

[4] Попутно отмечу, что в 1977 году община Солентинаме была разгромлена никарагуанской диктатурой, но после победы революции возродилась и существует поныне.

по отношению к существующим идеологемам и инструментам, и облик будущего мира» (цит. по: [5, с. 25]), то есть это потенциально активный фактор, который, опять же, может быть задействован в нужном направлении. Необходимым подспорьем для трансформации теории (потенциального) в практику (действительное) выступает надежда — «тот аффект, который связывает субъективные чаяния с объективными тенденциями, устремляя человека… к будущему миру, причем в модусе не только мечтаний, но и деятельных революционных преобразований, которые невозможны без надежды» [там же, с. 59].

В своей философии утопии Блох совместил социальный (в его случае неортодоксально марксистский) активизм и эсхатологическую «метафизику надежды», добавив к этим двум «китам» третьего — авангардное искусство [там же, с. 23]. Музыке он отдавал предпочтение как самому утопическому из искусств, позволяющему «пережить изнутри и объективировать вовне “кристаллическую ноту”, которая в утопическом понимании есть внутреннее беспокойство бытия» [там же, с. 22].

Значительная часть творчества Хубера зиждется на этих же трех китах — с той лишь разницей, что если в случае Блоха «метафизика надежды» принципиально атеистична, то эсхатология Хубера проникнута христианским духом, и в этом он близок Карденалю: как истинный христианин, он отождествляет утопию с Царством небесным, образом которого на земле выступает то, что он называет «харизмой братства» [3, p. 20–21]. Кроме того, его активизм — не марксистский, а, так сказать, обобщенно-левый: род внеидеологического гуманизма, чистого прекраснодушия. Композитор высказывается по этому поводу так: «В моей музыке нет философствования и идеологии; я просто стараюсь выражать свои чувства, создавать экспрессивную музыку и кричать изо всех сил» [там же, p. 26–27], — кричать о бесконечном будущем человечества, о его неизбывном страхе перед концом мира и о моральной обязанности быть солидарным с бедными и угнетенными.

Конечно, Хубер прекрасно сознает, что даже самая экспрессивная современная музыка сама по себе, и даже в союзе со столь же экспрессивным словом, — не самое подходящее средство для того, чтобы сделать мир лучше. Тем не менее она, пользуясь терминологией Хубера, способствует «расширению сознания», и в этом заключается ее первичное воздействие; вторичным же воздействием музыки, в идеале, могло бы стать преображение действительности

[там же, p. 21]. Художник не в силах изменить ход вещей этого мира, но в сферу его ответственности входит участие в формировании среды для ожидаемой лучшей действительности, благоприятствующей «харизме братства». При этом лично Хубер не соглашается идти навстречу гипотетическому слушателю, жертвуя сложностью своего языка, ибо — и здесь он ссылается на Зёлле, — наше ощущение целостности мира, единства эмпирического и идеального, нуждается в том, чтобы его «представляли, артикулировали, выражали всякий раз новым языком», в том числе музыкальным [там же, p. 46].

Хубер, Адорно, Циммерман

Так в самых общих чертах выглядит духовная и интеллектуальная мотивация ангажированности композитора Хубера. Сам Хубер противопоставляет ее мотивации таких ангажированных музыкальных деятелей, как мыслитель и критик Теодор В. Адорно и композитор Бернд Алоис Циммерман.

По мнению Адорно, подлинно новая музыка, представляя собой социальный нонконформизм в чистом, беспримесном виде, не может иметь аудитории: никто — «ни отдельные личности, ни группы людей» — не желает иметь с ней дела, ибо она «принимает на себя всю тьму и вину мира; все ее счастье — в познании несчастья, вся ее красота — в отрицании видимости красоты <…> Это самое настоящее послание в бутылке» [6, S. 102]. Что касается Хубера, то для него подлинная новизна письма и стиля означает прежде всего не отрицание чего бы то ни было, а создание новой красоты. Отвергая идею «зряшной» красоты (красоты «просто так», *beauté gratuite*) [3, p. 14] и утверждая, что новая красота непременно должна соотноситься с понятием «глубины», Хубер не противоречит духу адорнианской «философии новой музыки». С другой стороны, он кровно заинтересован в том, чтобы донести свое художественное послание, артикулирующее идею этой новой красоты, до «отдельных личностей и групп людей» здесь и сейчас, а не в неопределенном будущем. Поэтому метафора Адорно о бутылке, согласно Хуберу, не годится для подлинно ответственного искусства нашего времени [там же, p. 54–55]. Циммерману же Хубер как будто симпатизирует и признает наличие точек соприкосновения с ним [там же, p. 59], но, конечно, ему не может быть близок откровенный негативизм Циммермана, чей «Реквием по молодому поэту» снабжен эпиграфом из романа прозаика и поэта-самоубийцы Конрада Байера: «На что нам надеяться? Единственное, чего мы достигнем, — это смерть».

На аналогии с Циммерманом и его «Реквиемом»[5] наводит самый политизированный опус Хубера — завершенная в 1982 году оратория «Умален—порабощен—покинут—презрен…» (*Erniedrigt–Geknechtet–Verlassen–Verachtet…*) для певцов-солистов, чтеца, камерного и большого хоров, нескольких оркестровых групп и магнитофона. Ее заглавие отсылает к Книге пророка Исаии: «Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что ставили Его» (Ис. 53:3). Как и в «Реквиеме» Циммермана, источники текстов эклектичны, актуальное в них перемешано с вневременны́м: писания и высказывания Энрике Карденаля перемежаются повествованием швейцарского пролетария Флориана Кноблоха, отрывками из дневников социально маргинализованной афробразильянки Каролины Марии де Жезус, манифестом убитого тюремщиками афроамериканского радикала Джорджа Джексона и дополняются отрывком из Исаии. Как и у Циммермана, звуковым субстратом на протяжении значительной части произведения выступает малоподвижная «сонористическая» магма, на фоне которой словесные тексты поются или (вновь как в «Реквиеме») произносятся чтецом, солистами, хоровыми группами.

Естественно, не обходится без того, что Циммерман назвал стилистическим плюрализмом (и обильно применил в своем «Реквиеме»). Как только речь заходит о полицейском и военном насилии, на первый план выступают какофонические звучания оркестровой меди и искаженные маршевые ритмы, а в момент катарсиса дискант воспроизводит тему арии *Es ist vollbracht* («Свершилось») из 159-й кантаты Баха, — но не с оригинальным немецким текстом, а с латинским переводом «утопического» фрагмента из Исаии: «Тогда волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Ис. 11:6). Этот момент — точная цитата из пьесы 1975 года «Горчичное зерно» (*Senfkorn*)[6], заглавие которой также многозначительно отсылает к Библии, а именно к известной метафоре о Царстве небесном (Мф. 13:31, Мк. 4:31, Лк. 13:19); он приходится на пятую из семи частей оратории. В финале же Хубер вновь вспоминает Баха: на пасхальный хорал *Christ lag in Todes Banden* («Христос лежал в оковах смерти»), функционирующий как *cantus firmus*, накладывается текст Карденаля, открывающийся словами *El pueblo es inmortal* — «Народ

[5] Об этом произведении Циммермана см., в частности, [7].

[6] Разбор этой пьесы см. [8].

бессмертен». Появление Баха посреди оратории трактуется самим автором как «окно надежды» (на вступление в утопическое Царство) [там же, p. 156]. По контрасту, появление возвышенной, «идеальной» музыки у Циммермана — в «Реквиеме» это прежде всего отрывки из «Тристана» и «К радости» — символизирует невозвратное прошлое и иллюстрирует известный тезис Адриана Леверкюна о невозможности Девятой симфонии в обесчеловеченном современном мире[7].

При всех различиях, если не сказать диаметральной противоположности, между идейными позициями обоих композиторов, и тот, и другой прибегают к нехитрому, в общем, приему символизации с помощью прямых цитат и легко расшифровываемых аллюзий. В случае Хубера этому приему придумано философское обоснование: частые апелляции к элементам музыки прошлого в заключительных разделах его опусов подобны

> ...реактуализированным образам мира, где господствуют метафизика и мораль; эти образы накладываются на современность, стремятся охватить ее и придать ей новый смысл, иную целенаправленность <...> [у Хубера, в отличие от Циммермана] элемент субъективности, источник тревожности и беспорядка, в конечном счете обуздывается, реструктурируется, упорядочивается [9, pp. xiv–xv].

Вообще говоря, имя композиторам, апеллирующим в конце своих опусов к музыке прошлого, — легион, и их мотивация более или менее такая же[8]. Вопрос о том, насколько подобная игра стилистическими контрастами соотносится с важной для Хубера категорией глубины, остается открытым.

Глубина звука и микрохроматика

Справедливости ради надо отметить, что в наследии Хубера не так много произведений, где особым образом подобранные и отчетливо артикулируемые тексты, призванные донести до слушателя некую важную идею, выходят на первый план, заслоняя собственно эстетические качества художественного продукта. Помимо оратории «Умален—порабощен—покинут—презрен...» можно вспомнить, к примеру, апокалиптическое действо «...внутри заполненной фигуры...» (...*inwendig voller Figur*...) с текстами из Откровения и Альбрехта

[7] Ср. *Манн Т.* Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / перевод С. Апта и Н. Ман. М.: Издательство иностранной литературы, 1959. С. 550.

[8] См. об этом, в частности, [10].

Дюрера (1971) и «Песни вращающегося круга» (*Cantiones de Circulo Gyrante*) с текстами Генриха Бёлля и св. Хильдегарды Бингенской и музыкальными цитатами из приписываемых ей духовных песнопений (1985).

В художественном отношении интереснее те работы, где идейная подоплека не навязывает себя со столь откровенной настойчивостью. Такова, в частности, композиция «Вспомни о Г…» (*Erinnere dich an G…*) для контрабаса и восемнадцати инструменталистов (1976–77), где «Г» может с одинаковыми основаниями расшифровываться как Гаутама, Распятый (*Gekreuzigte*), Замученный (*Gefolterte*), Товарищ (*Genosse*), Голгофа и т. п. [3, p. 149–150], — круг ассоциаций ясен и не требует дополнительных комментариев. Пьеса построена как серия четырех инвенций (по числу зрелищ человеческих несчастий, открывшихся юному принцу Гаутаме); в каждой из них разрабатывается определенный тип артикуляции на контрабасе. В ткань последней из инвенций (на *pizzicati*) ненавязчиво, без плакатной декларативности вплетена цитата из «Надгробия» (*Tombeau*) композитора-лютниста Сильвиуса Леопольда Вайса (1686–1750): так подтверждается неявный для слушателя, изложенный только в авторском комментарии программный замысел этой инвенции как надгробной песни замученным под пытками.

Возвращаясь к идее глубины как атрибута «незряшной», подлинно содержательной красоты, отметим, что Хубер связывает ее с «глубиной» музыкального звука. В качестве тех, кто стремился углубиться в музыкальный звук, преодолеть его внешне монадическую природу и обнаружить в нем множественность измерений, он вполне предсказуемо упоминает Джачинто Шельси [там же, p. 116–117][9] и позднего Ноно. Если итальянские современники Хубера, независимо друг от друга действовавшие в сходном направлении [11, с. 200–201], ради преодоления «монадичности» звука использовали сдвиги на четверть тона, то Хубер предпочитает интервалы шириной в 1/3 тона, считая четвертитоновые колебания всего лишь поверхностным декоративным приемом: они способны придать звучанию интересный колорит [3, p. 14–15], но в них нет ничего «глубинного», открывающего существенно новые перспективы. Логику Хубера можно расшифровать примерно так: если четвертитоны — это не более чем усугубленная хроматика, то членение звукового пространства на интервалы в 1/3 тона аналогично усугубленной гексатонике (целотоновости), и в ней есть, пользуясь лексикой Мессиана, «очарование невозможностей» (что это как не обобщенная формула утопии?), присущее ладам ограниченной транспозиции (первым из которых выступает как раз гексатоника) и чуждое «плоской», одномерной хроматике.

[9] Об опытах Шельси по проникновению вглубь музыкального звука см. [11].

Микрохроматические интервалы шириной как в 1/4, так и в 1/3 тона фигурируют в упомянутой партитуре 1967 года *Alveare vernat*. Четвертитоновая микрохроматика встречается и в более поздних опусах, в том числе созданных после 1991 года, когда было напечатано процитированное только что интервью с критической оценкой ее возможностей. Микрохроматика, основанная на третьих частях тона, — по идее ее можно было бы назвать декаоктатоникой, — прочно утвердилась в арсенале Хубера со второй половины 1980-х[10]. Иллюстрацией этого типа письма может служить показанная в *Примере 2* последняя страница пьесы «Плач…» (*Plainte…*) памяти Луиджи Ноно (1990) для одного из любимых инструментов позднего Хубера — семиструнной виоль д'амур со скордатурами, облегчающими воспроизведение нестандартных интервалов[11].

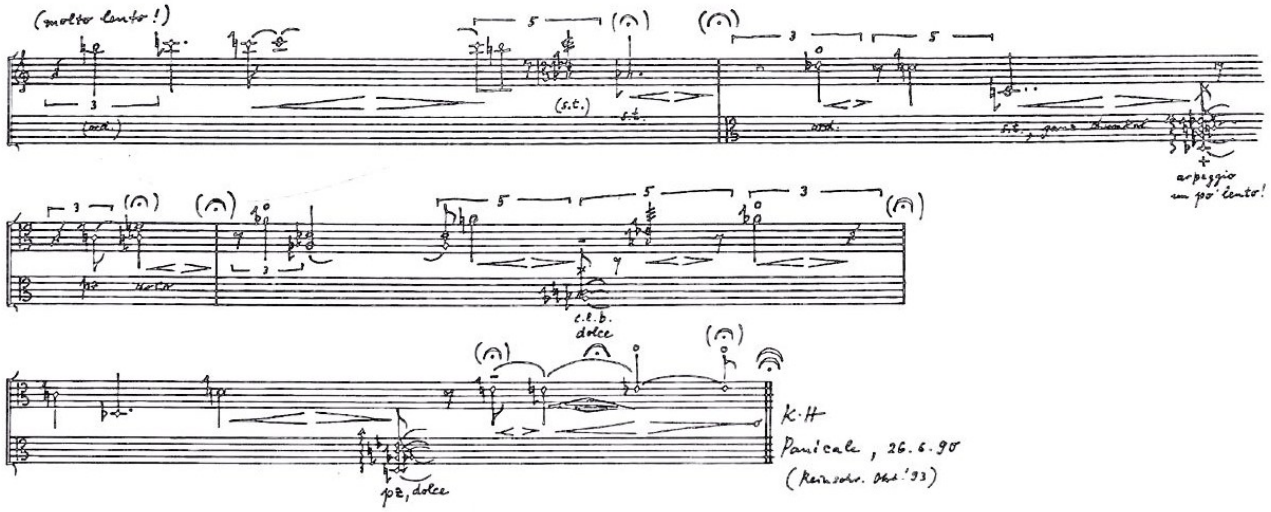
Для обозначения микрохроматики, основанной на третьих частях тона, в этом и других произведениях Хубера используются следующие знаки (не все они фигурируют в примере из *Plainte…*):

𝄲 1/6 тона вверх от ноты с бемолем
𝄳 1/6 тона вниз от ноты с бемолем
𝄮 1/6 тона вверх от ноты с бекаром
𝄯 1/6 тона вниз от ноты с бекаром
𝄰 1/6 тона вверх от ноты с диезом
𝄱 1/6 тона вниз от ноты с диезом

Нотный пример сам по себе дает лишь очень приблизительное представление о том, как звучит эта музыка. В любом случае очевидно, что микрохроматика здесь — не просто декоративное дополнение к базовой звуковысотной структуре. Все ноты декаоктатоники (с их энгармоническими эквивалентами) — полноправные элементы общего звуковысотного пространства. Микрохроматизмы, составляющие две трети звуковысотного инвентаря, в этом отношении не отличаются от оставшейся трети, которая представляет собой не что иное, как целотоновый звукоряд от *h* (пьеса начинается с ноты h^2 и завершается, как можно убедиться при взгляде на нотный пример, нотой es^1).

[10] Его предшественником в этом отношении был Морис Оана́, в чьем творчестве темперация по третьим частям тона утвердилась с начала 1960-х. Об этом испано-французском композиторе см. [12].

[11] Об исполнительских аспектах пьесы, связанных с настройкой инструмента и воспроизведением микрохроматических интервалов, см. [13].



Пример 2. К. Хубер. «Плач…»

Помимо Ноно у пьесы есть еще один «герой» — Осип Мандельштам. В конце 1980-х Хубер увлекся творчеством поэта, который «даже в самых ужасных условиях сумел сохранить свет утопии, выходящий за пределы его “Я”» [там же, p. 13]. Мандельштамовская линия в творческой биографии Хубера открылась в 1989 году пьесой «Плуг поэта» (*Des Dichters Pflug*) для скрипки, альта и виолончели, играющих в декаоктатонной микрохроматической системе. Эпиграфом к пьесе служит пассаж из статьи Мандельштама «Слово и культура» (1920–21): «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху»[12]. Как видим, избранный композитором фрагмент из прозы Мандельштама коррелирует с важной для него, равно как и для Ноно, идеей проникновения вглубь, исследования глубин. Тематически «Плуг поэта» связан с более поздним «Плачем…», который, в свою очередь, вошел в датированную тем же 1990-м годом партитуру для виоль д’амур и 13 инструментов, также посвященную памяти Ноно. Озаглавив эту партитуру «Плач — Вспаханное время-1» (*Plainte – Die umgepflügte Zeit I*), Хубер объединил обе занимавшие его в тот год темы, —

[12] *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Интернет-издание, 2020. Т. 2. Проза. С. 44.

память об авторе «Нет дорог, надо идти…» (*No hay caminos, hay que caminar…*), к концу жизни разочаровавшемся в той утопии, которой он долго и преданно служил, и память о поэте-мученике. Мандельштамовскую линию продолжили другие версии «Вспаханного времени» и пьесы с родственными названиями, а ее финальной кульминацией стала опера «Чернозем» (*Schwarzerde*).

Западно-восточные пересечения

К «Черноземе» мы обратимся ниже. А пока отметим, что параллельно мандельштамовскому циклу композитор разрабатывал еще одну тематическую линию, обязанную своим возникновением войне в Персидском заливе (1990–91). Одним из следствий этой войны стала демонизация арабо-мусульманской культуры как антагониста демократии западного образца, получившая широкое распространение среди западных интеллектуалов и нашедшая свое выражение, в частности, в сомнительном с научно-методологической точки зрения, но наделавшем много шума эссе Сэмюэла Хантингтона о столкновении цивилизаций (1993). Хубер посчитал своим долгом показать на собственном примере, что это столкновение можно предотвратить, высказав заинтересованное и уважительное отношение к чуждой духовности. Пацифистская и экуменическая утопия, ставшая персональным ответом Хубера на угрозу столкновения цивилизаций, воплощена в нескольких опусах 1990-х и начала 2000-х, свидетельствующих о стремлении художника-христианина и европейца познать истины другой мировой религии и обогатить свою картину мира ценностями иной, но также великой культуры.

Перед тем как приступить к разработке новой — условно говоря, западно-восточной — линии в своем творчестве, Хубер изучил средневековые трактаты по теории арабской классической музыки. Первым, скорее экспериментальным, образцом этой линии стала без малого сорокаминутная композиция 1993 года «Земля вращается на рогах быка» (*Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*) для суфийского певца, трех арабских и двух европейских инструменталистов и магнитофонной записи. Арабские музыканты, играющие на деревянном духовом инструменте най, щипковом инструменте канун и бубне, импровизируют в арабских же ладах (макамах). Европейская часть инструментария представлена альтом и гитарой, имеющими ближневосточное происхождение и хорошо гармонирующими с арабскими инструментами в тембровом отношении; их партии нотированы обычным способом и воспроизводятся строго

по партитуре. В начале композиции суфийский певец произносит стих из Корана, а материал, записанный на магнитофонную ленту, содержит речь иранского писателя Махмуда Довлатабади (р. 1940), произнесенную в Мюнхене в 1992 году: рассуждение о том, что творца вынуждают к молчанию не только фундаменталистские режимы наподобие иранского, но и «новый» (читай: западный) тоталитаризм (два «рога быка»). Речь завершается исповеданием утопической веры в любовь, человека и простоту. Помимо персидского оригинала речи на ленте фигурируют ее переводы на арабский, немецкий и французский.

Тексты Довлатабади, наряду с фрагментами из ветхозаветного «Плача Иеремии» и из Эрнесто Карденаля, использованы и в композиции «Духовные и светские ламентации на респонсории Джезуальдо» (*Lamentationes sacrae et profanae ad responsoria Iesualdi*) для шести певческих голосов, теорбы/гитары и бассетгорна/бас-кларнета (1993–97) продолжительностью около трех четвертей часа. Опыт имплантации «восточного» в «западное» здесь не столь откровенно декларативен, как в предыдущем опусе, его идейное обоснование носит не столько социально-политический, сколько религиозно-культурологический характер, и музыка не производит впечатления прямой и явной эклектики. Линиям, составляющим шестиголосие песнопений Джезуальдо на Темную утреню (показательная параллель с более ранней оркестровой партитурой *Tenebrae*), приданы новые очертания, в разной степени отличающиеся от исходных: *stile cromatico* Джезуальдо предстает модернизированным, но узнаваемым. В исполнении отдельных частей цикла участвует гитара, настроенная по третьим частям тона, в двух фрагментах подключаются разновысотные восточные мембранофоны; тем самым в музыку вносится не слишком навязчивая экзотическая нота. Латинские тексты респонсориев местами заменяются французскими переводами и близкими по содержанию фрагментами авторства упомянутых современных писателей — очевидно, ради того, чтобы подчеркнуть вневременную актуальность «иеремиады».

Включение «ориентального» в «западное» и «исламского» в «христианское» осуществлялось Хубером на протяжении большей части 1990-х и в 2000-х. К таким опытам принадлежит, в частности, небольшой по объему четырехчастный камерный концерт «Инкрустации» (*Intarsi*) для фортепиано и семнадцати инструменталистов, посвященный памяти Витольда Лютославского (1994). Функцию «окошек надежды» (по аналогии с арией Баха в оратории «Умален—поработщен—покинут—презрен...») здесь выполняют мотивы последнего фортепианного концерта Моцарта (KV 595), инкрустированные

в стилистически чуждую им ткань, причем в финале, озаглавленном «Арабский сад» (*Giardino Arabo*), ей придан никак не подготовленный предыдущими частями ориентальный оттенок; только в этой части партии духовых и струнных содержат микрохроматизмы. Другой образец аналогичного синтеза — масштабный (37 минут) струнный квинтет «Се человеки» — *Ecce homines* (1997–98), — где арабская микрохроматика взаимодействует с мотивами соль-минорного Струнного квинтета Моцарта (KV 516). Использование множественного числа в заглавии произведения имеет, как нетрудно предположить, экуменический смысл, а сама идея подобной «инкрустации» представляется наиболее простым и внятным способом продемонстрировать утопию единения цивилизаций средствами современного композиторского письма.

Западно-восточная линия представлена и не столь эклектичными образцами. Один из них, стилистически самый чистый и, пожалуй, самый впечатляющий в художественном отношении, носит латинское заглавие «Плач о конце двадцатого века» — *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*. Форма этой двадцатиминутной пьесы для оркестра, разделенного на четыре группы, с двумя виолончелями соло (1992–94), организована, если верить Хуберу, по тому же плану, что и рынок в иранском городе Кашане. В качестве иллюстрации приводится чертеж этого рынка, центральная ось которого поделена на 29 отсеков (*Иллюстрация 1*).

Партитура Хубера, однако же, состоит не из 29, а из 17 коротких разделов attacca, и вообще ее связь с этим чертежом не поддается удовлетворительной верификации. Более адекватным представляется ее восприятие как своего рода аваза — неметрического монолога в некоем воображаемом восточном ладу с микрохроматизмами (в партитуре указаны три конкретных макама, но их структура, ввиду неприспособленности оркестрового инструментария к арабской ладовой системе, зафиксирована в нотах с упрощениями). В данном случае аваз воспроизводится не певческим голосом (суфийский певец может подключаться *ad libitum*), а совокупностью оркестровых инструментов, образующей своего рода утолщенную монодию; процесс ее медленного развертывания оживляется спорадическими вспышками шумной активности и фоновыми репликами ударных. Как и воображаемый «Плач доктора Фаустуса» из романа Томаса Манна, этот «Плач» заканчивается одинокой нотой, «что повисла среди молчания», — нотой, олицетворяющей «надежду по ту сторону безнадежности»[13].

[13] *Манн Т.* Доктор Фаустус. С. 565.

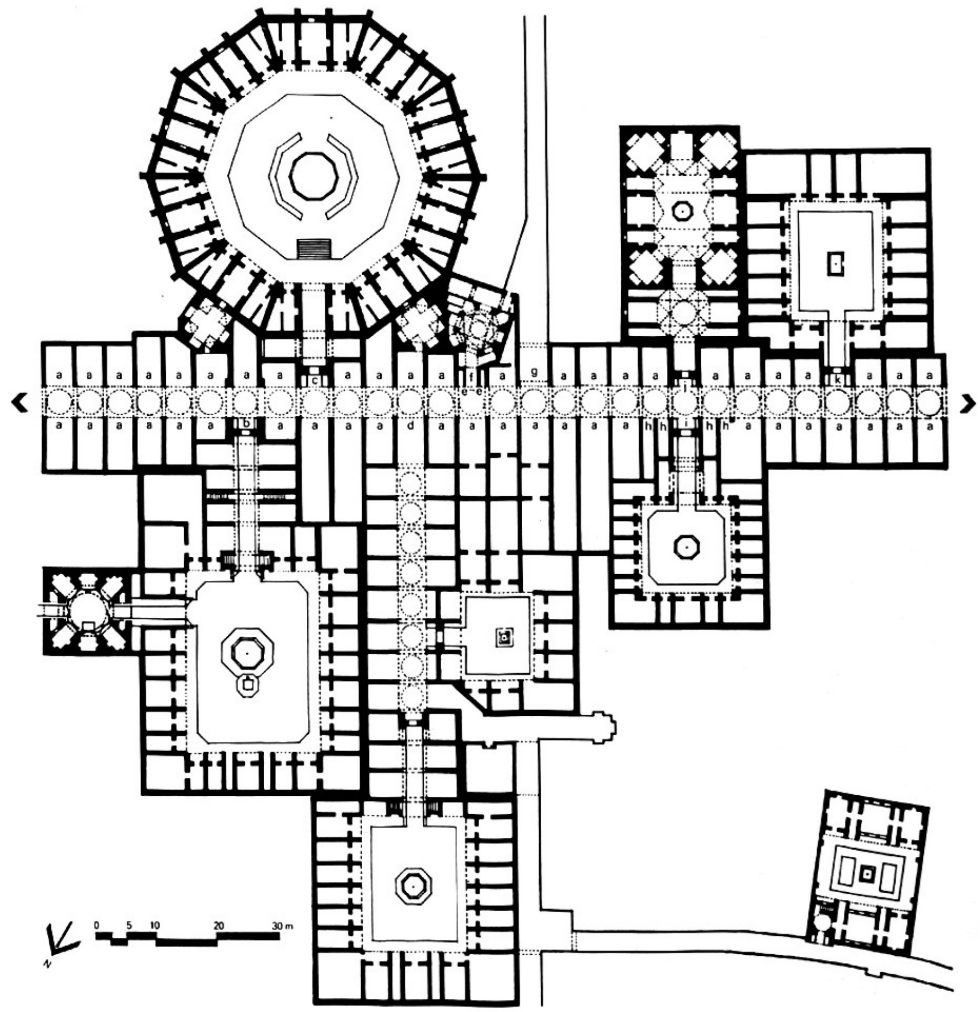


Иллюстрация 1. План рынка в Кашане (Иран) [14, S. 305][14]

В 2002 году из-под пера Хубера вышел стилистически родственный «Плачу о конце двадцатого века», но более объемный (около сорока минут музыки) и богатый контрастами опус под названием «Душа должна спешиться и пойти на своих шелковых ногах» (*Die Seele muss vom Reittier steigen und gehen auf ihren Seidenfüßen*). В исходной версии он предназначен для виолончели,

[14] В этой же диссертации дается подробный анализ партитуры «Плача…» [14, S. 299–435].

струнно-смычкового баритона, контратенора и двух оркестровых групп; одна группа состоит из современных, другая — из барочных инструментов[15]. В качестве текстовой основы взято стихотворение известного палестинского поэта Махмуда Дарвиша (1941–2008), исполняемое в немецком переводе и в арабском оригинале. Написанные в осажденной Рамалле в дни израильской антитеррористической операции весной 2002 года, стихи Дарвиша завершаются тем же мотивом «надежды по ту сторону безнадежности»: «Мир тому, кто разделяет со мной ожидание, опьянение светом, свет бабочки во тьме этого туннеля».

«Чернозем»

«Надежда по ту сторону безнадежности» — центральный топос оперы «Чернозем» (пост. 2001, Базель), заглавие которой отсылает и к процитированной выше метафоре Мандельштама о соотношении поэзии и времени, и к позднейшей трагической главе биографии поэта, когда он вместе с женой Надеждой, не по своей воле, оказался в черноземном Воронеже. Композитор и его либреттист Михаэль Шиндхельм (р. 1960) — швейцарский литератор, кинорежиссер и театральный деятель родом из ГДР, выпускник Воронежского университета[16], — скомпоновали либретто как своего рода центон из фрагментов прозы и поэзии Мандельштама, с вкраплениями авторства Надежды Мандельштам, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой и самих либреттистов.

Опера складывается из девяти эпизодов общей продолжительностью около 107 минут[17]. Фабула в самых общих чертах, без внешних по отношению к ней символических моментов, о которых будет сказано отдельно, сводится к следующему:

> Эпизод 1 «Милый, слепой, эгоистический свет»: герой, Парнок (фамилия заимствована из повести «Египетская марка»), задыхается в беспросветном одиночестве.
>
> Эпизод 2 «В часы бессонницы предметы тяжелее»: Парнок и Надя одни, бессонная ночь; являются люди в форме и требуют очистить помещение.

[15] Позднее появились версии, редуцированные как по продолжительности, так и по инструментовке.

[16] По специальности «квантовая химия». См. Michael Schindhelm // Wikipedia: The free Encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Schindhelm (дата обращения: 22.03.2025).

[17] Столько длится ее единственная официальная запись, осуществленная в ноябре 2001 года в Базеле под управлением Артуро Тамайо.

Эпизод 3 «Да, я лежу в земле, губами шевеля»: Парнок [очевидно уже в ссылке] одержим видением собственной смерти, и эти строки Мандельштама из «Воронежской тетради» положены на фрагмент из упомянутой композиции по *Tenebrae* Джезуальдо, причем в партитуре это место помечено *Gesualdissimo*...; героя окружают подруги — Надя, Анна [Ахматова] и Наталья [Штемпель, сохранившая «Воронежские тетради»].

Эпизод 4 «Ночь сторожит среди белого дня»: Парнок в санатории, Надя рядом с ним; ночные кошмары.

Эпизод 5 «Воздух для дыханья»: Парнок и Надя решают уехать в Армению — «младшую сестру земли иудейской», где можно дышать (здесь допущено нарушение хронологии: в санатории Мандельштам был в 1938-м, там его и арестовали; путешествие в Армению было совершено в 1930-м).

Эпизод 6 «Арарат»: в начале эпизода цитируется «Плач...» для виоль д'амур; Парнок в Армении, рядом с ним Надя и Анна.

Эпизод 7 «Греза/Травма» (в немецком оригинале — игра слов: *Traum*/*Trauma*): идиллическая греза сменяется ужасающей реальностью.

Эпизод 8 «Изолировать, но сохранить»: здесь, помимо прочих стихотворных отрывков (в том числе из «Воронежа» Ахматовой), звучит роковая эпиграмма о «кремлевском горце»; за поэтом вновь приходят незваные гости в форме с приказом «изолировать, но сохранить».

Эпизод 9 «Эпилог»: последнее письмо Нади [уже умершему] поэту; фрагмент оды «Когда б я уголь взял для высшей похвалы», звучащий как прощание с миром и исповедание утопической надежды.

В исполнении оперы участвуют певцы-солисты, секстет не персонифицированных вокалистов, смешанный хор, сравнительно небольшой оркестр (2.2.2.2–2.2.1.1–арфы, литавры, ударные [3 исполнителя]–5.4.3.2.2) и группа сценических инструментов, состоящая из тромбона, батареи ударных и излюбленных поздним Хубером бассет-кларнета/бассетгорна, виоль д'амур/гитары и теорбы. Среди персонажей, помимо Парнока, его трех подруг и личности, обозначенной в партитуре как *Offizier* (в реалиях того времени это чекист или милиционер), фигурирует Мальчик (*Knabe*), поющий контратенором в сопровождении облигатной виоль д'амур со скордатурами. В его уста вложен пассаж, заключающий очерки Мандельштама «Путешествие в Армению», каким-то чудом опубликованные в 5-м номере журнале «Звезда» за 1930 год. Для неосведомленного читателя этот пассаж совершенно загадочен, поскольку никак не соотносится с основным текстом очерков. В нем речь идет об армянском царе Аршаке, которого обманом пленил и до последней степени унизил ассирийский царь Шапух; полководец Шапуха,

армянин Драстамат, спасший его от врагов, попросил в качестве награды пропуск в крепость, где содержался Аршак, чтобы предоставить тому «один добавочный день [жизни], полный слышания, вкуса и обоняния, как бывало раньше, когда он развлекался охотой и заботился о древонасаждении»[18].

Источник фрагмента о царе Аршаке (правил в 350–367) — «История Армении» Фавстоса Бузанда (V век). Ее русский перевод вышел через полтора десятилетия после гибели Мандельштама[19], но поэт, как следует из «Путешествия в Армению», общался с переводчиком[20] и, надо полагать, почерпнул от него сведения об этом историческом эпизоде (в опубликованной русскоязычной версии он изложен совсем другими словами, к тому же Шапух был не ассирийским, а персидским царем). Аллегорический смысл такого, и именно такого завершения очерков об Армении понятен: оказавшись на этой абсолютно чужой для себя, но необычайно привлекательной земле, населенной людьми «совершенно иной расы, которую уважаешь, которой сочувствуешь, которой вчуже гордишься»[21], — иными словами, в максимально возможном, исходя из реальных обстоятельств, приближении к утопии, — поэт получил добавочные дни полноценной, бодрой жизни. Сходство между судьбами армянского царя и русского поэта[22] стало основанием для того, чтобы ввести в оперу своего рода контрапункт между двумя планами — реальным (биографическим) и трансцендентным, по ту сторону той безнадежности, в которую превратилось эмпирическое существование героя.

Отрывки пассажа о царе Аршаке неравномерно распределены между эпизодами 1, 2, 6 и 9 (в других эпизодах Мальчик не появляется); стилистически к ним примыкает начало 5-го эпизода с цитатой из «Плача...». Если тексты, образующие реальный план, поются и произносятся в русском оригинале и в немецком

[18] *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 290.

[19] История Армении Фавстоса Бузанда / перевод с древнеармянского и комментарии М. А. Геворгяна. Ереван: Издательство Академии наук Армянской ССР, 1953.

[20] *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 283 (здесь фамилия переводчика передана как «Геворкьян»).

[21] Там же. С. 263.

[22] На этот параллелизм указывает и вдова поэта: *Мандельштам Н.* Воспоминания. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1970. С. 232.

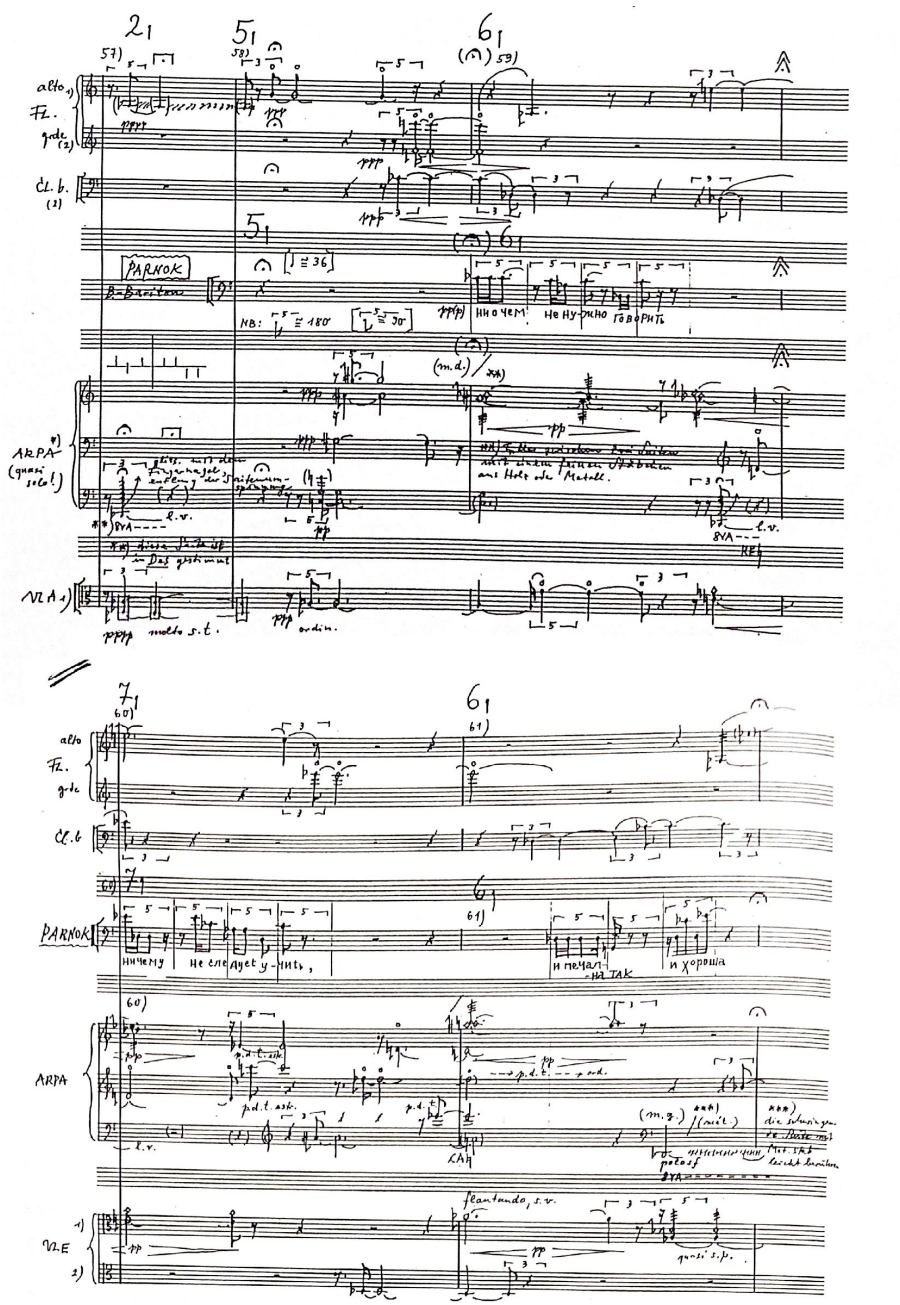
переводе, с отдельными «посторонними» французскими, итальянскими, английскими и латинскими словами, то олицетворяющий трансценденцию Мальчик поет текст об Аршаке в переводе с русского на «трансцендентный» для европейской аудитории (и, очевидно, для самого композитора) армянский язык[23]. Для Мандельштама Армения была «окном надежды» — и монологи Мальчика в контексте партитуры выступают «окнами надежды» на тех же эстетико-стилистических основаниях, что и Бах, Вайс, Моцарт в упомянутых более ранних сочинениях.

Господствующую музыкальную идиому оперы — во всяком случае, ее реального плана — можно кратко охарактеризовать названием композиции Хубера для альта и камерного оркестра (1977): «…без границ и очертаний…» (*…ohne Grenze und Rand…*). Значительную часть материала «Чернозема» составляют обширные инструментальные и хоровые звуковые поля с зернистой (прореженной несинхронными внутренними паузами) микрополифонической и микрохроматической структурой. На их фоне разворачиваются монологи, диалоги и ансамбли действующих лиц. Сольные линии часто изломаны, невокальны и также содержат микрохроматизмы. В качестве примера приведем отрывок из первого же соло Парнока («Ни о чем не нужно говорить, // Ничему не следует учить…»; *Пример 3*).

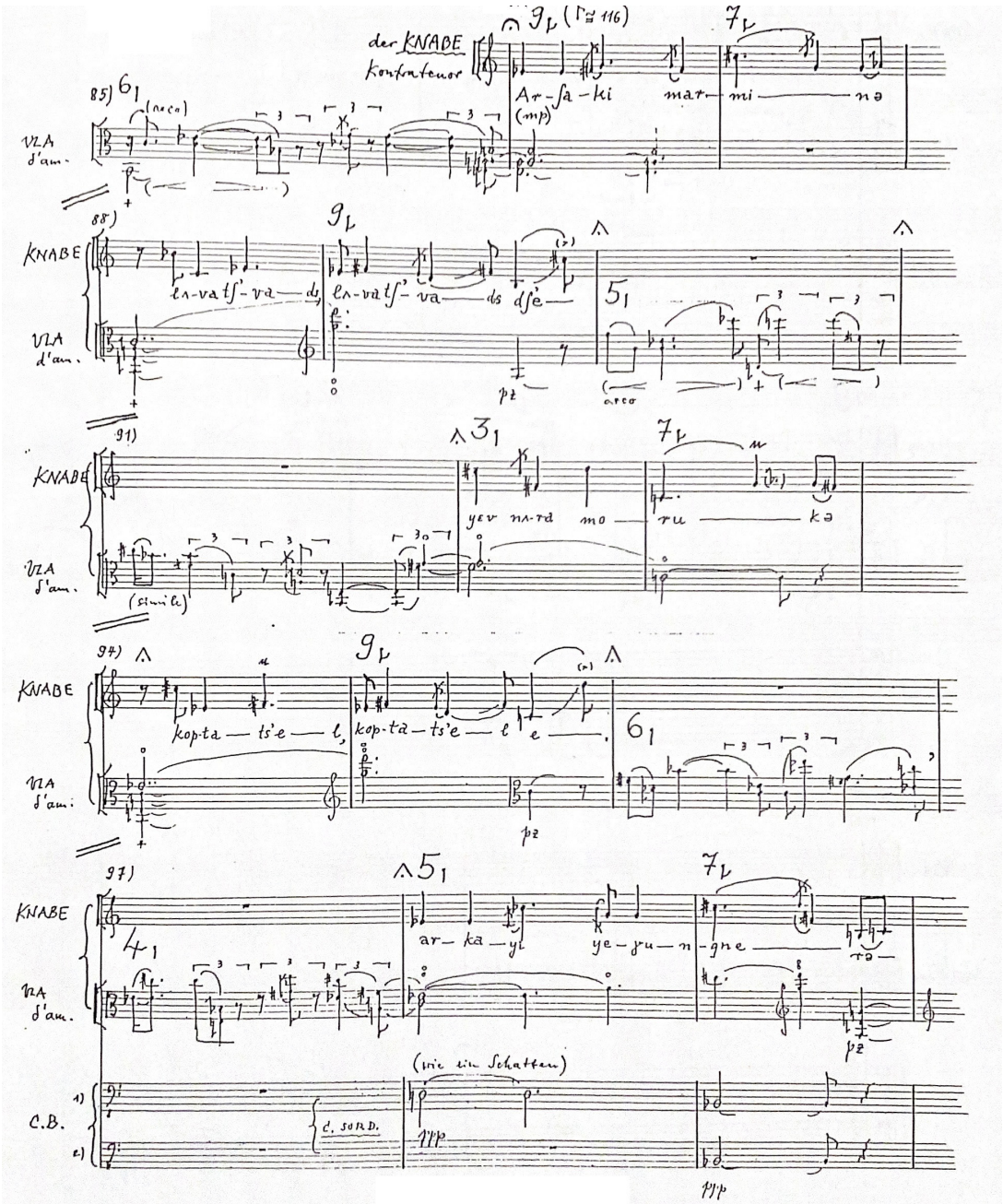
Мелодические линии Мальчика, сопровождаемые непременной виоль д'амур, разворачиваются в более плавном ритме и наделены условно-ориентальными чертами (скольжения и качания голоса в узком диапазоне, форшлаги и другие мелизмы, увеличенные секунды); фрагмент первого соло Мальчика, следующего непосредственно за первым соло Парнока, показан на *Примере 4*.

Резкий драматический контраст вносится в эпизоде 2, когда в квартиру Парнока и Нади вторгаются люди в форме: шумные духовые, на фоне четкого маршевого ритма ударной установки, воспроизводят невпопад причудливые пунктирные конфигурации — *Пример 5*.

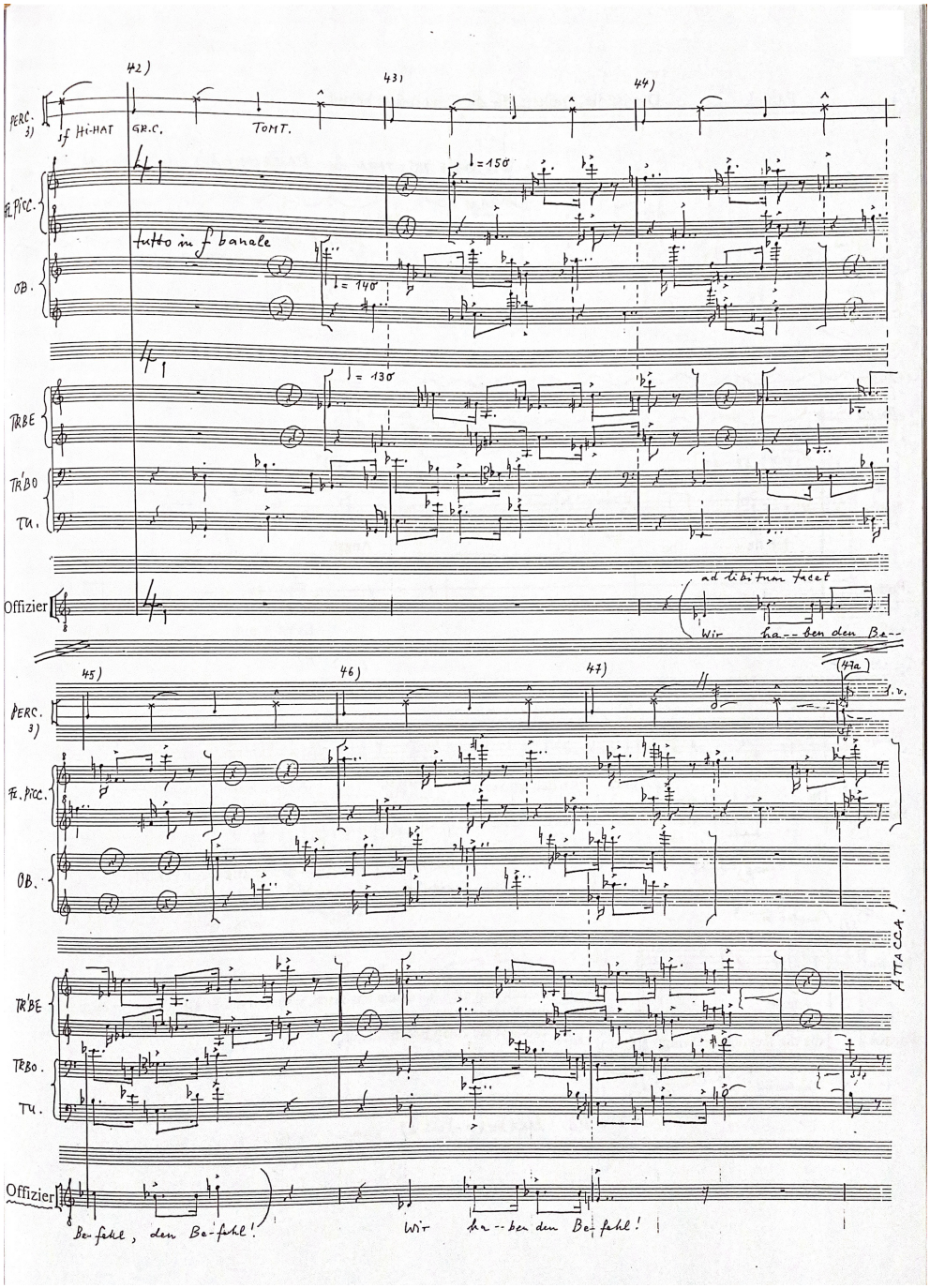
[23] Авторство перевода в партитуре не указано. По утверждению Хубера, для оперы был осуществлен «обратный перевод строк Мандельштама на классический армянский язык» (цит. по: [15, S. 79]), то есть на грабар, на котором написан труд Фавстоса Бузанда. В действительности язык перевода — современный литературный армянский. В партитуре армянские слова, не без ошибок, даны в латинской транслитерации. Последняя использована также для передачи некоторых русских текстов.



Пример 3. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 1



Пример 4. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 1



Пример 5. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 2

Отголосок этой воинственной «интерлюдии» слышится в завершающем эпизод соло Мальчика, где речь заходит о другом вторжении: «Народ Кушани возмутился против Шапуха… Они прорвали границу в незащищенном месте, как шелковый шнур…»[24]. Батальный поворот сюжета иллюстрируется здесь ритмами оркестрового бубна (*Rahmentrommel*) и арабского бубна мажар (*Пример 6*).

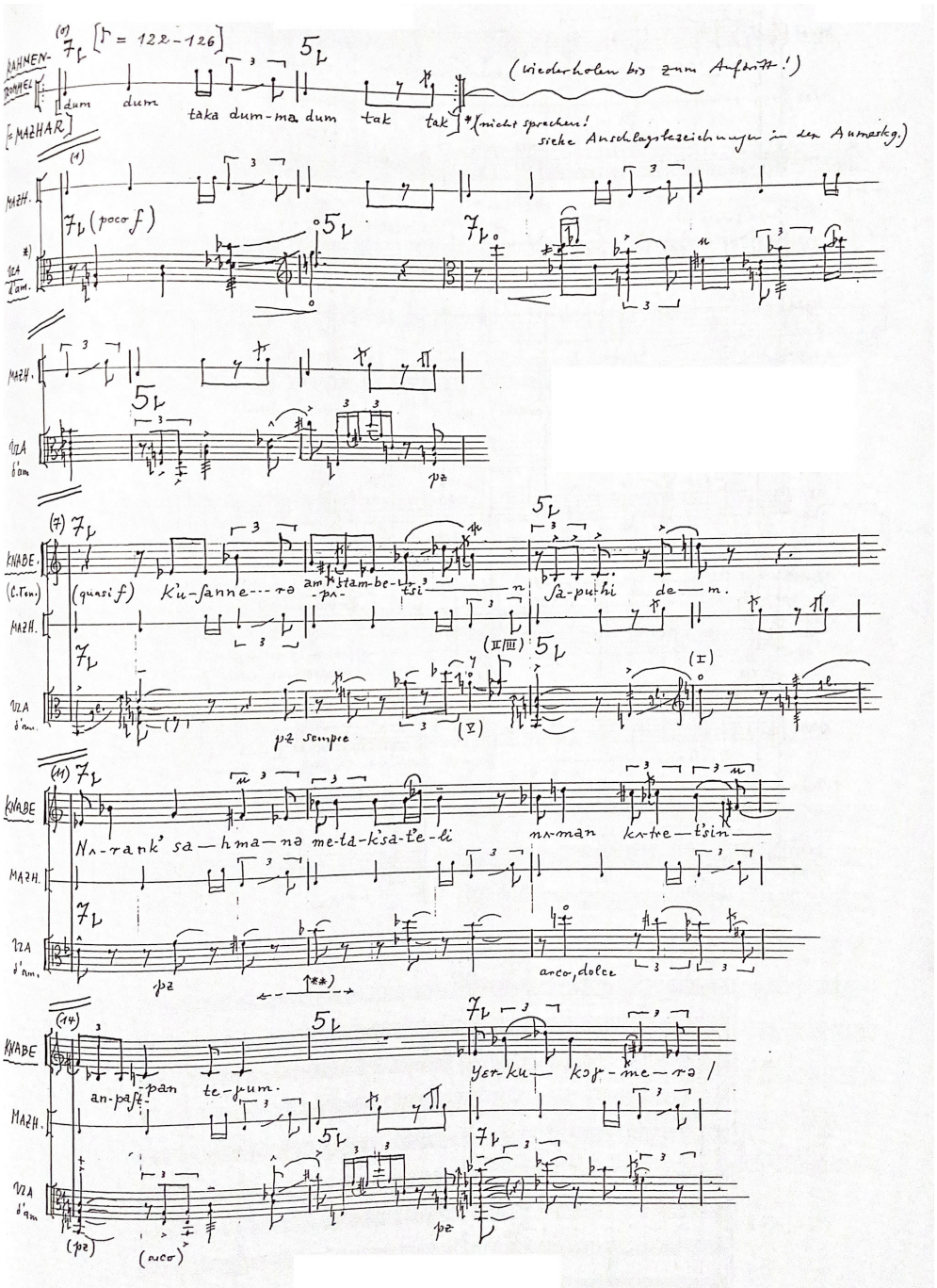
Фрагмент *Tenebrae* (с пометой *Gesualdissimo*) из следующего (третьего) эпизода — наглядный образец того, как позднеренессансный маньеризм, так сказать, возводится в степень: горизонтальные линии существенно растягиваются, диссонансы в вертикальной плоскости обостряются, в отдельных инструментальных партиях, постепенно добавляемых к вокальным, возникают микрохроматические ходы (*Пример 7*).

Упомянутый основной для «Чернозема» тип фактуры реализует ту же идею *Gesualdissimo*, возводя ее в еще более высокую степень. Связность развертывания по ходу оперы несколько раз нарушается внезапными драматическими обострениями. Одно из них — кошмары Парнока, приводящие к приступу удушья в конце эпизода 4 (здесь монолог героя сопровождается облигатным тромбоном). Несколько других — в эпизоде 8, особенно когда герой поет и декламирует (*Sprechgesang*) известную эпиграмму на Сталина. Так или иначе, на протяжении большинства эпизодов преобладающим типом фактуры остаются сжимающиеся и расширяющиеся, меняющие окраску и динамику звуковые поля «без границ и [четких] очертаний». В начале Эпилога такая фактура служит фоном для необычайно трогательного ариозо «Ося, родной, далекий друг»; оно непосредственно и естественно переходит в ариозо Мальчика, завершающее повесть о несчастном царе Аршаке, — отрывок из него показан на *Примере 8* (здесь к облигатной виоль д'амур добавляется бассетгорн).

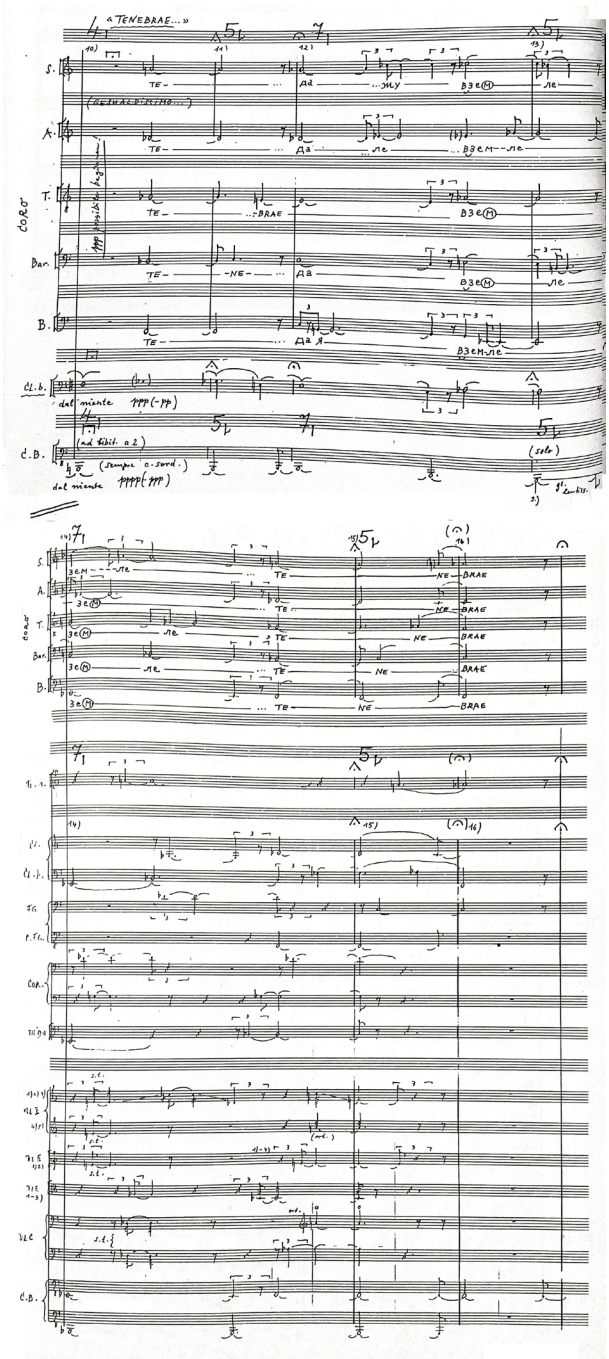
В течение всей оперы Мальчик пребывает за сценой и только в самом конце Эпилога появляется на авансцене, чтобы вместе с виоль д'амур присоединиться к герою на его прощальных словах (по-русски): «Уходят вдаль людских голов бугры: // Я уменьшаюсь там. Меня уж не заметят. // Но в книгах ласковых и в играх детворы // Воскресну я сказать, что солнце светит»[25]. Так под занавес оперы происходит синтез реального и трансцендентного планов — то, что Хубер по другому поводу назвал «харизмой братства».

[24] *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 289.

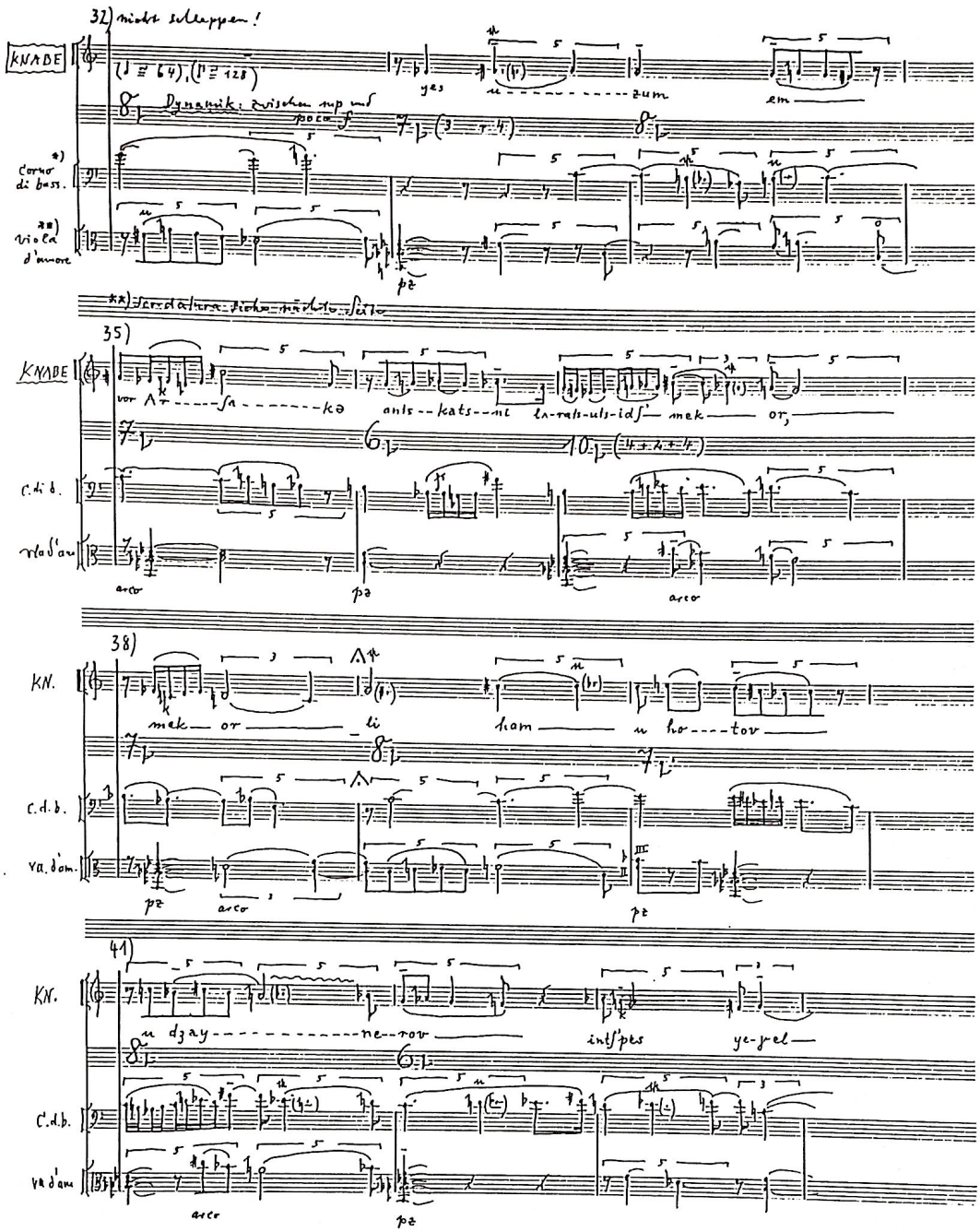
[25] В оригинале — «как солнце светит»: *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. Стихотворения. С. 281, 455.



Пример 6. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 2



Пример 7. К. Хубер. «Чернозем», эпизод 3



Пример 8. К. Хубер. «Чернозем», Эпилог

* * *

Конгломерат гуманистических и утопических идей, вдохновивших Хубера на создание произведений, предшествовавших «Чернозему», и на саму эту оперу, нашел свое воплощение и в последних крупных сочинениях композитора, о чем свидетельствуют хотя бы их названия: *Miserere hominibus* («Помилуй [нас], людей») для семи голосов и семи инструментов, слова из Псалтири, *Agnus Dei*, Октавио Паса[26] Махмуда Дарвиша, Карла Амери[27] и Жака Деррида́[28] (2006), *Quod est pax? — Vers la raison du coeur* («Почему мир? — К разуму сердца») для пяти голосов, арабских ударных и оркестра, слова Паса и Деррида (2007), *Vida y muerte no son mundos contrarios* («Жизнь и смерть — не противоположные миры») для меццо-сопрано или контратенора и виоль д'амур, слова Паса (2007). Значительная часть материала этих партитур заимствована из «Чернозема» и других опусов, представляющих «мандельштамовскую» и «западно-восточную» линии творчества композитора.

В заключение необходимо отметить, что Хубер был плодовит и преуспел в самых разных жанрах; упомянутые на этих страницах сочинения, хотя и ключевые в контексте его наследия, составляют его небольшую часть. Хубер был также выдающимся педагогом. Среди тех, кто прошел его школу, — Брайан Фернихоу (р. 1943), Вольфганг Рим (1952–2024), Кайя Сариахо (1952–2023) и Тосё Хосокава (р. 1955): композиторы, приверженные сложному музыкальному языку, высокой литературе и гуманистическим идеям.

Список литературы

1. *Киценко Д. А.* «Протуберанцы» Клауса Хубера как музыкальная аллегория судьбы современной цивилизации // Музыка и время. 2018. № 1. С. 28–32.

2. *Formery Ch.* Le testament monumental humaniste (à partir de l'oratorio *Soliloquia* de Klaus Huber): Thèse de doctorat. Strasbourg II: Université Marc Bloch, 2006–2007.

[26] Крупнейший мексиканский поэт (1914–1998), лауреат Нобелевской премии (1990).

[27] Немецкий писатель (1922–2005), узник нацистских концлагерей, автор книги «По ту сторону преступления и наказания» (1966).

[28] Французский философ, влиятельный публичный интеллектуал (1930–2004).

3. *Huber K.* Écrits / Préface de Ph. Albèra. Genève: Contrechamps, 1991.
4. *Блох Э.* Тюбингенское введение в философию / пер. с нем. Т. Быстровой, С. Вершинина, Д. Криушова. Екатеринбург: Уральский университет, 1997.
5. *Болдырев И. А.* Время утопии. Проблематические основания и контексты философии Эрнста Блоха. М.: Издательский дом ВШЭ, 2012.
6. *Adorno Th. W.* Philosophy of New Music / translated, edited, and with an introduction by R. Hullot-Kentor. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2006.
7. *Акопян Л. О.* Концептуальная эклектика или декадентская неопрятность? Бернд Алоис Циммерман, его «ноу-хау» и его эпигоны // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 3(74). С. 53–72. https://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008
8. *Nubel J.* Portrait de Bach en libérateur: *Senfkorn* de Klaus Huber // Positions luthériennes. 2009. Vol. 57, No. 1. P. 37–49.
9. *Albèra Ph.* Forme de l'Utopie // *Huber K.* Écrits / préface de Ph. Albèra. Genève: Contrechamps, 1991. P. ix–xv.
10. Акопян Л. О. Рамплиссаж как музыкально-теоретическая проблема // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2(52). С. 3–17.
https://doi.org/10.26086/NK.2019.52.2.003
11. *Акопян Л. О.* Великие аутсайдеры музыки XX века. Эдгар Варез. Роберто Герхард. Джачинто Шельси. Жан Барраке. М.: ГИИ, 2019.
12. Акопян Л. О. Морис Оана́ (1913–1992): к 110-летию со дня рождения // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2023. № 3 (46). С. 20–34. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-20-34
13. *Knipper T., Kreutz G.* Exploring Microtonal Performance of "...Plainte..." by Klaus Huber for Viola d'amore in Third-tone Tuning // Musicae Scientiae. 17 (2013) No. 4. P. 376–397.
https://doi.org/10.1177/1029864913487543
14. *Schultz W.* „Das 'Eine' (ist) das Ganze, im Werden". Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen. Inaugural-Dissertation... Universität Heidelberg, 2019.
15. *Kayser S.* „Es gibt eine Überlebenskraft innerhalb der Musik" — Klaus Hubers *Miserere hominibus*. Inaugural-Dissertation... Ludwig-Maximilians-Universität München, 2020.

References

1. Kitsenko, D. A. (2018). *Protuberance* of Klaus Huber as a Musical Allegory of the Fate of Modern Civilization. *Music and Time*, (1), 28–32. (In Russ.).

2. Formery, Ch. (2006–2007). *Le testament monumental humaniste (à partir de l'oratorio Soliloquia de Klaus Huber)* [Unpublished doctoral dissertation]. Université Marc Bloch.

3. Huber, K. (1991). *Écrits*. (Préface de Ph. Albèra). Contrechamps.

4. Bloch, E. (1997). *Tyubingenskoe vvedenie v filosofiyu* [*Tübinger Einleitung in die Philosophie*]. (Transl. from German by T. Bystrova, S. Vershinina, D. Kriushova). Ural University Publishing House. (In Russ.).

5. Boldyrev, I. (2012).*Vremya utopii. Problematicheskie osnovaniya i konteksty filosofii Ernsta Blokha* [*Time of Utopia. Problematic Foundations and Contexts of the Philosophy of Ernst Bloch*]. Higher School of Economics Publishing House. (In Russ.).

6. Adorno, Th. W. (2006). *Philosophy of New Music* (by R. Hullot-Kentor, transl., ed., & with an introduction). University of Minnesota Press.

7. Akopyan [Hakobian], L. (2024). Conceptual Eclecticism or Decadent Untidyness? Bernd Alois Zimmermann, His 'Know-How', and His Imitators. *Actual Problems of High Musical Education*, (3), 53–72. (In Russ.). https://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.008

8. Nubel, J. (2009). Portrait de Bach en libérateur: *Senfkorn* de Klaus Huber. *Positions luthériennes*, *57*(1), 37–49.

9. Albèra, Ph. (1991). Forme de l'Utopie. In Huber, K. *Écrits* (pp. ix–xv) Contrechamps.

10. Akopyan [Hakobian], L. (2019). Remplissage as an Issue for Music Theory. Part 2. *Actual Problems of High Musical Education*, (2), 3–17. (In Russ.). https://doi.org/10.26086/NK.2019.52.2.003

11. Akopyan [Hakobian], L. (2019). *Velikie autsajdery muzyki XX veka. Edgar Varez. Roberto Gerkhard. Dzhachinto Shel'si. Zhan Barrake* [*The Great Outsiders of 20th Century Music. Edgard Varèse. Roberto Gerhard. Giacinto Scelsi. Jean Barraqué*]. State Institute for Art Studies. (In Russ.).

12. Akopyan [Hakobian], L. (2023). Maurice Ohana (1913–1992). To the 110th Anniversary of His Birth. *Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music*, (3), 20–34. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-20-34

13. Knipper, T., & Kreutz, G. (2013). Exploring Microtonal Performance of *…Plainte…* by Klaus Huber for Viola D'amore in Third-Tone Tuning. *Musicae Scientiae, 17*(4), 376–397. https://doi.org/10.1177/1029864913487543

14. Schultz, W. (2019). *„Das 'Eine' (ist) das Ganze, im Werden".* *Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen* [Unpublished doctoral dissertation]. Universität Heidelberg.

15. Kayser, S. (2020). *„Es gibt eine Überlebenskraft innerhalb der Musik" — Klaus Hubers „Miserere hominibus".* [Unpublished doctoral dissertation]. Ludwig-Maximilians-Universität.

Сведения об авторе:

Акопян Л. О. — доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания.

Information about the author:

Levon H. Hakobian (Akopyan) — Dr. Sci. (Art Studies), Head of the Music Theory Department, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 31.01.2025;
одобрена после рецензирования 09.04.2025;
принята к публикации 29.04.2025.

The article was submitted 31.01.2025;
approved after reviewing 09.04.2025;
accepted for publication 29.04.2025.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology

2025/9(2)

eISSN 2587-9731

Этномузыкология

Научная статья
УДК 398.8+911.3
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-187-213
EDN XAWBAQ

Псковско-кривичские изомелы Русского Северо-Запада

Лариса Михайловна Белогурова
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*l.belogurova@gnesin-academy.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-9537-0631



Аннотация. Статья знакомит с редким случаем историко-этномузыкологического соответствия, установленного с помощью ареального метода. Изучение картографических проекций обрядовых песен Псковской области и ближайших районов Тверской и Смоленской областей показало, что три типа напевов — два свадебных и один масленичный — образуют ареалы, которые в значительной мере соотносятся с исторической территорией псковских кривичей. Во второй половине первого тысячелетия н. э. население этого древнего восточнославянского

© Белогурова Л. М., 2025

племени проживало на побережье Чудского и Псковского озер, в бассейне реки Великой, а также в верховьях Западной Двины и Ловати. Сопоставление с археологической картой выявило, что этномузыкологические ареалы не только ориентированы на внешние границы племенной территории псковских кривичей, но и воспроизводят внутреннюю структуру их ареала, что позволяет считать эти три типа напевов преемниками псковско-кривичской музыкальной традиции. Структурный анализ напевов выявил микстовую природу их ритмического строя, что объединяет их между собой и одновременно выделяет из общего восточнославянского контекста. С одной стороны, подобно обрядовым песням западного этнокультурного региона, они координируются с силлабическими стихами-слоговиками, образуют строфические композиции по модели цезурированных напевов и даже используют цезурированные ритмические формулы. Но при этом они демонстрируют качества сегментированной музыкально-ритмической организации, подчиняясь принципам акцентности — равномерной либо неравномерной, что связывает их с севернорусской культурой. Представляется, что выявленные псковско-кривичские типы обрядовых напевов воплощают собой ранние формы музыкально-ритмической сегментации, в определенном смысле не вполне зрелые, если сравнивать их с классическими ритмическими типами Русского Севера.

Ключевые слова: география народной культуры, картографирование музыкального фольклора, Русский Северо-Запад, псковские кривичи, история расселения восточнославянских племен, обрядовые песни, структурный анализ напевов, ритмическое строение

Для цитирования: *Белогурова Л. М.* Псковско-кривичские изомелы русского Северо-Запада // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 2. С. 187–213. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-187-213

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(2)

Ethnomusicology

Original article

Pskov-Krivichi Ethnomusicological Borderlines of the Russian Northwest

Larisa M. Belogurova
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉*l.belogurova@gnesin-academy.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-9537-0631

Abstract. The article considers an example of historical-ethnomusicological correspondence established by means of the areal method. A study of the cartographic projections of ritual songs of the Pskov region and the nearby areas of the Tver and Smolensk regions showed that three types of chants — two associated with weddings and one with Maslenitsa (Carnival) — form areas that largely correspond to the historical territory of the Pskov Krivichi. During the second half of the first millennium AD, the population of this ancient East Slavic tribe lived on the coast of the Peipus-Pskov Lakes, in the Velikaya River basin, as well as along the upper reaches of the Western Dvina and Lovat Rivers. By comparing the ethnomusicological areas with an archaeological map, they are shown not only to be oriented toward the external boundaries of the tribal territory

of the Pskov Krivichi, but also to recreate the internal structure of this area. On this basis, the three chant types can be considered as inheritors of the Pskov-Krivichi musical tradition. Structural analysis of the melodies revealed the mixed nature of their rhythmic structure, which both unites them and distinguishes them from the wider East Slavic context. On the one hand, like the ritual songs of the Western ethnocultural region, they are coordinated with syllabic verses, form strophic compositions according to the model of caesurised chants, and even use caesurised rhythmic formulas. At the same time, they demonstrate qualities of segmented musical-rhythmic organisation, whose principles of accentuation — whether uniform or uneven — connects them with northern Russian culture. By comparing them with the classical rhythmic types of the Russian North, the identified Pskov-Krivichi types of ritual chants appear to embody early and arguably immature forms of musical-rhythmic segmentation.

Keywords: geography of folk culture, mapping of musical folklore, areal method, Russian NorthWest, Pskov Krivichi, settlement history of East Slavic tribes, ritual songs, structural analysis of tunes, rhythmic structure

For citation: Belogurova, L. M. (2025). Pskov-Krivichi Ethnomusicological Borderlines of the Russian Northwest. *Contemporary Musicology, 9*(2), 187–213. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-187-213

Введение

На рубеже 1930–1940-х годов основоположник структурно-типологического направления в советском этномузыкознании Климент Васильевич Квитка в своей статье «Об историческом значении календарных песен» высказал мысль о необходимости составления карты «распространения элементов народной музыкальной культуры» [1, с. 90]. В качестве одной из форм последующей работы с такой картой он предложил сравнение ее с историческими исследованиями в целях «хронологического указания для типов напевов», то есть установления их относительной датировки: «Если область распространения какого-то изучаемого типа обрядовых песен совпадает с конфигурацией населенных пунктов,... тяготевших к какому-то центру в какую-то [историческую] эпоху — мы будем вправе полагать, что эпоха таких именно связей и тяготений и была эпохой, когда исследуемый тип напевов окреп и интенсивно распространялся. Возникновение типа мы отнесем именно к этой эпохе...» [там же].

При всей привлекательности открывающихся перспектив проведение подобных исследований ученый не считал первоочередной задачей науки и более того — сферой профессиональной компетенции этномузыкологов. Определение исторических рамок, писал он, требует «углубления в документы общей истории, критики ее источников. Это дело историков...» [там же, с. 98]. И даже предостерегал от чрезмерного увлечения историческими штудиями, дабы, «тратя время и силы на аргументацию», не дойти «до той черты, за которой происходит уже перемена научной специальности» [там же]. Непосредственный же долг музыковедов-фольклористов заключается, по мнению Квитки, в том, чтобы «доставить самое важное — ...систематизировать с особым вниманием к географическому распространению собственно музыкальные памятники, то есть записи напевов» [там же].

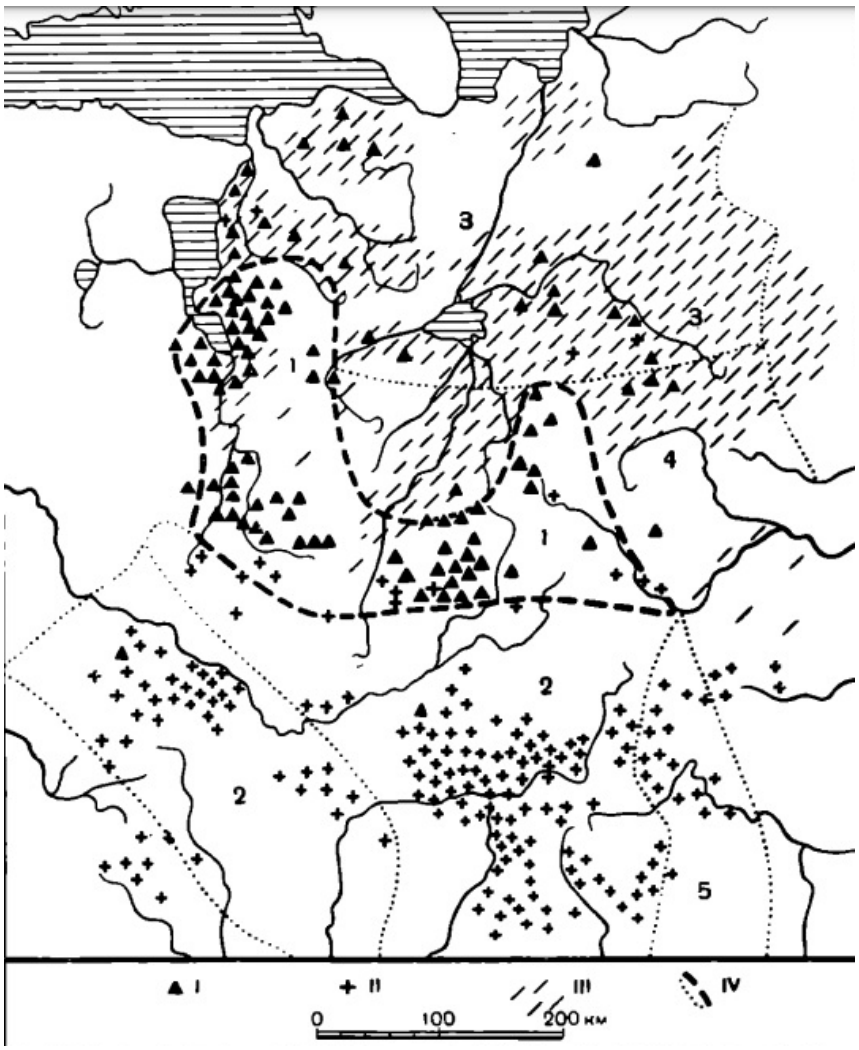
Сегодня трудно не разделять высказанный Квиткой скепсис: чем глубже этномузыкознание погружается в географическую проблематику, чем активнее развивается фольклористическая ареалогия, тем более отчетливо исследователи, работающие в этом направлении, осознают число встающих перед ними собственно этномузыкологических проблем и тем менее вероятными представляются широкие историко-этномузыкологические сравнения как намеренно поставленная задача специального исследования. Однако это вовсе не исключает

самой возможности обнаружения подобных соответствий. С одним из таких случаев знакомит настоящая статья, в которой рассматривается ареальная ситуация, сложившаяся в юго-западной части Русского Северо-Запада, — на территории Псковской области и близких к ней районов на юго-западе Тверской и севере Смоленской областей.

Псковские кривичи: исторические границы и соответствующие им изомелы

На обозначенной территории располагается исторический ареал псковских кривичей — этнической группировки эпохи раннего славянского освоения Восточно-Европейской равнины и формирования древнерусского государства (вторая половина первого тысячелетия н. э.). На карте, составленной авторитетным специалистом по ранней славянской истории советским и российским археологом Валентином Васильевичем Седовым, ареал этого восточнославянского племени обозначен черными треугольниками, показывающими распространение так называемых длинных курганов — особого типа погребальных сооружений. Внутри ареала обращают на себя внимание два очага плотного скопления значков. По-видимому, это области наиболее интенсивного заселения: один — на восточном и южном побережье Чудского и Псковского озер и в низовьях реки Великой, главным образом на ее левом берегу, и другой — в верховьях двух рек, Ловати и Западной Двины (современное псковско-тверское пограничье). Два этих очага соответствуют историческому вектору расселения псковских кривичей. Обозерье и Великоречье оцениваются как территория формирования этноса, его племенное ядро, а двинско-ловатское междуречье — зона контакта кривичского населения с древними (днепровскими) балтами [2, с. 158]. В. В. Седов предпринял опыт сопоставления археологической карты восточнославянских племен с диалектной картой русского языка начала XX века. Географическое сопряжение псковских говоров с псковско-кривичским ареалом позволило ученому возводить их к наречию этого древнерусского племени (*Карта 1*) [3].

Очерченная территория хорошо обследована в этномузыкологическом отношении: полевое изучение проводилось специалистами многих организаций, но наиболее систематично и результативно — Санкт-Петербургской консерватории (Псковская область) и Российской академии музыки имени Гнесиных (Смоленская область и смоленско-тверское пограничье). Большой массив



Карта 1. В. В. Седов. Археологические памятники кривичей и диалектологическая карта восточнославянских языков[1]

I — археологические памятники псковских кривичей второй половины I тыс. и начала II тыс. н. э.; II — археологические памятники смоленских и полоцких кривичей; III — области расселения словен новгородских по данным археологии; IV — диалектологические границы по карте Московской диалектологической комиссии: 1 — псковская группа говоров; 2 — говоры северо-белорусские; 3 — новгородские говоры; 4 — средне-великорусские говоры; 5 — говоры переходные к южно-великорусским на белорусской основе

[1] Опубликовано: *Седов В. В.* Кривичи // Советская археология. 1960. № 1. С. 47–62.

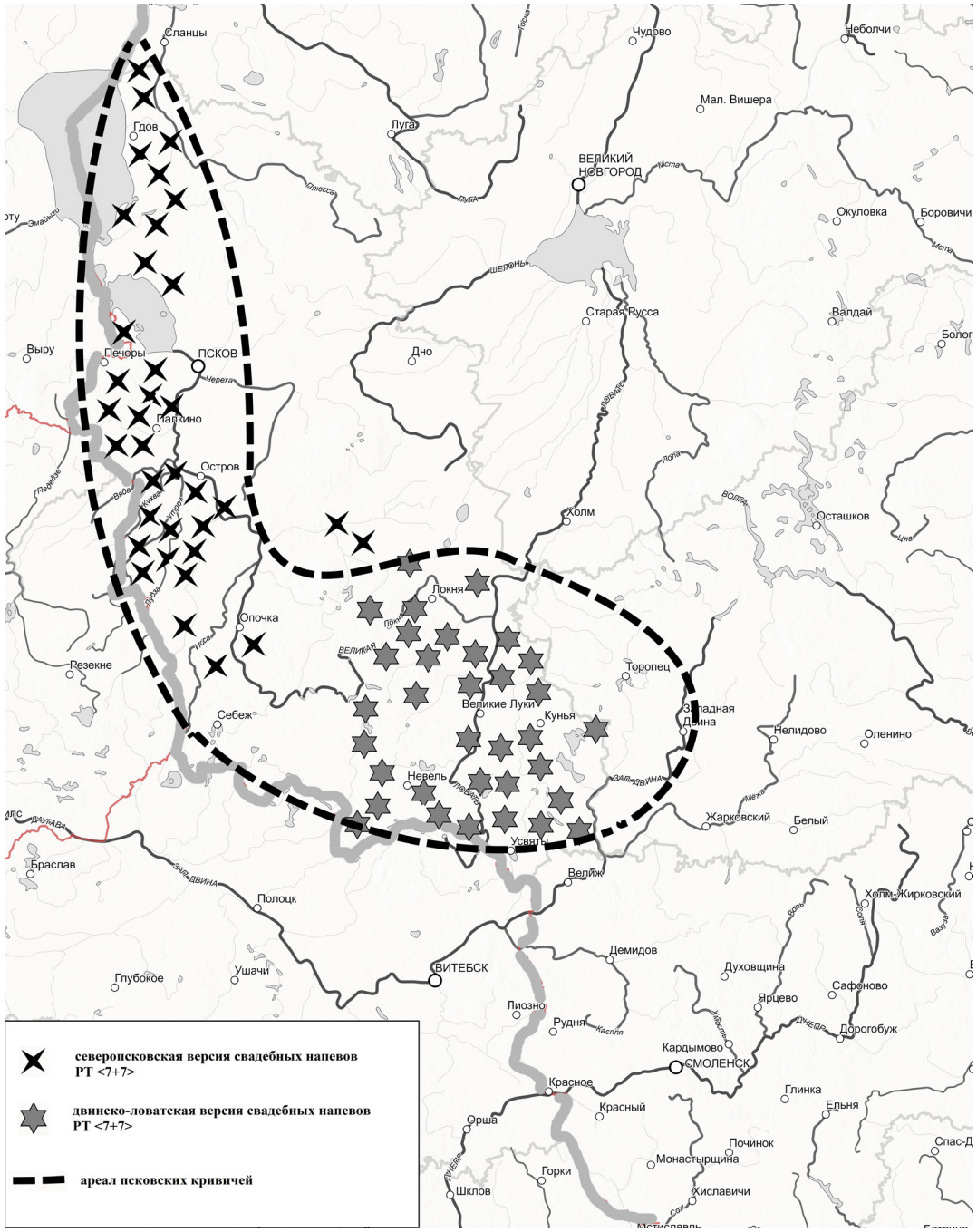
экспедиционных данных опубликован [4–7]. Их изучение, наряду с освоением неизданных полевых аудиозаписей из архива Гнесинской академии, позволило произвести картографирование зафиксированного здесь музыкально-этнографического материала[2]. Среди картографических проекций выделились карты трех типов обрядовых напевов — двух свадебных и одного календарного[3], географические характеристики которых в значительной мере соответствуют ареалу псковских кривичей.

В наибольшей степени с ним соотносятся изомелы (этномузыкальные границы) свадебных ритмотипов. Один из них — ***ритмический тип со стихом 7+7*** (далее РТ). Территория его распространения (*Карта 2*) практически точно вписывается в контуры псковско-кривичского археологического ареала. На карте хорошо видна двухчастная структура ареала напевов РТ <7+7> с аналогичной географической привязкой: характерное вертикальное «крыло» на северо-западе и западе Псковской области и сдвинутый к юго-востоку субареал округлой формы, закрепленный на пространстве между Великой и Западной Двиной, которая служит его восточной границей. Территориальная дискретность ареала усилена тем, что в разных его частях представлены две версии свадебных напевов этого РТ, о чем подробнее будет сказано ниже.

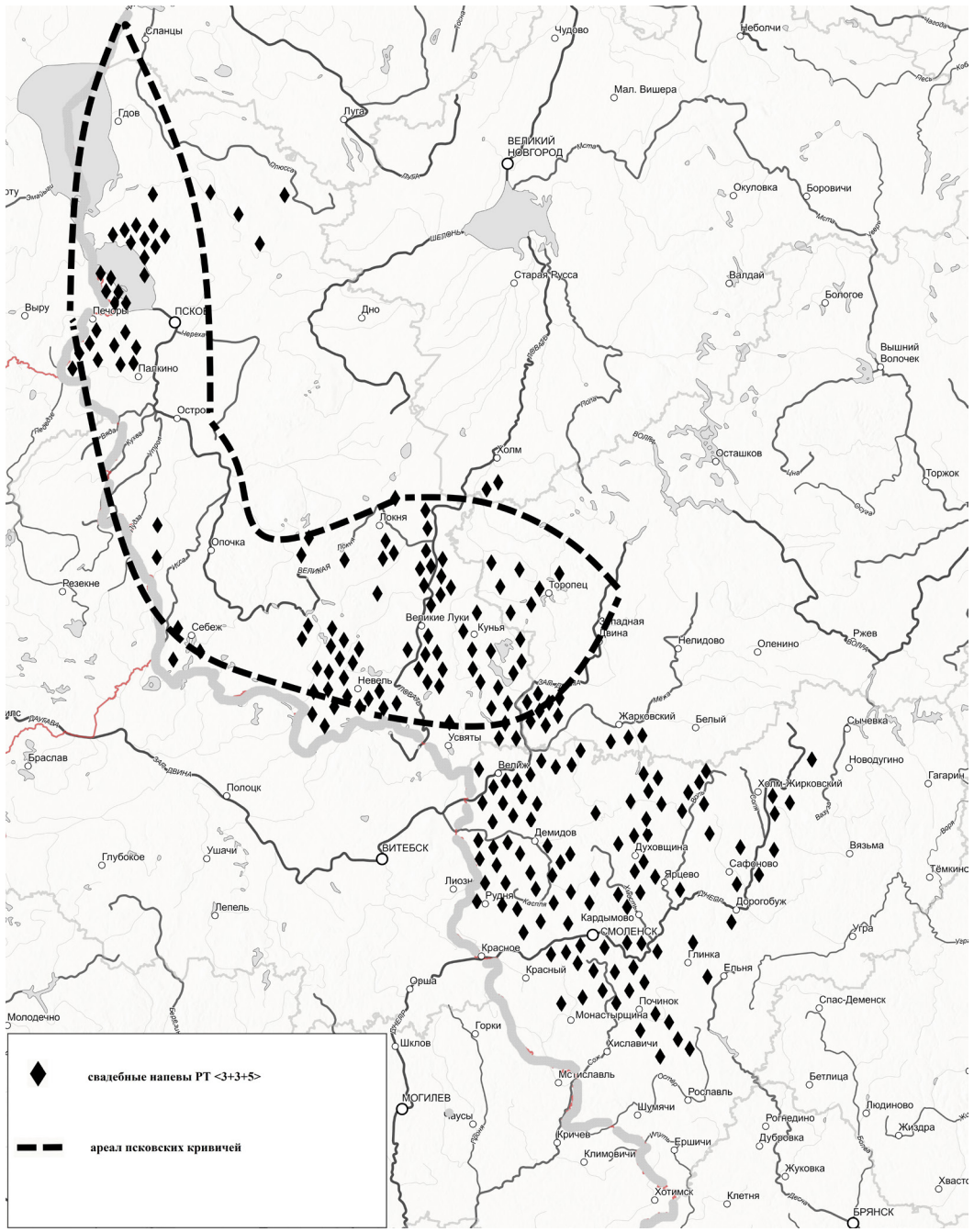
Другой ***свадебный ритмотип — со стихом 3+3+5*** — в сравнении с предыдущим распространен на большей территории (*Карта 3*). Его ареал также разделяется на две неравные части. Меньшая северная — хорошо узнаваемая вертикальная полоса, вытянутая вдоль современной западной границы России от реки Плюссы на севере Псковской области и ниже — по левому берегу Великой. Второй субареал гораздо более обширен и выходит за пределы двинско-ловатского междуречья (а следовательно, и за пределы псковско-кривичской территории), захватывая практически целиком смоленское правобережье Днепра, а на его левом берегу достигает верховьев Сожа и Десны в южной части Смоленщины. Вместе с тем такое расширение ареала хорошо аргументируется историческими данными: судя по археологическим материалам, проживавшее в верховьях Западной Двины население, возникшее в результате смешения псковских кривичей с балтскими племенами, послужило основой

[2] В целях сравнительного анализа к исследованию привлекались также фольклорные песенные тексты из смежных областей — Новгородской [8; 9] и Витебской [10; 11].

[3] Все напевы опираются на стихи силлабической организации. Стиховая форма вербальных текстов служит в данном случае показателем ритмического типа (РТ), далее величина слоговых групп указывается в угловых скобках рядом с этой аббревиатурой.



Карта 2. Ареал свадебных напевов ритмического типа со стихом 7+7



Карта 3. Ареал свадебных напевов ритмического типа со стихом 3+3+5

для других этнических ветвей, одна из которых — будущие смоленские кривичи, которые закрепились южнее, в верховьях Днепра, и впоследствии развивались самостоятельно [2].

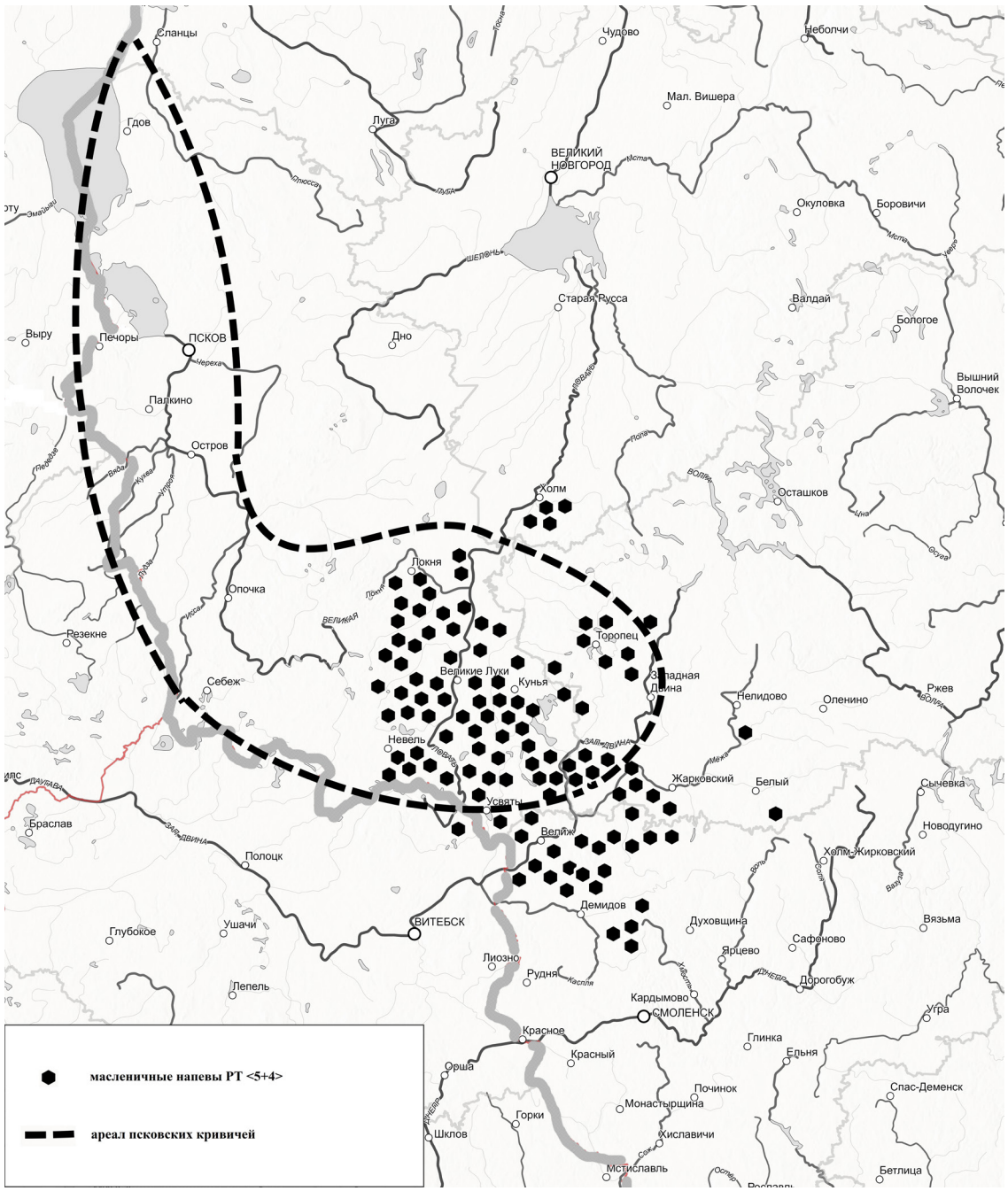
В этой связи показательно, что ядро ареала приходится именно на бассейны Ловати и Двины: в годы экспедиционного обследования напевы РТ <3+3+5> фиксировались здесь наиболее массово и плотно, с большим числом поэтических текстов, занимали от трети до половины всего свадебного репертуара, выполняя ведущую роль в музыкальной драматургии ритуала.

Оба исследуемых свадебных ритмотипа сопоставимы по значимости в песенном цикле местного брачного ритуала. В этом отношении они взаимозависимы и являются своего рода спутниками: на северо-западе Псковщины господствуют напевы РТ <7+7>, песням РТ <3+3+5> отведена вторая позиция, в ловатско-двинском субареале их роли меняются.

Наконец, еще один тип напевов — ***масленичный со стихом 5+4*** (центральный сюжет — «А мы масленку дожидали»)[4]. В сравнении с представленными свадебными ритмотипами он имеет наименьший ареал: песни РТ <5+4> известны только в двинско-ловатской зоне (*Карта 4*). Таким образом, территория их распространения соотносится лишь с одной частью ареала псковских кривичей — его южным сектором, где, напомним, располагается ядро ареала свадебных песен РТ <3+3+5> и юго-восточный участок ареала свадебных песен РТ <7+7>.

Согласование ареалов трех типов обрядовых напевов с исторической территорией псковских кривичей настолько существенно, что считать это случайностью, не имеющей серьезного значения, невозможно. Следуя методическим рекомендациям этномузыколога Квитки и историка Седова, можно утверждать, что рассматриваемые типы напевов восходят к псковско-кривичской песенной традиции, несут на себе отпечаток обрядовой музыкальной культуры этого

[4] В типологии русских масленичных песен, предложенной Е. А. Дороховой, ему присвоен статус первой разновидности основного ритмического типа этого жанра [12, с. 8–11]. На наш взгляд, типологическое родство двух выделенных исследовательницей разновидностей не безусловно, ряд сходных структурных элементов не мешает рассматривать их как самостоятельные модели. Учитывая географическую привязку, напевы РТ <5+4> резонно определять как северо-западный тип масленичных песен.



Карта 4. Ареал масленичных напевов ритмического типа со стихом 5+4

древнего восточнославянского этноса. Заметим, что речь идет о музыкально-фольклорных явлениях, значительных по своей роли в местной песенно-обрядовой культуре: свадебные ритмотипы, как уже говорилось, относятся к ведущим напевам этого ритуала, масленичный репрезентирует доминантный жанр местного календарного цикла. Совокупный количественный массив фольклорных образцов, представляющих исследуемые типы напевов (и составляющих аналитический фонд работы), также велик — около полутора тысяч единиц.

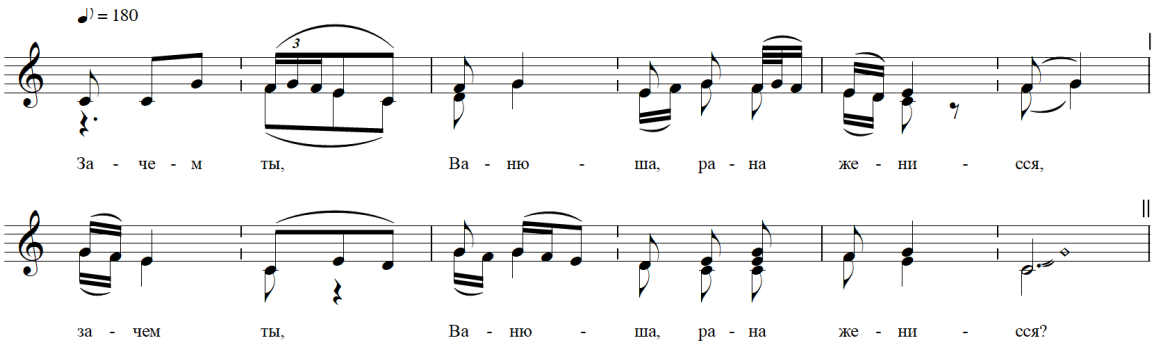
Необходимо заметить, что географические характеристики интересующих нас типов напевов в определенном смысле противоречат современной системе региональных песенных традиций восточного славянства: ловатско-двинская зона их ареалов принадлежит к макрорегиону восточнославянского Запада, на что указывают такие фундаментальные характеристики ее песенной традиции, как жанровая система с развитым календарным циклом и структурные качества обрядовых напевов, в большинстве своем относящиеся к классу цезурированных музыкально-ритмических форм, тогда как обозерско-великорецкая зона в большей степени вписана в севернорусский этнокультурный макрорегион (об этом свидетельствует минимальная представленность календарных жанров и преобладание напевов сегментированного ритмического строения).

Структурная специфика обрядовых напевов псковско-кривичского ареала

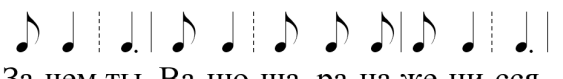
Структурное изучение обрядовых песен псковско-кривичского ареала обнаружило в строении напевов такие качества, которые объединяют их друг с другом и одновременно отделяют от иных, известных как в исследуемом регионе, так и в других традициях.

Общими для напевов всех трех типов являются особенности их музыкально-ритмической организации: координируясь с силлабическими стихами, они не относятся к классу цезурированных форм, какие безраздельно господствуют к югу от псковско-кривичского ареала — в традициях восточнославянского Запада. Все исследуемые напевы сегментированные — целиком или частично, то есть подчиняются принципам акцентной музыкальной организации и в крупном плане сообразуются с морфологическими закономерностями севернорусской песенной традиции. При этом музыкально-поэтические тексты трех ритмотипов основываются на сегментации разных видов — равномерной либо неравномерной. Обе проявляют себя здесь не вполне стандартным образом.

Что касается ***свадебного РТ со стиховой формулой 3+3+5***, то он давно и прочно вошел в реестр форм равносегментного класса (*Пример 1*, *Схема 1*). В последние годы напевы этого РТ оказались предметом специального научного интереса нескольких этномузыкологов, в том числе автора этой статьи [13; 14; 15]. Так что сегодня РТ основательно изучен: реконструирован не только ареал в целом, но и его сложная внутренняя структура, детально описаны ритмические и звуковысотные версии, их географическое распределение. Поэтому нет необходимости еще раз специально говорить об этих аспектах, но следует обратить внимание на некоторые вопросы, которые представляются важными в свете заявленной проблематики.



Пример 1. Свадебная песня. Смоленская обл., Велижский р-н, д. Плоское. Исп. А. Ф. Аверьянова (1908 г.р.), Е. П. Носкова (1926), М. К. Яковлева (1925), А. Н. Усатова (1928). Зап. И. Успенская в 1983 г.
Нот. Л. М. Белогурова [7, с. 274, № 22]


За-чем ты, Ва-ню-ша, ра-на же-ни-ссся,

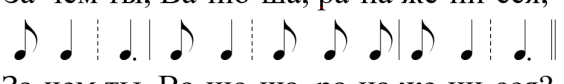
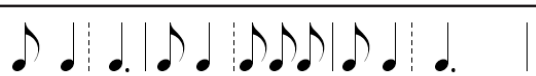

За-чем ты, Ва-ню-ша, ра-на же-ни-ссся?

Схема 1. Модель свадебного РТ <3+3+5>

Характерно, например, что уже Борислава Борисовна Ефименкова, первой описавшая структурную специфику напевов РТ <3+3+5>, задавалась вопросом его происхождения, усматривая связь со свадебными напевами цезурированного РТ <3+3+4>, широко распространенными в днепро-двинской зоне (восточная Беларусь и смоленское Поднепровье) [16, с. 129]. Равносегментную модель она считала производной от вероятной трехмерной версии РТ <3+3+4>, которая, нужно это подчеркнуть, в реальной песенной практике не зафиксирована (*Таблица 1*):

Таблица 1. Ритмические модели свадебных песен со стихами 3+3+4 и 3+3+5

ритмический тип	ритмическая формула
Цезурированный РТ <3+3+4> двухмерная версия	
Цезурированный РТ <3+3+4> теоретически возможная трехмерная версия	
Равномерно сегментированный РТ <3+3+5>	

Доказывая преемственность этих типов свадебных напевов, исследовательница, помимо близкой стиховой формы, отмечала наличие некоторых рудиментарных, по ее мнению, признаков цезурированного строения в равносегментной структуре[5]. Одновременно для Б. Б. Ефименковой было очевидно родство северо-западного свадебного РТ <3+3+5> другому ритмотипу этого же класса — со стихом 4+5 и композицией *aa/bb*[6], напевы которого хорошо известны в севернорусских традициях. В то же время важно еще раз подчеркнуть обособленность РТ <3+3+5> в общем ряду русских равносегментных свадебных форм, где не находит аналогов его композиция из трехэлементных стихов (*abc/abc* или *aab/aab*), имеющая многочисленные параллели опять же среди цезурированных образцов восточнославянского Запада.

Северо-западные свадебные песни с 7-сложным стихом требуют более детального анализа, поскольку, будучи опубликованы и подробно паспортизованы в двухтомном издании псковских материалов [5], они еще не становились предметом специального изучения.

[5] См. подробнее об этом [13, с. 8–9].

[6] Типы РТ-2 и РТ-3, согласно типологической систематике этого автора [16].

А между тем их ритмо-структурная организация относится к числу самых необычных в восточнославянском обрядовом фонде.

В двух частях общего ареала, изомела которого практически буквально повторяет археологическую границу псковских кривичей, распределены две версии РТ <7+7>, значительно отличающиеся друг от друга. Их общей чертой, наряду со стиховой формулой, является нормативная строфическая композиция из четырех звеньев *ab/ab*[7]. По своей величине слоговые группы довольно устойчивы, но в северном секторе ареала обнаруживается тенденция к их сокращению до 6 слогов, а в юго-восточном — напротив, эпизодическое увеличение до 8. Однако главное, что различает территориальные версии РТ, — ритмизация 7-сложных групп.

Для северо-псковских образцов базовой является необычная ритмоформула с долгим предпоследним слогом — ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ ♪ (шестисложный вариант ♩ ♪ ♪ ♪ ♩ ♪ образуется стяжением двух начальных силлабохронов). Эта своеобразная фигура отсутствует в реестре цезурированных ритмических единиц восточнославянского Запада и, как можно судить в настоящее время, характерна исключительно для северо-западных традиций, преимущественно псковских[8]. Слоговая музыкально-ритмическая форма напевов образуется четырехкратным проведением этого рисунка, и в целом ничто не противоречит пониманию ее как цезурированной. Между тем авторы коллективной монографии «Народная традиционная культура Псковской области», где опубликована подборка образцов этого типа, интерпретируют стих как акцентный и по существу предлагают тактировать напевы по модели неравномерно сегментированных форм: ♪ ♪ ⁞ ♪ ♪ ⁞ ♪ ♩ ♪. Повод к такой трактовке дают поэтические тексты: в большинстве из них семи- и даже шестисложные слоговые группы оформлены двумя ударениями — на третьем от начала (втором, если группа насчитывает шесть слогов) и третьем от конца слогах, что соответствует закономерностям севернорусских стихов тонического сложения.

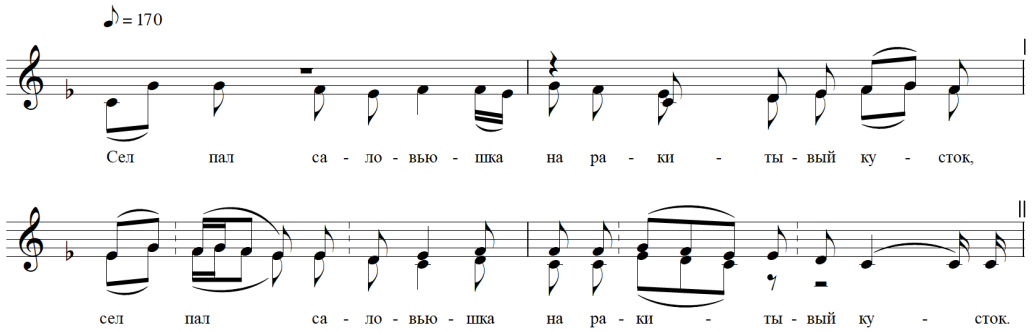
[7] В северном субареале она может быть сокращена до трех построений (*ab/a*).

[8] Помимо свадебных песен она обнаруживается в так называемых припевках на полевой голос, зафиксированных в Палкинском районе Псковской области. По музыкально-ритмической форме они фактически идентичны северной версии РТ <7+7> и, более того, воспроизводят специфическую местную композицию песенной строфы «с вожоканьем» — вокализированным (бестекстовым) исполнением второго периода (см. [4, с. 207–213, № 313–324]).

От последних, более масштабных (с нормативным объемом в 8–11 слогов), анализируемые псковские образцы отличает лишь краткость стихового ряда и обусловленная этим непривычная двусложная (вместо трех) величина серединного сегмента:

Харóбный дрýженька,
Наша вéрна слýженька!
Вазьмú-ка, дрýженька,
Шилкавýю плéточку
Да во прáву рýченьку.
Призавú-ка, дрýженька,
Да кармúльца-бáтюшку
Сы радúмай мáтушкай…[9]

Во втором периоде строфы основная ритмоформула, как правило, видоизменяется — в ней увеличивается длительность третьего слога, что дает дополнительный аргумент для понимания ритмической формы как неравносегментной (*Пример 2*, *Схема 2*):



Пример 2. Свадебная песня. Псковская обл., Палкинский р-н, д. Яхново. Исп. А. И. Иванова (1903), П. В. Васильева (1913). Зап. А. М. Мехнецов, А. А. Мехнецов в 1990. Нот. К. А. Мехнецова [5, Т. 1, с. 318, № 8]

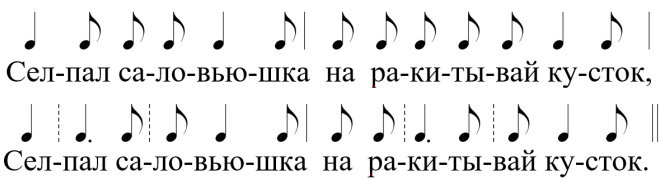
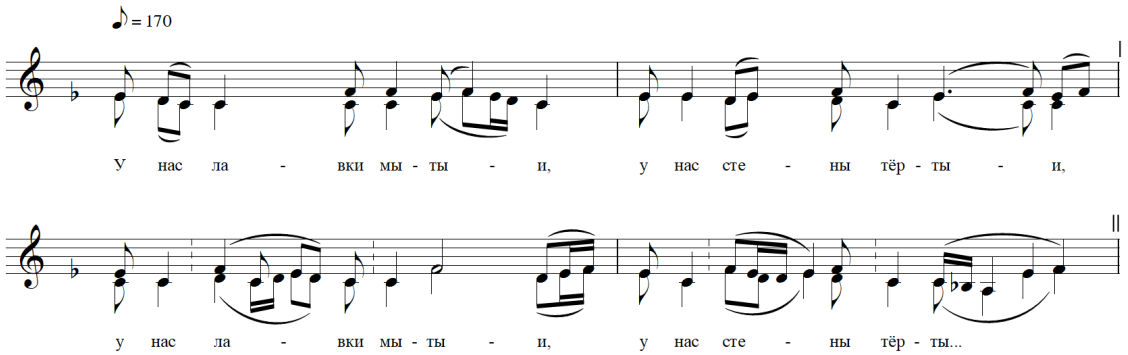


Схема 2. Модель свадебного РТ <7+7>: северо-псковская версия

[9] Д. Папушево Печорского р-на, Псковской обл. [5, Т. 1, с. 319, № 10].

В Псковской области зафиксированы единичные образцы северо-псковской версии РТ <7+7> с композицией строфы не из четырех, а из двух построений[10] — с редукцией первого периода, что можно расценивать как движение в сторону структурных нормативов неравносегментного класса. Характерно, что подобные примеры спорадически фиксируются в соседних областях — Новгородской и Ленинградской (их, в частности, отмечает в своей статье И. В. Королькова [17]), где неравномерно сегментированные напевы с тоническим стихом в свадебном репертуаре преобладают.

Для полноты картины упомянем бытование в северо-псковских районах — Псковском и Гдовском — ямбического варианта местной версии РТ <7+7> (*Пример 3*, *Схема 3*):



Пример 3. Свадебная песня. Псковская обл., Гдовский р-н, д. Желча.
Исп. Л. К. Лаврентьева (1922), А. К. Петрова (1913).
Зап. О. В. Шишкова, А. А. Мехнецов в 1991 г. Нот. Л. П. Махова
[5, Т. 1, с. 143, № 2]

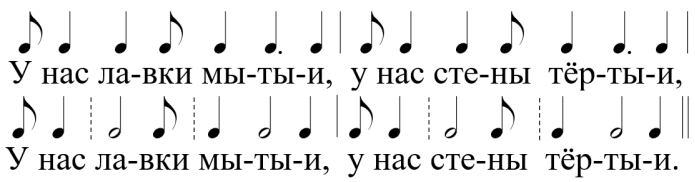
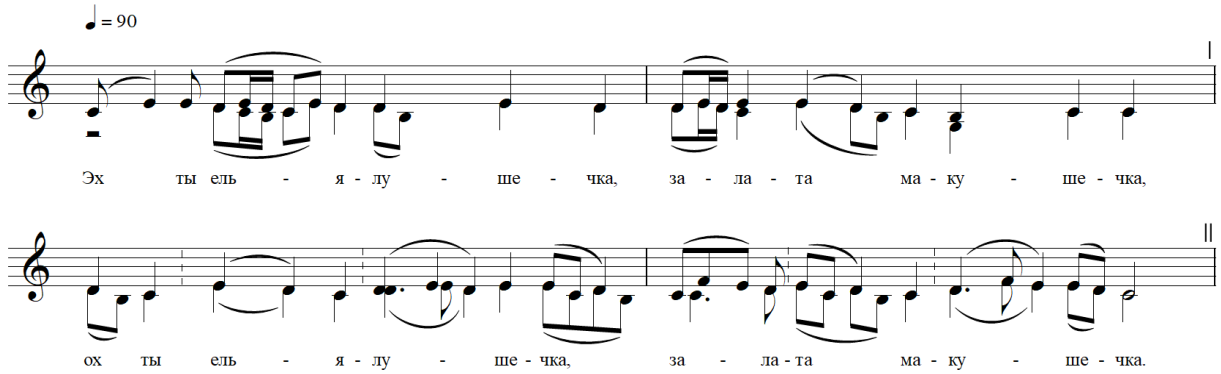


Схема 3. Модель свадебного РТ <7+7>:
ямбический вариант северо-псковской версии

[10] См. [5, Т. I, с. 144, № 3].

В двинско-ловатском субареале закрепилась иная версия РТ <7+7>, пожалуй, не менее оригинальная. Ее отличительная черта — сочетание в песенной строфе периодов разного строения. В первом реализуется строго цезурированная структура, основанная на другой ритмоформуле — типовой с третьим долгим слогом[11]. Во втором периоде она переритмизуется таким образом, что приобретает черты неравномерно сегментированной структуры с подчеркиванием иктовых слоговых времен (*Пример 4*, *Схема 4*). Как видим, в ловатско-двинской версии РТ <7+7> сохраняется общая конструкция песенной строфы, но гораздо ярче, чем в напевах северного субареала, выражен контраст между ее периодами, а в каждом из них более отчетливо проявлены типологические качества: в начальном — цезурирование и строго модельные рисунки, в заключительном — сегментация.



Пример 4. Свадебная песня. Псковская обл., Локнянский р-н, д. Черепяги. Исп. А. К. Богданова (1924), К. И. Фомченкова (1913). Зап. О. В. Шишкова в 1991 г. Нот. Г. В. Лобкова, И. В. Суханова [5, Т. 2, с. 131, № 8]

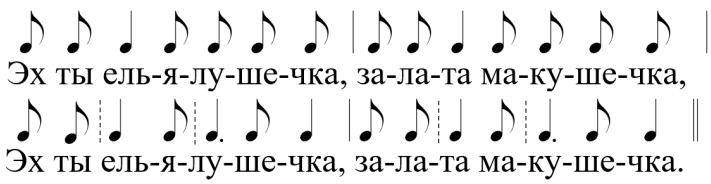
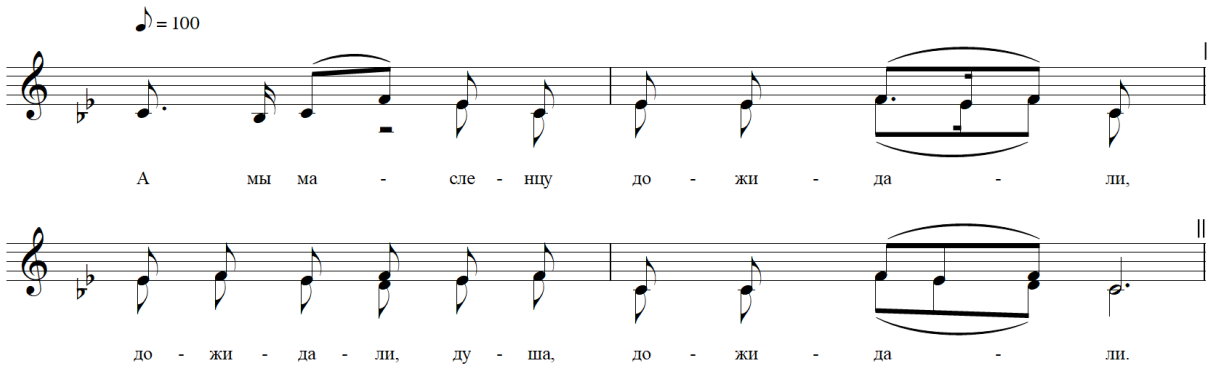


Схема 4. Модель свадебного РТ <7+7>: двинско-ловатская версия

[11] Она лежит в основе цезурированного РТ свадебных песен Западного региона, стиховая структура которых нередко обозначается как 3+4.

Подобно тому, как в северной части ареала возникали двузвенные строфические версии РТ <7+7>, в двинско-ловатской зоне вторая — сегментированная — «половина» местной ритмомодели, по-видимому, могла функционировать в качестве самостоятельной разновидности РТ, став результатом «распада» столь неоднородной и громоздкой конструкции. Во всяком случае именно так можно объяснить единичные фиксации неравномерно сегментированных ритмоформ с семисложным стихом на смоленско-тверском пограничье[12].

По поводу ритмической организации ***масленичных песен северо-западного РТ*** в структурном этномузыкознании существуют две точки зрения. С одной стороны, утвердилась цезурированная интерпретация их напевов, которые складываются из двух типовых формул слогового ритма — пяти- и четырехсложной (*Пример 5*, *Схема 5*):



Пример 5. Масленичная песня. Смоленская обл., Демидовский р-н, д. Мякуры.
Исп. А. П. Никитенкова (1922), Е. Е. Рыженкова (1920).
Зап. И. Успенская в 1984 г. Нот. И. Успенская [6, с. 705, № 2]

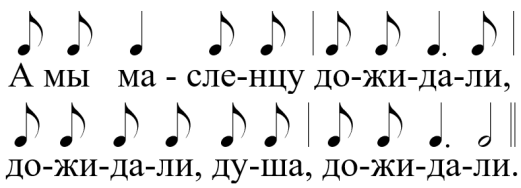
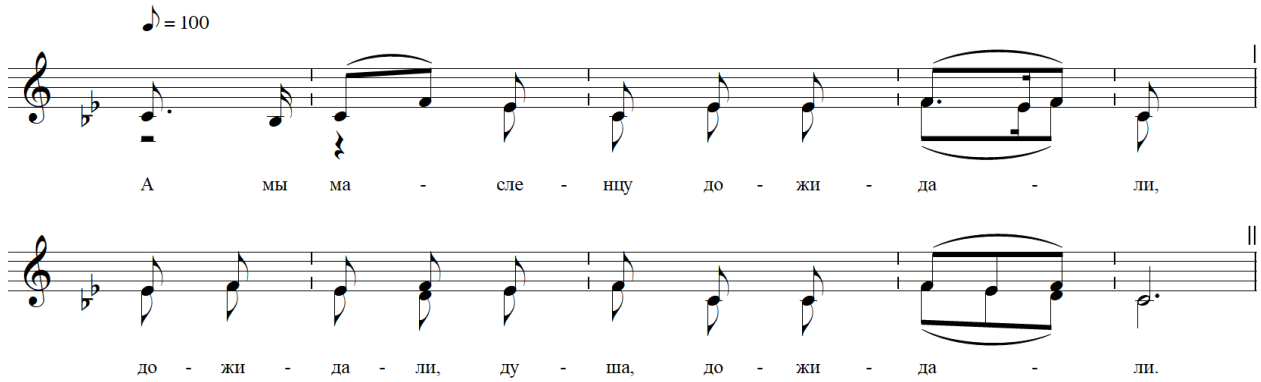


Схема 5. Модель масленичного РТ <5+4>: цезурированная трактовка

[12] Один из таких примеров 1959 года записи опубликован в [18, с. 50, пример № 6].

Однако еще в 1978 г. студенткой ГМПИ им. Гнесиных Н. Н. Терехиной в ее дипломном исследовании свадебных песен чердынской традиции Пермского края[13] (научный руководитель работы М. А. Енговатова) была предложена иная трактовка подобных напевов. Автор выдвинула идею «периодически акцентного» устройства их музыкальной ритмики, то есть равномерно сегментированного, выражаясь терминами современной этномузыкологии (*Пример 6*, *Схема 6*). Шестивременные построения в этом случае рассматриваются как пара трехвременных сегментов с двухслоговым безударным зачином:



Пример 6. Масленичная песня. Смоленская обл., Демидовский р-н, д. Мякуры.
Исп. А. П. Никитенкова (1922), Е. Е. Рыженкова (1920).
Зап. И. Успенская в 1984 г. Нот. И. Успенская.
Равномерно сегментированная трактовка музыкально-ритмической формы

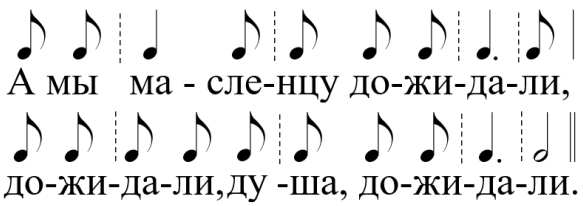


Схема 6. Модель масленичного РТ <5+4>:
равномерно сегментированная трактовка

[13] В 2011 г. опубликовано отдельным изданием [19].

Пристальное изучение смоленских и псковских звукозаписей из архива Музыкально-этнографического центра им. Е. В. Гиппиуса РАМ имени Гнесиных убеждает не только в допустимости, но и целесообразности равносегментной трактовки этих напевов. Несмотря на постоянство стиховой и музыкально-ритмической цезуры, она хорошо объясняет устойчивый концевой рисунок ♩. ♪ первого периода и характерную для песен юго-востока Псковщины нетиповую ритмическую фигуру пятисложной силлабической группы ♪ ♪ | ♪ ♩ | ♪. Не противоречит равносегментной версии и значительная часть образцов с мобильной ритмической организацией, которая свойственна двинско-ловатским масленичным напевам. Следует отметить стабильную структуру второго ритмического периода строфы, который всегда точно укладывается в равномерно сегментированную модель.

Выводы

Таким образом, анализ трех ведущих типов обрядовых напевов северо-западного региона, выделенных на основании их территориальной синхронизации с археологическим псковско-кривичским ареалом, выявил в них ряд структурных особенностей. Специфика исследуемых напевов заключается в амбивалентной либо микстовой природе их ритмического строя: проявляя тесную связь с фондом западных цезурированных моделей (что видно в опоре на стихи-слоговики, тяготении к крупным строфическим композициям, использовании цезурированных формул), они одновременно демонстрируют качества сегментированной музыкально-ритмической организации, обнаруживая принципы формообразования, характерные для напевов этого класса, а именно — деление музыкально-ритмического ряда на основе периодической (равномерной) либо непериодической (неравномерной) акцентности.

Представляется, что выявленные псковско-кривичские типы обрядовых напевов воплощают собой ранние формы музыкально-ритмической сегментации, в определенном смысле не вполне зрелые, если сравнивать их с классическими ритмическими типами Русского Севера. Последние, главным образом неравномерно сегментированные, известны и на Псковщине, но господство их в полной мере проявляется в других северо-западных регионах — в культуре Новгородской и Ленинградской областей [17] — и сохраняется при продвижении в глубь огромного севернорусского пространства. Эта ареальная картина соответствует географии исторического процесса освоения древним новгородским населением севернорусских земель на рубеже I–II тысячелетий н. э.

Псковские кривичи не были вовлечены в этот процесс, о чем свидетельствует в том числе эндемичность обрядовых музыкальных форм, составляющих их культурное наследие.

Список литературы

1. *Квитка К. В.* Об историческом значении календарных песен // Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. М.: Сов. композитор, 1971. Т. 1. С. 77–99.

2. *Седов В. В.* Восточные славяне в VI–XIII вв. М.: Наука, 1982.

3. *Седов В. В.* Восточнославянская этноязыковая общность // Вопросы языкознания. 1994. № 4. С. 3–16.

4. Песни Псковской земли. Л.: Сов. композитор, 1989. Вып. 1: Календарно-обрядовые песни / сост. А. М. Мехнецов.

5. Народная традиционная культура Псковской области: обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2 т. / сост., науч. ред. А. М. Мехнецов; отв. ред. Г. В. Лобкова, Е. А. Валевская. СПб.; Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002.

6. Смоленский музыкально-этнографический сборник. М.: Индрик, 2003. Т. 1: Календарные обряды и песни / отв. ред. О. А. Пашина.

7. Смоленский музыкально-этнографический сборник. М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. Т. 4: Свадьба днепровского правобережья: ритуал и музыка / отв. ред. Л. М. Белогурова, И. А. Никитина.

8. Свадебные песни Новгородской области: хрестоматия. СПб.; Саратов: Амирит, 2023. Вып. 1: Свадебные песни Приильменья / автор серии, сост., вступ. ст., коммент. И. В. Королькова.

9. Свадебные песни Новгородской области: хрестоматия. СПб.; Саратов: Амирит, 2024. Вып. 2: Свадебные песни среднего течения Ловати и бассейна Полы / автор серии, сост., вступ. ст., коммент. И. В. Королькова.

10. *Мажэйка З. Я., Варфаламеева Т. Б.* Песні Беларускага Падняпроўя. Мінск: Беларуская навука, 1999.

11. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. Мінск: Бел. навука, 2001. Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе / Т. Б. Варфаламеева, В. І. Басько, М. А. Козенка і інш.

12. *Дорохова Е. А.* Масленичные песни в русской календарной традиции // Фольклорный текст: функции и структура: сб. трудов. М.: РАМ имени Гнесиных, 1992. С. 5–31. Вып. 121.

13. Б*елогурова Л. М.* Северо-западный тип равносегментных свадебных напевов (мелогеографический очерк) // Вопросы этномузыкознания. 2021. № 17. С. 6–31.

14. *Королькова И. В.* Свадебные песни одного ритмического типа в фольклорных традициях Новгородской области // Вопросы искусствознания. Вестник Саратовской консерватории. 2024. № 2 (24). С. 77–84. https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-2-77-84

15. *Белогурова Л. М.* Ритмические особенности свадебных песен верхнеокского левобережья и их южнорусские соответствия // Музыкальная академия. 2024. № 4. С. 178–195. https://doi.org/10.34690/438

16. *Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001.

17. *Королькова И. В.* Песенный тип «Соколы» в фольклорных традициях Новгородской области // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 2. С. 184–207. https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.010

18. *Яковлев Ю. В.* На старинной русской свадьбе // Вопросы этномузыкознания. 2024. № 20. С. 45–54. (Публикация С. Федоровой).

19. *Терехина Н. Н.* Свадебные песни Перми Великой. Пермь: ОТ и ДО, 2011.

References

1. Kvitka, K. V. (1971). Ob istoricheskom znachenii kalendarnykh pesen [On the Historical Significance of Calendar Songs]. In Kvitka, K. V. *Izbrannye trudy* [*Selected Works*]. (2 Vols., Vol. 1, pp. 77–99). Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

2. Sedov, V. V. (1982). *Vostochnye slavyane v VI–XIII vv.* [*The Eastern Slavs in the 6th–13th Centuries*]. Nauka. (In Russ.).

3. Sedov, V. V. (1994). Vostochnoslavyanskaya etnoyazykovaya obshchnost' [East Slavic Ethnolinguistic Community]. *Voprosy yazykoznaniya* [*Topics in the Study of Language*], (4), 3–16. (In Russ.).

4. Mekhnetsov, A. M. (Ed.). (1989). *Pesni Pskovskoj zemli. Vyp. 1. Kalendarno-obryadovye pesni* [*Songs of the Pskov Land. Issue.1. Calendar and Ritual Songs*]. Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

5. Mekhnetsov, A. M., Lobkova, G. V., & Valevskaya, E. A. (Eds.). (2002). *Narodnaya traditsionnaya kul'tura Pskovskoj oblasti: Obzor ekspeditsionnykh materialov iz nauchnykh fondov Fol'klorno-etnograficheskogo tsentra* [*Folk Traditional Culture of the Pskov Region: An Overview of Expedition Materials from the Scientific Collections of the Folklore and Ethnographic Center*]. (2 Vols.) Izdatel'stvo [Pskovskogo] Oblastnogo tsentra narodnogo tvorchestva. (In Russ.).

6. Pashina, O. A. (Ed.) (2003). *Smolenskij muzykal'no-etnograficheskij sbornik. T. 1: Kalendarnye obryady i pesni* [*Smolensk Musical and Ethnographic Collection. Vol. 1: Calendar Rituals and Songs*]. Indrik. (In Russ.).

7. Belogurova, L. M., & Nikitina, I. A. (Eds.) (2016). *Smolenskij muzykal'no-etnograficheskij sbornik. T. 4: Svad'ba dneprovskogo pravoberezh'ya: ritual i muzyka* [*Smolensk Musical and Ethnographic Collection. Vol. 4: The Wedding of the Dnieper Right Bank: Ritual and Music*]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

8. Korol'kova, I. V. (Ed.). (2023). *Svadebnye pesni Novgorodskoj oblasti: khrestomatiya. Vyp. 1: Svadebnye pesni Priil'men'ya* [*Wedding Songs of the Novgorod Region: A Textbook. Issue 1: Wedding Songs near Lake Ilmen*]. Amirit. (In Russ.).

9. Korol'kova, I. V. (Ed.). (2024). *Svadebnye pesni Novgorodskoj oblasti: khrestomatiya. Vyp. 2: Svadebnye pesni srednego techeniya Lovati i bassejna Poly* [*Wedding Songs of the Novgorod Region: A Textbook. Issue 2: Wedding Songs of the Middle Reaches of the Lovat River and the Pola River Basin*]. Amirit. (In Russ.).

10. Mazhejka, Z. Ya., & Varfalameeva, T. B. (1999). *Pesni Belaruskaga Padnyaprouya* [*Songs of the Belarusian Dnieper Region*]. Belaruskaya navuka. (In Belarusian).

11. Varfalameeva, T. B., Bas'ko, V. I., & Kozenka, M. A. (Eds.). (2001). *Tradytsyjnaya mastatskaya kul'tura belarusau.* [*Traditional Artistic Culture of Belarusians*]. (In 6 Vols., Vol. 1. Magilyouskae Padnyaproue [Mogilev Dnieper Region]). Belorusskaya navuka. (In Belarusian).

12. Dorokhova, E. A. (1992). Maslenichnye pesni v russkoj kalendarnoj traditsii [Maslenitsa Songs in the Russian Calendar Tradition]. In *Fol'klornyj tekst: funktsii i struktura* [*Folklore Text: Functions and Structure*]. (Issue 121, pp. 5–31). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

13. Belogurova, L. M. (2021). North-Western Type of Equal-Segment Wedding Tunes (Melogeographic Essay). *Problems of Ethnomusicology, 17*, 6–31. (In Russ.).

14. Korol'kova, I. V. (2024). Wedding Songs of the Same Rhythmic Type in Folklore Traditions of Novgorod Region. *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art Studies*, *24*(2), 77–84. (In Russ.). https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-2-77-84

15. Belogurova, L. M. (2024). Rhythmic Features of Wedding Songs on the Left Bank of the Upper Oka River and Their South Russian Correspondences. *Music Academy*, (4), 178–195 (In Russ.). https://doi.org/10.34690/438

16. Efimenkova, B. B. (2001). *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora* [*Rhythm in the Works of Russian Vocal Folklore*]. Kompozitor. (In Russ.).

17. Korol'kova, I. V. (2024). "Falcons" — Special Musical Type of a Wedding Song from the Novgorod Region. *Opera musicologica, 16*(2), 184–207. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.010

18. Yakovlev, Yu. V. (2024). Na starinnoj russkoj svad'be [At an Old Russian Wedding] (S. Fedorova, Ed.). *Problems of Ethnomusicology*, (20), 45–54. (In Russ.).

19. Terekhina, N. N. (2011). *Svadebnye pesni Permi Velikoj* [*Wedding Songs of Perm the Great*]. OT i DO. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Белогурова Л. М. — кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой этномузыкологии.

Information about the author:

Larisa M. Belogirova — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Head of the Ethnomusicology Department.

Статья поступила в редакцию 12.03.2025;
одобрена после рецензирования 28.05.2025;
принята к публикации 10.06.2025.

The article was submitted 12.03.2025;
approved after reviewing 28.05.2025;
accepted for publication 10.06.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

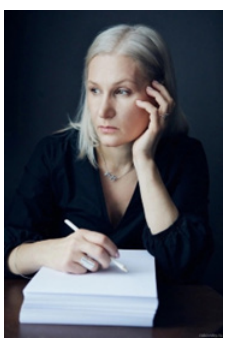
2025/9(2)

eISSN 2587-9731

Этномузыкология

Научная статья
УДК 78.072.2
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-214-241
EDN XEGXIX

Свадебные песни Новгородской области: к вопросу территориального распространения напевов



Инга Владимировна Королькова
Санкт-Петербургская государсвтенная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
✉*inga-korolkova@yandex.ru*,
https://orcid.org/0009-0006-6749-8597

Аннотация. Музыкальные особенности свадебного ритуала Новгородской области и закономерности территориального распространения напевов к настоящему времени изучены лишь фрагментарно. Публикуемая статья ставит целью восполнить этот пробел. В ее основу положены материалы фольклорных экспедиций Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории 1968–1992 годов. Задачами статьи становятся: введение в научный оборот ранее неизвестных полевых материалов, их структурно-типологическая и ареальная характеристика. Автором выделено и описано 13 наиболее репрезентативных для Новгородчины ритмических типов свадебных песен. В первом разделе статьи представлены общеновгородские напевы, бытование которых охватывает всю территорию области

© Королькова И. В., 2025

и сопредельные районы Северо-Запада России. В самостоятельных разделах описаны напевы центрального, юго-западного и восточного ареалов. Выводы, полученные в результате уточнения характера распространения свадебных напевов, подтверждают намеченные учеными историко-этнографические особенности членения новгородских земель. Взаимосвязи фольклора юго-западного ареала Новгородчины с традициями Смоленской и Псковской областей позволяют проследить «смешанный» характер этой территории, в заселении которой участвовали племена ильменских словен и кривичей. Ведущими особенностями свадебных песен Юго-Запада становятся цезурированные напевы с различными ритмическими и композиционными структурами. Важные свойствами напевов этого региона расположены в сфере ладовой организации, преимущественно связанной с интонациями возгласно-заклинательного типа. Центральная и восточная зоны, напротив, дают возможность обозначить собственно новгородские особенности свадебного фольклора, в дальнейшем получившие развитие в песенных системах Русского Севера, Урала и Сибири. Типологическими признаками напевов этих территорий выступают опора напевов на тоническое стихосложение и плачево-повествовательный характер интонирования. Представленные в статье нотации и аналитические наблюдения могут стать основой дальнейших сравнительно-типологических исследований в области этномузыкознания.

Ключевые слова: свадебные песни, русский фольклор, Новгородская область, мелогеография, песенный тип, музыкальные ареалы, ритмический тип

Благодарности: Автор благодарит Фольклорно-этнографический центр им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и его сотрудников за возможность работы с архивными коллекциями; всех участников фольклорных экспедиций в Новгородскую область.

Для цитирования: *Королькова И. В.* Свадебные песни Новгородской области: к вопросу территориального распространения напевов // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 2. С. 214–241. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-214-241

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2025/9(2)

Ethnomusicology

Original article

Wedding Songs of the Novgorod Region: To the Issue of the Tunes Territorial Distribution

Inga V. Korolkova
Saint Petersburg State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,
✉*inga-korolkova@yandex.ru*,
https://orcid.org/0009-0006-6749-8597

Abstract. The musical features of wedding rituals of the Novgorod region have only been fragmentarily studied to date in terms of the territorial distribution of melodies. This article aims to fill this gap. The article is based on materials obtained from folklore fieldwork carried out by the Leningrad (St. Petersburg) Conservatory between 1968 and 1992. The work sets out to introduce the structural-typological and areal characteristics of previously unknown field materials into scholarly circulation. 13 rhythmic types of wedding songs that are most representative of the Novgorod region are identified and described. The first section of the article presents general Novgorod melodies, whose geographic distribution includes the entire territory of the region and adjacent areas of the Russian NorthWestern Federal District. The melodies of the central, southwestern and eastern areas are described in separate sections.

The conclusions obtained as a result of clarifying the distribution of wedding tunes confirm the historical and ethnographic features of the division of Novgorod region previously outlined by researchers. On the basis of connections between the folklore of the southwestern area of the Novgorod region and the traditions of the Smolensk and Pskov regions, this territory may be described as having a "mixed" character, possibly due to its settlement by Ilmen Slav and Krivichi tribes. The wedding songs of the southwest are mainly characterised by caesurised chants having various rhythmic and compositional structures. The most significant characteristics of these melodies are defined by their modal organisation, which is mainly associated with intonations of the vocal-incantatory type. The central and eastern zones, conversely, provide an opportunity to identify the specifically Novgorodian features of wedding folklore, which later developed in the song systems of the Russian North, the Urals, and Siberia. The typological features of the melodies of these territories include their on tonic versification and the lamentable-narrative nature of the intonation. The main development vector of Novgorod wedding traditions turned out to be aimed at strengthening the significance of the initiation line of the ritual, which was reflected in its pre-wedding part. On the basis of the notations and analytical observations presented in the article, the place of Novgorod wedding folklore in the structure of Russian wedding music can be evaluated to provide a basis for further comparative-typological research in the field of ethnomusicology.

Keywords: wedding songs, Russian folklore, Novgorod region, melogeography, song type, musical areas, rhythmic type

Acknowledgments: The author thanks the Folklore and Ethnographic Centre named after A. M. Mekhnetsov of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and its staff for the opportunity to work with archival collections; all participants of the folklore field trips to the Novgorod region.

For citation: Korolkova, I. V. (2025). Wedding Songs of the Novgorod Region: To the Issue of the Tunes Territorial Distribution. *Contemporary Musicology,* *9*(2), 214–241. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-214-241

Введение в проблематику

Свадебные песни Новгородской области известны фольклористам по нескольким публикациям. Наиболее ранняя из них — сборник, составленный на основе записей Александра Алексеевича Банина (1974), посвященный непосредственно свадебным песням[1]. Несколько годами позже (1979) вышло издание «Традиционный фольклор Новгородской области», подготовленное группой ученых на основе экспедиционных коллекций фонограммархива Пушкинского Дома[2]. В обеих публикациях представлены свадебные песни, записанные в 1960–1970-е годы в различных районах Новгородчины.

Некоторые локальные особенности новгородского свадебного фольклора отразились в ряде последующих изданий. Среди них — два сборника филолога Валентины Ивановны Жекулиной, вышедшие под музыкальной редакцией Виктора Аркадьевича Лапина на основе материалов Новгородского научно-методического центра. Они раскрывают отдельные черты местных традиций двух районов — Валдайского и Старорусского[3]. Отметим и публикации В. А. Лапина и Елены Евгеньевны Васильевой, в которых представлены материалы из нескольких деревень Батецкого района Новгородской области[4].

Благодаря всем этим изданиям было сформировано обобщенное представление о свадебной традиции региона, а также выявились наиболее яркие песенные села из разных частей области — Едрово Валдайского района, Городня

[1] *Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И.* Свадебные песни Новгородской области. Л.: Лениздат, 1974.

[2] Традиционный фольклор Новгородской области (по записям 1963–1976 гг.). Песни. Причитания / изд. подгот. В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. Л.: Наука, 1979.

[3] *Жекулина В. И.* Валдайская свадьба / общ. ред. В. А. Лапина. Новгород: Научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, 1994; *Ее же*. Старорусская свадьба / общ. ред. В. А. Лапина. Новгород: Научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, 1988.

[4] *Васильева Е. Е.* Песни Городенского хора. Новгород: Научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, 1990; *Лапин В. А.* Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области: в записях 1970–1980 гг. / сост. и ред. В. А. Лапин. Л.: Советский композитор, 1987. Вып. 1.

Батецкого района, Устье-Кировское Пестовского района и ряд других. Однако общая картина оказывается довольно пестрой в силу того, что изданные материалы имеют точечный характер, а образцы из некоторых районов вовсе отсутствуют.

Одна из задач, поставленных в данной статье, связана с расширением сведений о новгородском свадебном фольклоре. Такую возможность дает введение в научный оборот экспедиционных материалов, содержащихся в Фольклорно-этнографическом центре Санкт-Петербургской государственной консерватории. Это достаточно большой объем музыкальных записей, сделанных в период с 1968 по 1992 год в 17 районах области (*Таблица 1*).

Таблица 1. Сведения о фольклорных экспедициях в Новгородскую область Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории

Год	Районы	Научный руководитель экспедиции
1968	Старорусский, Парфинский, Волотовский, Пестовский	Ф. А. Рубцов
1978	Пестовский	А. М. Мехнецов
1985	Холмский	А. М. Мехнецов
1986	Поддорский	А. М. Мехнецов
1988	Любытинский, Хвойнинский	А. М. Мехнецов
1989	Боровичский, Любытинскаий, Мошенской, Пестовский, Хвойнинский	А. М. Мехнецов
1990	Пестовский	А. М. Мехнецов
1991	Валдайский, Демянский, Маловишерский, Марёвский, Окуловский	А. М. Мехнецов
1992	Крестецкий, Парфинский, Поддорский	А. М. Мехнецов

В совокупности все имеющиеся образцы напевов свадебных песен (как архивные, так и опубликованные) составляют достаточно убедительный корпус источников. Главная цель настоящей статьи — представить результаты их изучения в двух ракурсах. Один из них связан с выявлением общеновгородских свойств песенного фольклора свадьбы; другой направлен на дифференциацию имеющегося полевого материала с учетом его принадлежности локальным народно-музыкальным традициям Новгородской области[5].

Следует подчеркнуть, что аспект ареального изучения фольклорных традиций становится одним из важнейших направлений современной этномузыкологии — как отечественной, так и зарубежной [1]. В контексте настоящего исследования отметим прежде всего работы этномузыкологов, занимающихся мелогеографией славянского и балтийского фольклора [2]. Несмотря на различия научных школ, можно увидеть общность подходов ученых к вопросам выявления границ локальных традиций. Один из них —координация результатов музыковедческих, этнографических и исторических исследований. В качестве критериев, по которым осуществляется выявление и описание музыкально-фольклорных ареалов, обычно выступают жанровый состав фольклора, его структурные и стилистические свойства. Данные параметры стали определяющими и для автора настоящей статьи. Однако стоит уточнить, что в процессе мелогеографического изучения новгородских народно-музыкальных традиций ключевую роль играют свадебные песни, поскольку именно они являются ведущим жанром песенного обрядового фольклора края (как известно, календарный фольклор на Новгородчине зафиксирован очень точечно и не может служить однозначным релевантным признаком дифференциации местных песенных систем).

С учетом всего вышесказанного, на территории современной Новгородской области можно выделить четыре фольклорно-этнографических ареала:

- центральный (ильменское Поозерье и земли, соответствующие истоку Волхова и устьям Мсты, Шелони и Ловати[6]);

[5] Сходный принцип ареальной дифференциации свадебных песен региона был использован Ларисой Михайловной Белогуровой в публикации свадебного фольклора правобережья Днепра, где исследователем были выделены общесмоленские и правобережные напевы, а также напевы, имеющие боле узкую локализацию (Смоленский музыкально-этнографический сборник / отв. ред. Л. М. Белогурова, И. А. Никитина. М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. Т. 4. Свадьба днепровского правобережья: ритуал и музыка).

[6] Старорусский, Парфинский, Крестецкий, Окуловский, Валдайский районы.

• юго-западный (районы междуречья Ловати и Шелони, бассейн Полы и северо-западное побережье озера Селигер[7]);

• восточный (территория, расположенная в междуречье Мсты и Мологи[8]);

• западный (междуречье Шелони и Луги[9]).

Отметим, что западная часть Новгородской области была обследована консерваторскими экспедициями фрагментарно, и свадебные песни практически не были зафиксированы. Исторически эта территория может быть отнесена к историко-культурному региону Полужья, распределенному между тремя областями — Новгородской, Псковской и Ленинградской. Музыкально-этнографическая характеристика лужских традиций была осуществлена в специальном исследовании, предпринятом Татьяной Станиславовной Молчановой на основе публикаций, собственных экспедиций и архивных материалов Санкт-Петербургского университета культуры и искусства[10]. Поэтому в рамках данной статьи внимание будет сфокусировано на центральном, юго-западном и восточном ареалах, однако сведения о лужских традициях привлекаются автором в ходе характеристики общеновгородских напевов.

Общеновгородские напевы

К разряду общеновгородских относятся напевы, распространение которых охватывает основную часть исследуемой территории. Их можно распределить на три группы, исходя из структурных признаков (прежде всего ритмики и композиции).

Первую группу составляют напевы с 9-сложной тонической организацией стиха и ритмической композицией повторного строения. Ритмическая форма напевов имеет два типа (РТ 1, РТ 2), различающихся характером оформления межакцентной зоны стиховой строки и музыкальным временем второго акцентного слога (*Схемы 1, 2*).

Песни, опирающиеся на первый ритмический тип, скоординированы с вариантами одной мелодической формы. Она выстраивается на основе квартового трихорда минорного наклонения, при этом сам амбитус напева часто расширен

[7] Маревский, Демянский, Холмский, Поддорский районы.

[8] Пестовский, Хвойнинский, Боровический, Любытинский, Мошенской районы.

[9] Батецкий, Солецкий, Волотовский районы.

[10] *Молчанова Т. С.* Территориальное развертывание русских песенных традиций Полужья: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011.

за счет тонов, прилегающих к квартовой рамке сверху и снизу. Основное ладовое событие в напеве связано с появлением субсекундового тона как переменной опоры в зоне второго акцентного слога второй мелостроки (*Пример 1*).

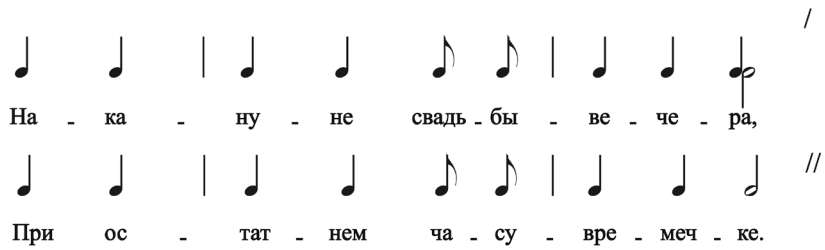


Схема 1. Ритмический тип 1 (РТ 1)

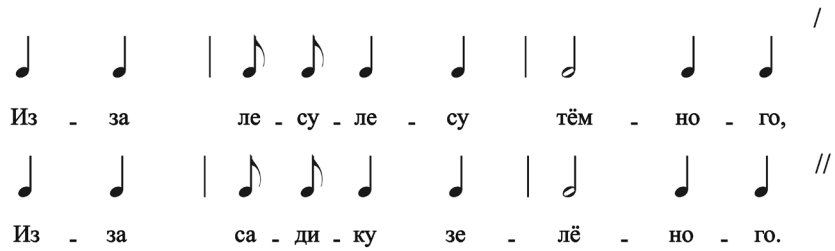
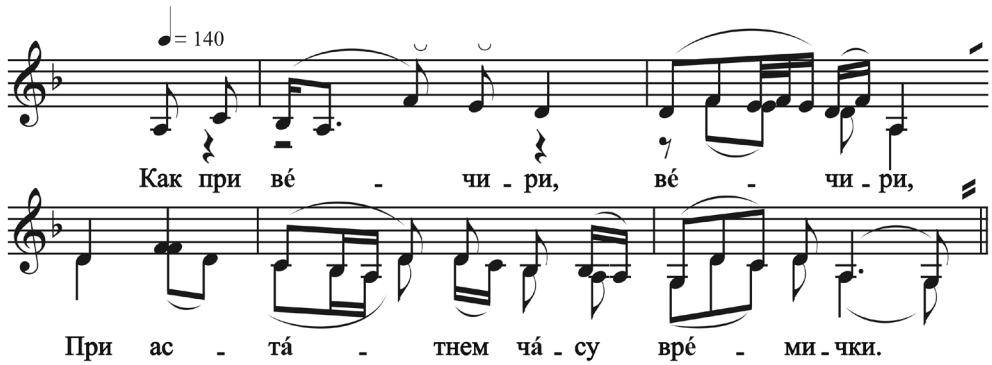


Схема 2. Ритмический тип 2 (РТ 2)



Пример 1. Холмский район, д. Болдашёво[11]

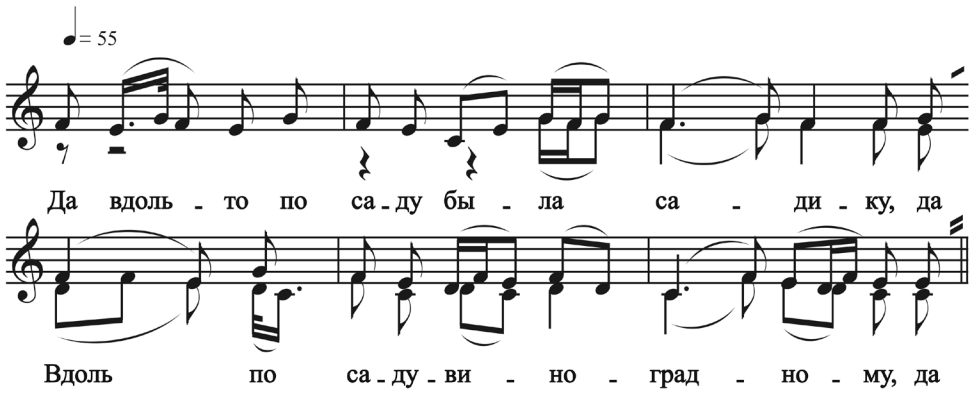
[11] Исполняют О. С. Крылова (1916 г. р.), Е. К. Петрова (1925 г. р), О. А. Фёдорова (1923 г. р). Запись 1985 г. А. М. Мехнецова, Г. В. Лобковой. Архив ФЭЦ СПбГК. № 1759-30. Нотация Е. Ю. Баскаковой (Новиковой).

Наиболее распространенные сюжеты, скоординированные с этим напевом, включены в обряды оплакивания невесты и имеют зачины «Как при вечере, вечере», «Ты, река ли моя, реченька», «Уж ты, ель, ты моя ёлочка». В восточных районах области напев может быть закреплен и за сюжетами, связанными с образом женихова поезда и мотивами соединения брачной пары («Разъезжается Иван на коне», «У ключа, ключа студёного»).

Напевы второго ритмического типа — это варианты так называемого «глинкинского» напева, широко известного во многих северо-западных традициях России с сюжетом «Из-за лесу, лесу тёмного». Данной музыкальной форме были посвящены научные работы различных ученых, среди которых — Виктор Абрамович Цуккерман, Анна Васильевна Руднева, Евгений Владимирович Гиппиус, Ирина Борисовна Теплова, Галина Владимировна Лобкова. Исследователи обозначили такие его признаки, как: опора на ладовую конструкцию тетрахорда в сексте; вопросо-ответный принцип соотношения мелострок; квартовое соотношение основных опор, проявленное в общем контуре мелодической линии. Г. В. Лобкова отмечает еще один опознавательный признак напева «Из-за лесу, лесу тёмного» — оформление серединного кадансового оборота попевкой, которая приводит к смещению опорного тона (основания кварты) на малую терцию вниз [3].

На территории Новгородской области напев представлен достаточно широко и имеет различные мелодические версии. Помимо основной (собственно «глинкинской»), на Новгородчине представлены и другие версии, в которых ключевая попевка отсутствует. Такие образцы напевов были зафиксированы преимущественно в восточной части изучаемого региона. Несмотря на указанное отличие, они сохраняют все остальные признаки мелодического типа (*Пример 2*). Наиболее ранняя запись напева, принадлежащего этой версии (1901), была сделана в Череповецком уезде Новгородской губернии Евгенией Эдуардовной Линёвой, что, на наш взгляд, может быть важным аргументом в пользу оценки напевов без ладового сдвига как устойчивых и мелодически самостоятельных[12].

[12] *Линева Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Выпуск 1. Песни Новгородские. СПб.: Императорская Академия наук, 1904. С. 30.



Пример 2. Пестовский район, д. Малашкино[13]

Обратившись к поэтическим текстам, можно заметить, что песни с зачином «Из-за лесу, лесу темного» и сюжетом о невесте-лебедушке, отставшей от своего стада, играют здесь ведущую роль. Помимо него, встречаются и иные свадебные тексты, широко распространенные на Новгородчине и Северо-Западе России в целом. Они отражают основные темы свадебной песенности — оплакивание невесты («Ты, река ли моя, реченька», «У нас Марьюшка изменщица»), сборы жениха и его поезд («Вдоль по саду было, садику», «Придорожный добрый молодец»), величание гостей («У нас свашенька хорошая»).

Вторую группу общеновгородских напевов характеризует структура с повтором второй слоговой группы (*abb*). Первый ритмический тип (РТ 3), реализующий данную модель, скоординирован с силлабическим стихом 7+5 слогов (*Схема 3*). Он широко известен во многих русских регионах как тип «Трубушка», хотя бытует как политекстовый напев. Некоторые новгородские версии «Трубушки» могут быть реализованы в композиции с полным повтором стиховой строки (*ab/ab*) или структурой с рефреном и повтором (*abrb*), но такие примеры являются скорее исключениями.

[13] Исполнители не установлены. Запись 1968 года Г. Н. Гонтаренко и А. С. Янчука. Архив ФЭЦ СПбГК. № 169-04. Нотация В. Е. Столярчук.

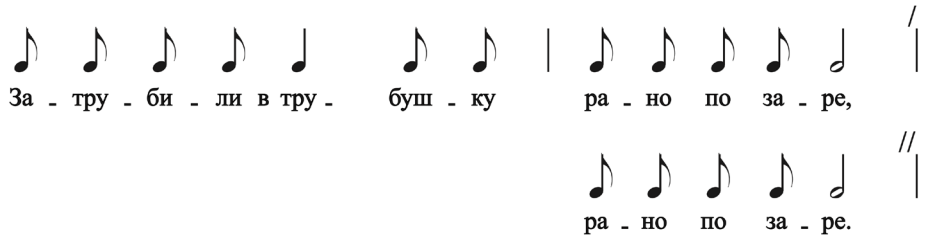


Схема 3. Ритмический тип 3 (РТ 3)

Еще один ритмический тип, распространенный на всей территории Новгородчины (РТ 4, *Схема 4*), имеет сегментированную основу и подвижный слоговой состав, который регулируется возможностями сдвоенного 8-временного периода (*Пример 3*). Варианты песен с данной структурой связаны с величальными сюжетами («Как на столбике гусельцы висели», «Что Иван-то князь хороший»), припеваниями пары («Через речушку черемуха лежала») или текстами заклинательного характера, сопровождающими обрядовые действия в доме жениха («Рыбинка-плотичка, не брыкайся», «Не дубовые столы застучали»).

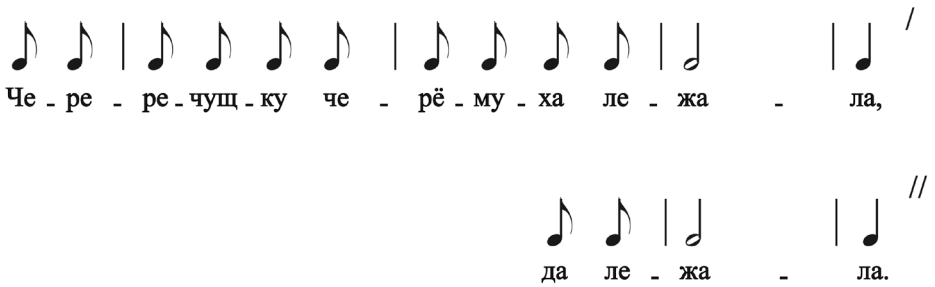
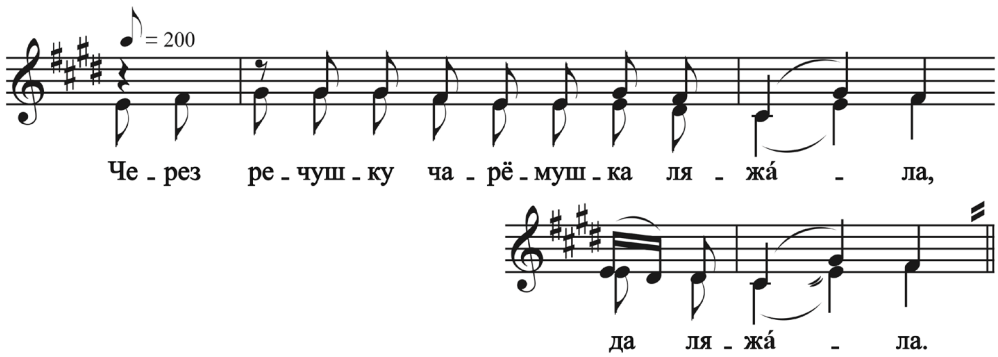


Схема 4. Ритмический тип 4 (РТ 4)

Третья группа общеновгородских напевов объединяется их связью с текстами, имеющими силлабический тип стихосложения. Примечательно, что песенные тексты организованы на основе стиховых строк, состоящих из двух идентичных слоговых групп (4+4, 5+5, 6+6). Напевы, взаимодействующие с данными стиховыми формами, на Новгородчине имеют вариативность ритмического и композиционного строения (РТ 5–8, *Схемы 5–8*). Среди них встречаются образцы с парным, троичным и смешанным типом пульсации.



Пример 3. Холмский район, д. Стехново[14]

Как правило, двухчленные ритмические формулы реализуются в тематической сфере величальных и корильных песен[15]. Симметричность и пропорциональность разделов структуры, принцип парного повтора мелодических звеньев (структура «пара периодичностей») сближает напевы данной группы с плясовыми и хороводными. В контексте местного свадебного обряда они часто исполняются с движением — приплясыванием, притопыванием, хлопками в ладоши.

Четвертая группа общеновгородских напевов характеризует корпус свадебных песен, объединенных сюжетом о женихе-соколе и рядом других поэтических текстов, включенных в обряды соединения брачной пары и перемещения свадебного поезда («Соколы вы, соколы», «Благословлялся святёл месяц», «С Богом, с Богом, дитятко» и другие). Их общие свойства располагаются на ритмическом и композиционном уровнях (РТ 11, РТ 12):

[14] Исполняют Т. А. Захарова (1916 г. р), А. К. Жемчужина (1916 г. р), А. И. Макарова (1912 г. р), З. Н. Парфёнова (1929 г. р). Запись 1985 года М. В. Рыловой (Ивановой) Архив ФЭЦ СПбГК. № 1815-13. Нотация Е. Ю. Баскаковой (Новиковой).

[15] Образцы величальных и корильных песен с приведенными ритмическими структурами можно представить на основе недавних публикаций материалов экспедиций Санкт-Петербургской консерватории (Свадебные песни Новгородской области. СПб.; Саратов: Амирит, 2023. Выпуск 1. Свадебные песни Приильменья / сост. И. В. Королькова. С. 71–88; Свадебные песни Новгородской области. СПб.; Саратов: Амирит, 2024. Выпуск 2. Свадебные песни среднего течения Ловати и бассейна Полы / сост. И. В. Королькова. С. 123–147.

- 7–9-сложная тоническая основа стиховой строки;
- строфическая композиция с ритмическим контрастом мелострок (с различиями протяженности слогонот в кадансовой зоне);
- тип пульсации, в котором сочетаются парные и троичные ритмические ячейки.

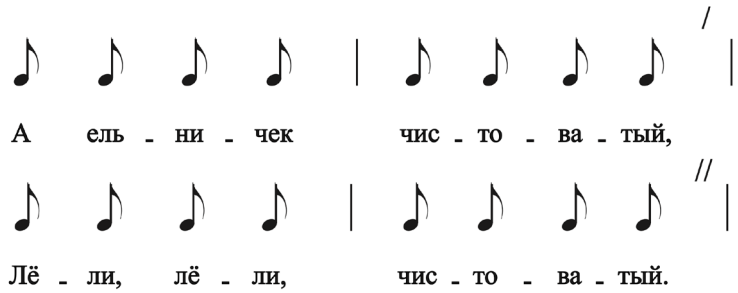


Схема 5. Ритмический тип 5 (РТ 5)

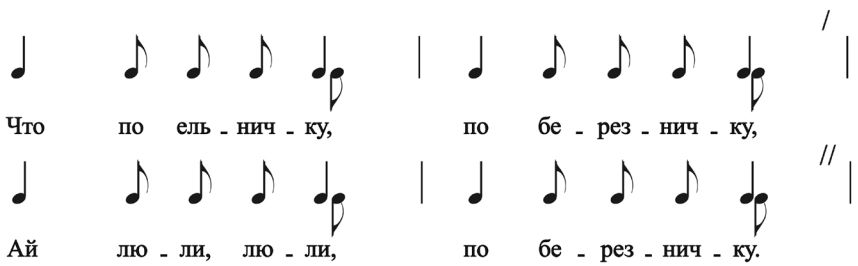


Схема 6. Ритмический тип 6 (РТ 6)

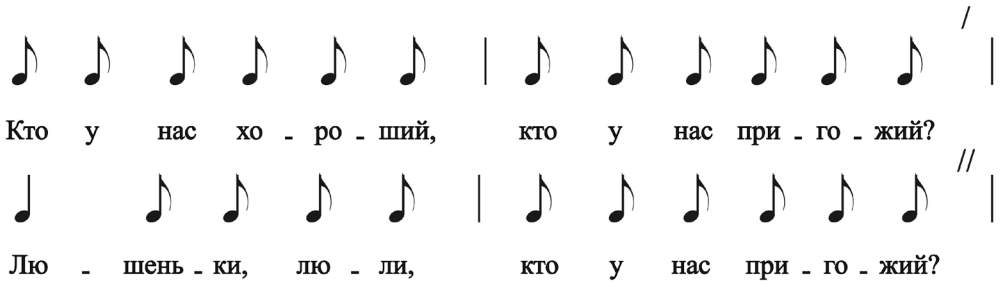


Схема 7. Ритмический тип 7 (РТ 7)

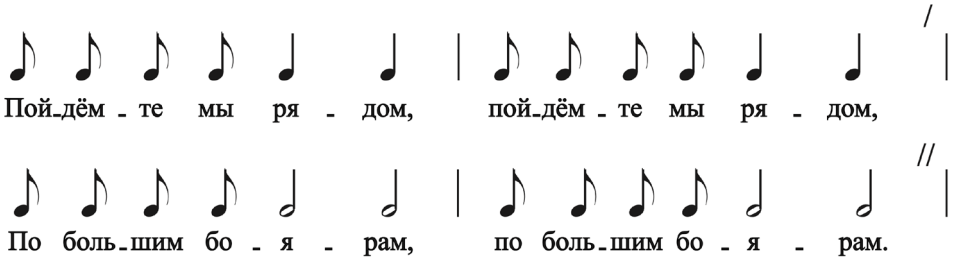


Схема 8. Ритмический тип 8 (РТ 8)

В зоне Приильменья песни с такой ритмикой представлены единичными образцами и находятся на границах ареала. В юго-западных и восточных районах напевы песенного типа «Соколы»[16] сложились в виде двух самостоятельных версий, особенности которых будут представлены ниже в соответствующих разделах.

Напевы центрального ареала

Приильменье — территория наиболее раннего расселения племени словен — играет наиболее важную роль в оценке собственно новгородского компонента в фольклорных традициях региона. О Приильменье как особой этнографической зоне Новгородчины свидетельствуют факты, характеризующие обряды и обычаи жителей Поозерья и их материальную культуру. К сожалению, собственно фольклорные записи, сделанные в этих местах, разрозненны и незначительны по объему, в связи с чем системное представление о народной музыкальной традиции этих мест затруднительно. Свадебный фольклор (песни, причитания) по совокупности имеющихся источников составляет наиболее репрезентативную часть песенной культуры Приильменья, что позволяет опираться на этот материал в ходе этномузыковедческой характеристики ареала.

Примером локального своеобразия свадебного фольклора центрально-новгородской зоны становятся песни с 9-сложной организацией стиха, базирующиеся на представленной выше ритмической модели (РТ 1). Мелодический тип, скоординированный с ней, имеет ведущее значение в свадебной традиции Приильменья и выступает в качестве одного из отличительных

[16] Обоснование и характеристика песенного типа «Соколы» на примере новгородских свадебных песен было представлено автором ранее в специальной статье [4].

признаков, в сравнении с другими ареалами. Он представлен в многообразии локальных вариантов, однако все они могут быть сведены к единой ладовой форме. В основе последней — принцип соотношения двух комплексов созвучий терцового ряда, находящихся в большесекундовом соотношении (*Схема 9*).

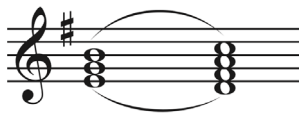
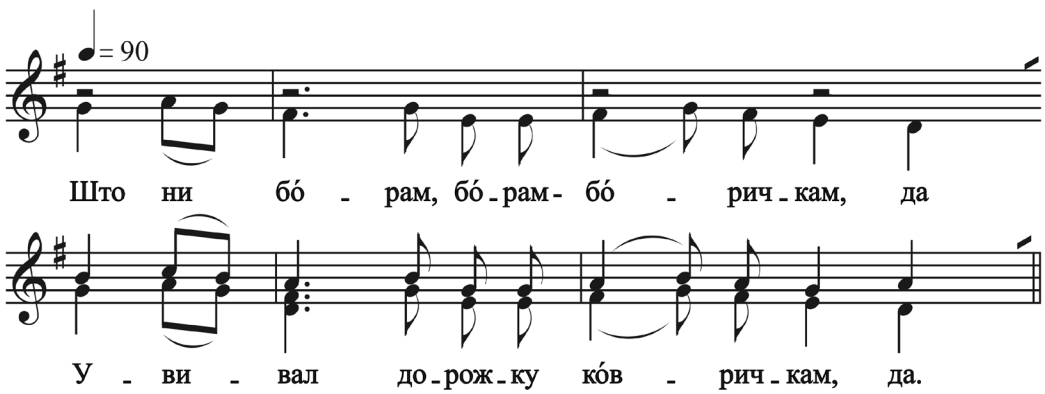


Схема 9. Ладовая модель напева, опирающегося на РТ 1

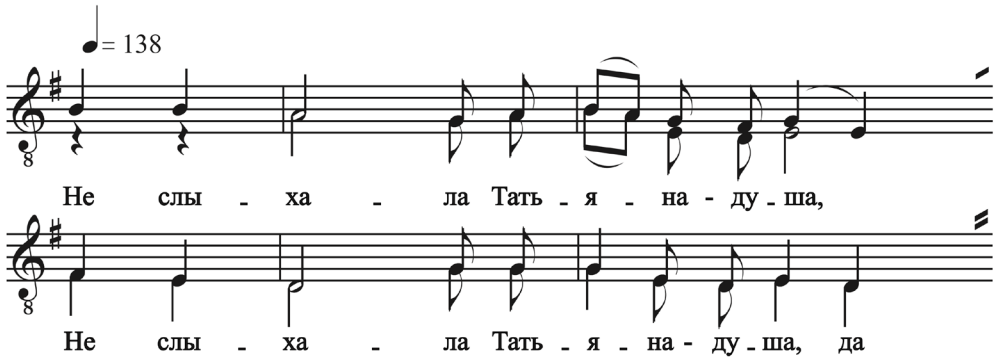
Мелодические версии, реализующие данную модель, можно сгруппировать на основе двух композиционных решений. Первая версия представлена одностиховыми напевами, реализующими один устойчивый вариант сопоставления ладовых опор — двух тонов или двух созвучий (*Пример 4*).



Пример 4. Парфинский район, д. Большая Обша[17]

Для второй мелодической версии (*Пример 5*) характерна строфическая композиция, где в каждой из двух мелострок закрепляется свой вариант сопоставления тонов в зоне первого стихового акцента.

[17] Исполнители не установлены. Запись 1968 года И. Е. Рогалева, Т. П. Матвеевой, Е. Сорокиной. Архив ФЭЦ СПбГК. № 168-22. Нотация Д. К. Долговой.



Пример 5. Окуловский район, д. Малая Крестовая[18]

Основной корпус текстов, связанных с описанным напевом, объединяется на основе их функционирования в прощальных обрядах («Ты река, наша реченька», «Уж ты, ель моя, ёлочка», «Дубовые наши лавочки», «Отставала прочь лебёдушка»).

Напевы юго-западного ареала

Фольклорные традиции, сложившиеся в междуречье Ловати и Шелони, бассейне Полы и на северо-западном побережье озера Селигер по ряду показателей могут быть названы переходными. По многим параметрам они обнаруживают близость соседним ловатским и локнянским традициям Псковщины. Об этом свидетельствует та значительная роль, которую играют в местной свадьбе цезурированные и сегментированные напевы, скоординированные с текстами силлабической структуры. Непосредственное родство с соседними традициями обнаруживают песни с трехчленной композицией (РТ 9, РТ 10).

Свадебные песни со слоговым составом строки 3+3+5 принадлежат одному из древнейших слоев обрядового фольклора русских[19] Основной корпус напевов, зафиксированных в южной Новгородчине (Холмский и Маревскии

[18] Исполняют П. Г. Струкова (1911 г. р.), имя второй певицы не установлено. Запись 1991 года О. В. Шишковой (Смирновой), Л. В. Савельевой (Розовой). Архив ФЭЦ СПбГК. № 3228-59. Нотация И. В. Корольковой.

[19] Историческое значение песен данного структурного типа было обозначено в статье Л. М. Белогуровой, рассмотревшей их в широком региональном контексте [5]. Подробная характеристика новгородских вариантов песен была осуществлена в статье И. В. Корольковой [6].

районы), соответствует ямбохореической версии ритмической структуры (РТ 9, *Схема 10*) и локнянско-ловатскому мелодическому типу, выявленному на границе Псковской и Тверской областей (*Пример 6*).

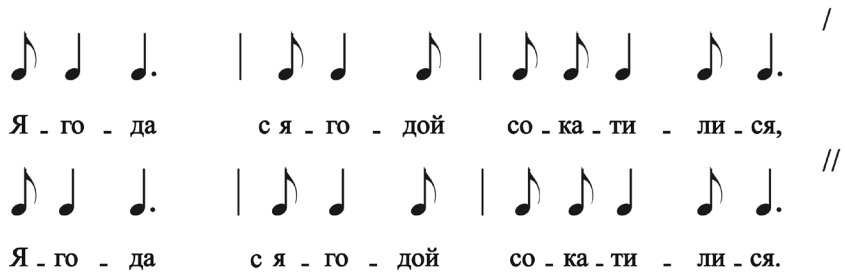
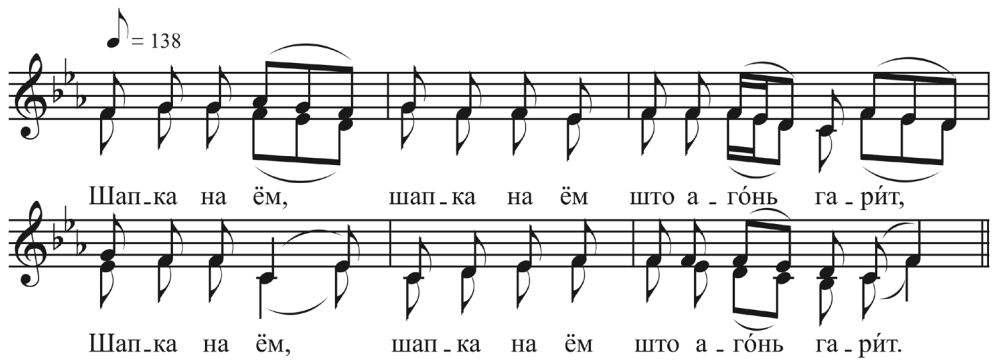


Схема 10. Ритмический тип 9 (РТ 9)



Пример 6. Марёвский район, д. Старица[20]

Еще один трехчленный ритмический тип имеет арочную композицию (РТ 10, *Схема 11*). Слоговой состав песенной строки имеет формулу 5+4, а далее первая слоговая группа повторяется с сохранением свойственного ей ритмического и мелодического содержания (*Пример 7*). Песни с данной структурой были зафиксированы лишь в Холмском районе, который, вероятно, выступает самой северной точкой ее распространения, связывая новгородские фольклорные традиции с традициями смоленского Поднепровья.

[20] Исполнитель: Фролова Е. А. (1912 г. р.). В нотации осуществлена реконструкция многоголосия на основе вариантов мелодической линии напева. Запись: Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова, Ж. В. Осипова, 24.07.1991. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 3177-43. Нотация И. В. Корольковой.

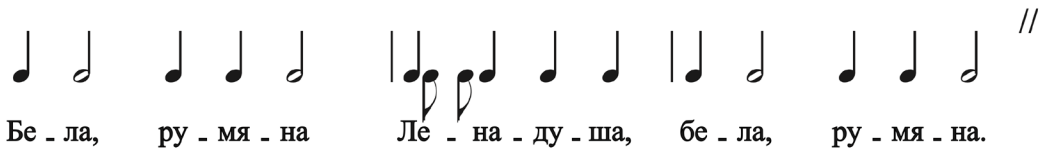
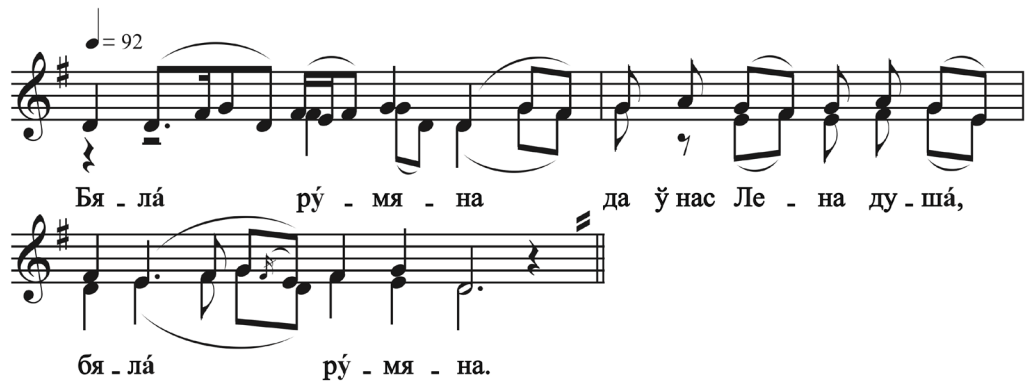


Схема 11. Ритмический тип 10 (РТ 10)

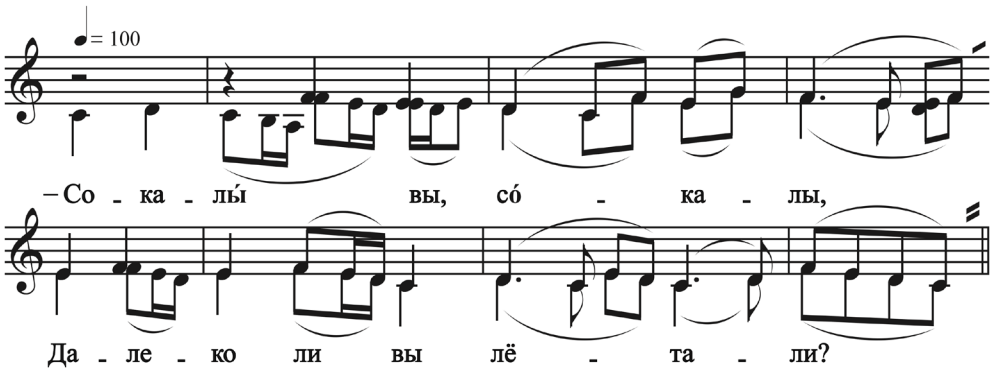


Пример 7. Холмский район, д. Лёхино[21]

Оба представленных напева являются примерами обрядовых полифункциональных музыкальных форм, закрепленных за текстами различного содержания и связанных с разными обстоятельствами исполнения: вечериной («Над рекой соснушка», «Из-за лесу, лесу темного»), перемещениями свадебного поезда («Задумал Иванушка женитися», «Вился вихор перед тучею»), застольем («Бела-румяна у нас Лена-душа», «Ягода с ягодой сокатилися», «Кто у нас в горенке сильный богатырь»).

Важной чертой свадебного фольклора юго-западного ареала становится напев, представляющий местную версию песенного типа «Соколы» (*Пример 8*). Для него характерен самостоятельный ритмический период с подвижным слоговым составом песенных строк (от 7 до 9 слогов) и различием долготного оформления кадансовых зон (РТ 11, *Схема 12*).

[21] Performed by D. K. Nilova (b. 1909), E. S. Vasilyeva (b. 1920), M. M. Nilova (b. 1914). Recorded in 1985 by O. V. Shishkova (Smirnova). Archive of the Folklore and Ethnographic Centre of the St. Petersburg State Conservatory. No. 1805-30. Notation by E. Yu. Baskakova (Novikova).



Пример 8. Холмский район, д. Борисово[22]

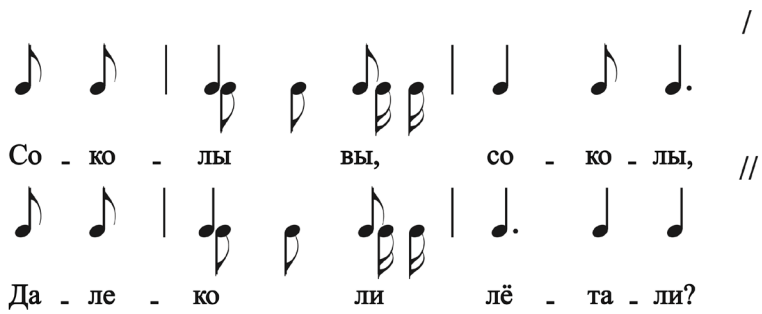


Схема 12. Ритмический тип 11 (РТ 11)

Помимо основного сюжета о женихе-соколе, напев может взаимодействовать и с другими песенными текстами. В самой южной части Новгородской области (Холмский район) он выступает в качестве основы песен заклинательной функции, сопровождающих основные перемещения женихова поезда («Соколы вы, соколы», «Сестры брата проводили») и обряд благословления («Бласловлялся святёл месяц»). В Поддорском и Маревском районах спектр сюжетов, закрепленных за напевом, и его функциональные возможности существенно расширяются. Так, напев исполняется во время проводов невесты в баню («Растопися, баенка»), поется на вечерине («Из-за лесу, лесу тёмного», «Ты изменщица, изменщица», «Уж ты, ёлка, ёлочка»,

[22] Исполняют Д. Н. Андреева (1914 г. р..), А. П. Петрова (1912), П. Н. Леонова (1926), П. И. Григорьева (1915). Запись 1985 года А. Н. Захарова. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1875-17. Нотация Е. Ю. Баскаковой (Новиковой).

«Как Ляксандрушка ходила»), звучит на застольях в качестве величания гостей («Ты скажи нам, Сашенька»). В Демянском районе варианты напева были записаны только в деревнях близ озера Селигер с текстами нескольких величальных песен и с основным сюжетом.

Сравнивая песенные типы южно-новгородской свадьбы, можно обратить внимание на одну особенность. Основной корпус напевов интонируется в квартовой ячейке с большетерцовым заполнением. Наибольшую ладовую и мелодическую близость обнаруживают напевы со структурой 5+4+5 и напевы типа «Соколы». Эту же основу имеют и некоторые варианты напевов со структурой 3+3+5, однако данный песенный тип может воплощаться и в иных ладовых версиях, как это видно в приведенном выше примере. Различия касаются и наклонения, и амбитуса, и характера мелодического развития, и могут быть интерпретированы как узколокальные особенности, связанные с традицией отдельных сел.

Напевы восточного ареала

Зона междуречья Мсты и Мологи — территория, занимающая на карте Новгородской области особое место. Ее освоили выходцы из Приильменья, то есть собственно новгородцы, составившие в дальнейшем основу средневековой Новгородской Республики. Записи, сделанные в этой зоне в разные годы (с 1968 по 1992), отличаются плотностью фиксации материала и хорошей сохранностью фольклора на момент полевых исследований. С учетом все имеющихся источников, восточно-новгородский фольклорно-этнографический комплекс может быть описан по основным показателям, принятым в этномузыкологии (обрядовая система, жанровый состав фольклора, его структурные и стилевые свойства), и охарактеризован как системная целостность. Таким образом, при выявлении новгородского компонента русского фольклора народные музыкальные традиции Мсты и Мологи играют ключевую роль.

Специфику восточно-новгородского свадебного фольклора составляет объемный корпус свадебных прощальных песен с тонической организацией стиха семи-, восьми-, девятитисложного состава. Они представлены широким спектром ритмических и ладо-мелодических моделей. Восточно-новгородские напевы в дальнейшем распространились далеко за пределы обозначенного ареала и фиксировались собирателями фольклора севернорусских, уральских, сибирских традиций.

В первую очередь, обратим внимание на восточно-новгородскую версию песенного типа «Соколы». Ее особенность — устойчивая связь с 7-сложной стиховой строкой и иная (по сравнению с южно-новгородской) ритмическая структура (РТ 12, *Схема 13*).

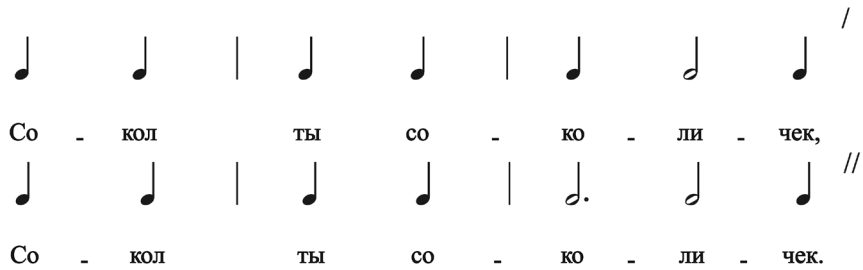
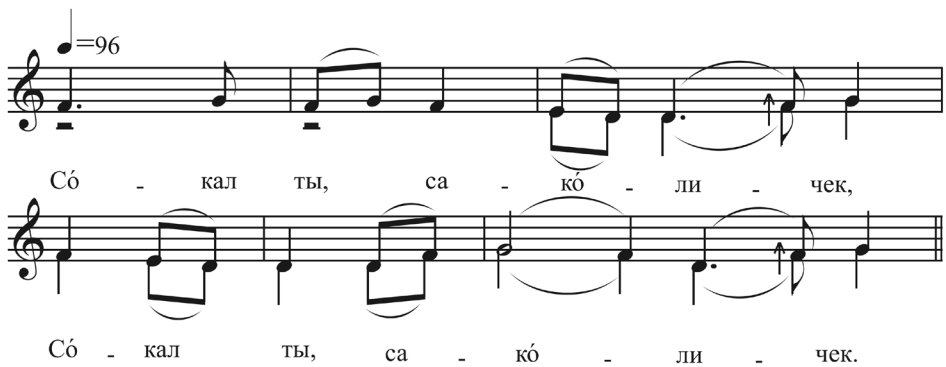


Схема 13. Ритмический тип 12 (РТ 12)

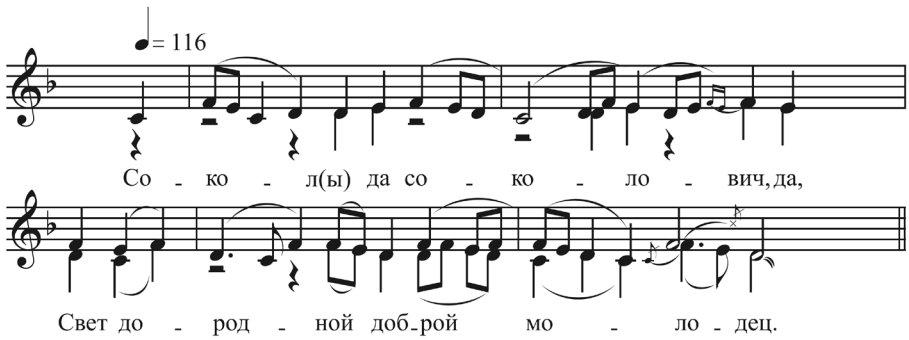
Мелодический тип «Соколов», сложившийся в восточной части Новгородской области, также отличается от юго-западного. Он опирается на ладовую ячейку квартового трихорда или (реже) квинтового тетрахорда с малотерцовым заполнением. Его характерной особенностью является окончание обеих мелострок на квартовом тоне (*Пример 9*).



Пример 9. Пестовский район, д. Погорелово[23]

[23] Исполняют А. П. Никитина (1915 г. р.), Л. М. Капитонова (1914 г. р.),), Е. К. Боброва (1918 г. р.), П. К. Вишнякова (1908 г. р.), А. И. Матвеева (1911 г. р.). Запись 1989 года А. М. Мехнецова, Г. В. Лобковой, Г. П. Парадовской, А. А. Третьяковой. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2680-02. Нотация В. Е. Столярчук.

Помимо ритмических типов, приведенных в разделе общеновгородских напевов, отметим еще один, распространенных в Пестовском районе, то есть на территории новгородско-вологодского пограничья. Он связан с сюжетом о женихе-соколе, но имеет иную структуру и мелодику, нежели варианты, образующие представленный ранее песенный тип. Напев был записан экспедицией Ленинградской консерватории только в д. Устье-Кировское в 1968 году (*Пример 10*) и в более поздних полевых материалах не был выявлен. Он опирается на самостоятельную слогоритмическую модель 8-9-сложного состава (РТ 13, *Схема 14*), однако можно заметить ее родство с севернорусскими свадебными песнями, в которых сочетаются троичные и двоичные ритмические звенья[24].



Пример 10. Пестовский район, д. Устье-Кировское[25]

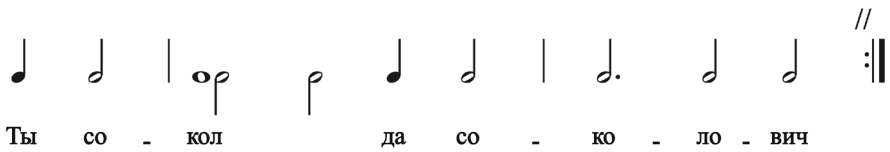


Схема 14. Ритмический тип 13 (РТ 13)

[24] Свадебные песни с ритмикой такого типа не раз становились предметом внимания ученых, среди которых — Б. Б. Ефименкова, И. Б. Теплова, С. Л. Браз, Е. Е. Васильева, В. А. Лапин.

[25] Исполнители: ансамбль д. Усть-Кировское (8 человек), среди них П. С. Смирнова (69 лет), Е. Я. Смирнова (78 лет). Запись 1968 года Г. Н. Гонтаренко, А. С. Янчука. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 171-10. Нотация И. В. Корольковой. Напев транспонирован на малую терцию вверх.

Напев основан на принципе сцепления двух терцовых ячеек — малотерцовой и большетерцовой. Малотерцовое звено (*d – f*) является основой структуры и обозначает центральную и кадансовую зоны каждой мелостроки. Интонирование в большетерцовой ячейке (*c – e*) связано с появлением побочного (субсекундового) опорного тона.

Преимущественно нисходящее мелодическое движение в терцовых комплексах, приемы опевания позволяют сравнить напевы восточной Новгородчины с мелодиями причитаний, сложившимися на этой территории[26].

Заметим, что в восточно-новгородской традиции плачевые интонационные истоки имеют не только свадебные, но и календарные, и лирические песни, что отличает этот ареал от других и позволяет обозначить его севернорусские параллели. Еще одна параллель может быть проведена с лирическими песнями Средней Сухоны (Вологодская область), проанализированными Анатолием Михайловичем Мехнецовым в одной из статей, где исследователь охарактеризовал их ладовое строение через сходный принцип сцепления двух терцовых попевочных комплексов[27].

Итоги исследования

Итак, свадебные напевы составляют основу песенного обрядового фольклора Новгородской области, и их роль в вопросах ареального изучения народных музыкальных традиций этой территории оказывается весьма существенной. Выводы, полученные в результате уточнения характера распространения свадебных напевов, подтверждают намеченные учеными историко-этнографические особенности членения новгородских земель. Некоторые параллели можно провести и делением Новгородской Республики на пятины, соответствующие пяти основным географическим направлениям расселения ильменских словен. Так, юго-западный и центральный ареалы находятся в пределах Деревской пятины. Восточный и западный ареалы могут быть соотнесены с землями Бежецкой и Шелонской пятин соответственно.

---

[26] Обширный корпус новгородских причитаний приведен в издании: *Королькова И. В.* Новгородские причитания: учебное пособие. СПб.: Скифия-Принт, 2017.

[27] *Мехнецов А. М.* Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры // Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция. Л.: ЛОЛГК, 1985. С. 5–19.

Один из наиболее важных результатов исследования касается музыкальной типологии свадебных песен юго-западного ареала, которая подтверждает высказанные ранее положения об этом регионе как территории взаимодействия двух славянских племен — ильменских словен и кривичей. Данный вывод подкрепляется и фактами взаимосвязи календарного фольклора юго-западной Новгородчины и территории псково-смоленско-тверского пограничья[28].

Сравнивая общеновгородские напевы с корпусом свадебных песен территорий более раннего восточнославянского расселения (в первую очередь, с традициями Смоленщины), важно обратить внимание на общность структурных типов с силлабической организацией стиха, широко распространенных в западнорусских традициях. Ритмические типы напевов с 9-сложным тоническим строением поэтического текста и основные мелодические типы, закрепленные за ними, также могут служить признаком взаимосвязи новгородских и некоторых смоленских традиций. Напев «Соколы» (в его юго-западной версии) связывает новгородские и южнопсковские (локнянско-ловатские) и сопредельные тверские территории, но на Смоленщине он не выявлен. Тем не менее один из ведущих признаков песенного типа (неповторное ритмическое строение строфы) можно увидеть и в некоторых смоленских свадебных песнях с 9-сложной стиховой основой[29] [7, с. 642–649].

Собственно новгородский компонент наиболее ярко демонстрируют традиции северо-западной, центральной и восточной частей области, между которыми прослеживается явная общность. Как уже упоминалось, эти территории были освоены собственно племенем словен, изначально обосновавшихся в Приильменье и далее заселивших земли Полужья, район Шелони и междуречье Мсты и Мологи.

Вектор развития новгородских свадебных традиций оказался направлен на усиление значимости инициационной линии ритуала, нашедшей свое отражение в его довенечной части. Если в западно-русских традициях (Смоленщина, Брянщина, юг Псковской и Тверской областей) доминируют обряды коммуникативно-обменной направленности, то в новгородских традициях оба

[28] Выводы о взаимосвязях календарного фольклора юго-западной Новгородчины с западно-русскими песенными традициями (в частности, факт распространения масленичного напева-формулы) были сделаны автором в специальной статье [7].

[29] Смоленский музыкально-этнографический сборник. М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. Т. 4. Свадьба днепровского правобережья: ритуал и музыка / отв. ред. Л. М. Белогурова, И. А. Никитина. С. 642–649.

смысловых компонента русской свадьбы получают свое полноценное воплощение. Это проявляется и на уровне внутрижанрового состава новгородского песенного фольклора, который включает песни комментирующего характера, прощальные песни и песни свадебного пира (величальные, корильные, песни-припевания пары). При этом удельный вес прощальных песен в системе музыкального наполнения свадьбы оказывается наиболее высоким в восточных традициях (на границе с Вологодской областью). Именно на этой территории было зафиксировано наибольшее число напевов с тонической организацией стиха и плачево-повествовательным типом интонирования. Многие напевы этой стилевой группы оказываются политекстовыми и берут на себя функцию напево-формул, маркирующих функционально различные обрядовые ситуации.

Тип свадебного обряда, сложившийся на Новгородчине, можно назвать причетно-песенным, поскольку оба жанровых явления (причитания и свадебные песни) обладают высокой степенью значимости. Напомним, что в новгородских традициях нашел воплощение жанр коллективных причитаний, тесно связанный с прощальными свадебными песнями по функциям, музыкальной и поэтической лексике. Дальнейшее развитие данный тип свадьбы получил в севернорусских, уральских и западносибирских традициях, исторически восходящих к новгородским. Последняя мысль неоднократно высказывалась учеными на основе сопоставления отдельных образцов свадебного фольклора, однако сам феномен новгородских традиций до сих пор не был выявлен и системно описан. Думается, что материалы настоящей статьи отчасти восполняют этот пробел и могут послужить основой для дальнейших сравнительных исследований музыки русской свадьбы.

Список литературы

1. *Лобкова Г. В.* Современные тенденции развития российской этномузыкологии // Opera musicologica. 2024. Т. 16, № 2. С. 8–15. https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.001

2. *Klimenko I. V.* Some Common Forms of Ritual Songs. Slavic-Baltic (Ukrainian-Belarusian-Polish-Lithuanian) Area // Lietuvos muzikologija. 2021. No. 22. P. 65–74.

3. *Лобкова Г. В.* Народно-песенные истоки первой темы Фантазии для оркестра «Камаринская» М. И. Глинки (свадебная песня «Из-за гор, гор высоких, гор») // Вопросы музыкознания: сборник научных статей выпускников Краснодарского музыкального колледжа / сост. А. О. Кармадонова. Краснодар: КМУ им. Н. А. Римского-Корсакова, 2006. С. 148–186.

4. *Королькова И. В.* Песенный тип «Соколы» в фольклорных традициях Новгородской области // Opera musicologica. 2024. Т. 16, № 2. С. 184–207. https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.010

5. *Белогурова Л. М.* Северо-западный тип равносегментных свадебных напевов (мелогеографический очерк) // Вопросы этномузыкознания. 2021. № 17 (1). С. 6–31.

6. *Королькова И. В.* Свадебные песни одного ритмического типа в фольклорных традициях Новгородской области // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 2 (24). С. 77–84. https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-2-77-84

7. *Королькова И. В.* Экспедиционные и научные исследования календарного фольклора Новгородской области: результаты и перспективы // Philharmonica. International Music Journal. 2020. № 6. С. 75–86. https://doi.org/10.7256/2453-613X.2020.6.33571

References

1. Lobkova, G. V. (2024). Current Trends in the Development of Russian Ethnomusicology. *Opera musicologica, 16*(2), 8–15. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.001

2. Klimenko, I. V. (2021). Some Common Forms of Ritual Songs. Slavic-Baltic (Ukrainian-Belarusian-Polish-Lithuanian) Area. *Lietuvos muzikologija, 22,* 65–74.

3. Lobkova, G. V. (2006). Narodno-pesennye istoki pervoj temy Fantazii dlya orkestra “Kamarinskaya” M. I. Glinki (svadebnaya pesnya “Iz-za gor, gor vysokih, gor”) [Folk-Song Origins of the First Theme of the Fantasy for orchestra *Kamarinskaya* by M. I. Glinka (Wedding Song *From behind the Mountains, High Mountains, Mountains*)]. In A. O. Karmadonova (Ed.), *Voprosy muzykoznaniya: sbornik nauchnykh statej vypusknikov Krasnodarskogo muzykal’nogo kolledzha* [*Questions of Musicology: Collection of Scientific Articles by Graduates of Krasnodar Music College*] (pp. 148–186). Krasnodar Music College. (In Russ.).

4. Korol'kova, I. V. (2024). "Falcons" — Special Musical Type of a Wedding Song from the Novgorod Region. *Opera musicologica, 16*(2), 184–207. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.2.010

5. Belogurova, L. M. (2021). The North-Western Type of Equal-Segment Wedding Tunes (Melogeographic Essay). *Problems of Ethnomusicology, 17*(1), 6–31. (In Russ.).

6. Korol'kova, I. V. (2024). Wedding Songs of the Same Rhythmic Type in Folklore Traditions of Novgorod Region. *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art Studies, 24*(2), 77–84. (In Russ.). https://doi.org/10.24412/2618-9461-2024-2-77-84

7. Korol'kova, I. V. (2020). Field and Scholarly Studies of Calendar Folklore of Novgorod Region: Results and Prospects. *Philharmonica. International Music Journal, 6*, 75–86. (In Russ.). https://doi.org/10.7256/2453-613X.2020.6.33571

Сведения об авторе:

Королькова И. В. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра этномузыкологии.

Information about the author:

Inga V. Korolkova — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Ethnomusicology Department.

Статья поступила в редакцию 13.01.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2025; принята к публикации 16.04.2025.

The article was submitted 13.01.2025; approved after reviewing 01.04.2025; accepted for publication 16.04.2025.