

ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

СОДЕРЖАНИЕ

8 Плотникова Н. Л.
Музыкальное

26 Кондрашкова Л.
Службы Рожд
Пресвятой Бог
источниковед

184 Асафьев Б. В.
Мысли и думы

242 Виноградова А.
Сектор музык

246 Зверева С.
Марина Р.

258 Виноградо
Идеальна:
Памяти П

264 Виноградо
О книге О

288 Наумов А.
Театральн
архива)

310 Кривицкая Е. Д.
«Никого так н
Петр Сувчинс

332 Богданова Е. Д.
«Реквием» Ме

№

30

ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

№ 30 2024

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2307-5015

art
of music.
theory and
history

No. 30 2024

Electronic peer-reviewed
periodical
ISSN: 2307-5015

Журнал «Искусство музыки: теория и история» (ИМТИ) является электронным периодическим рецензируемым научным изданием, одним из ведущих академических журналов в области музыкального искусства. Его тематика ориентирована на основные области изучения музыкальной культуры: общие проблемы ее генезиса, развития и современного функционирования, широкий круг специальных вопросов музыковедения. Издание осуществляется Государственным институтом искусствознания (ГИИ) при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и по решению Ученого совета ГИИ от 2011 года.

Приоритет отдается тем авторским материалам, которые предлагают новые подходы в рассмотрении уже известных проблем музыкального искусства, исследуют их на основе новых источников или же ставят ранее не поднимавшиеся вопросы, обозначают новую исследовательскую тематику. Основные рубрики журнала предполагают издание статей по двум генеральным направлениям науки о музыке — теории и истории, — а также фрагментов готовящихся к изданию монографий, докладов и сообщений по материалам прошедших конференций, публикаций архивов и републикаций материалов, ставших библиографической редкостью, рецензий на новые книги о музыке, презентаций только что вышедших изданий и анонсов особо важных для профессионального сообщества событий.

Редакция журнала ИМТИ намерена также постепенно расширять издание материалов на европейских языках (английском, немецком, французском) — как для того, чтобы лучше ориентировать своих читателей в современном состоянии изучения музыкального искусства за рубежом, так и для того, чтобы способствовать включению отечественного музыковедения в контекст мировой гуманитарной науки.

Отличительной особенностью ИМТИ является появление на его интернет-страницах аудио- и видеофайлов, что дает возможность услышать музыку, о которой идет речь. Очевидно, что это открывает доступ к знакомству с достижениями современной науки о музыке более широкой аудитории гуманитариев, равно как и служит пропаганде самого музыкального искусства. Периодичность журнала с 2015 года — два выпуска в год.

Основные рубрики журнала соответствуют Номенклатуре научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени: 17.00.02 — музыкальное искусство.

ISSN 2307–5015

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ).

Учредитель и издатель периодического издания — Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания».
125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5
тел.: + 7 495 694–03–71
факс: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

Музыкальное наследие государевых певчих дьяков: итоги и перспективы проекта

3

The journal *Art of Music. Theory and History* is an electronic peer-reviewed periodical, one of the leading academic editions in the field of musical art, dealing with general problems of musical culture related to its genesis, development and contemporary state, as well as with a large scope of special musicological topics. The journal is published by the State Institute for Art Studies (SIAS) with the consent of the Scientific Council of SIAS of 2011. The financial support is provided by the Ministry of Culture of the Russian Federation.

The priority is given to materials which propose new approaches to the already explored problems of musical art, involve previously unknown sources or put forward new issues, pointing to novel areas of research. The journal publishes articles on music theory and history, as well as excerpts from forthcoming monographs, conference papers, archival materials, book reviews, presentations of new books and announcements of the events of special importance for our professional community.

The journal's editorial board intends to enlarge the publication of materials in major European languages (English, German and French) in order to provide more information about the state of musical scholarship abroad and to promote the integration of Russian musicology in an international context.

The electronic journal's distinctive feature is the presence on its pages of audio and video files, providing the opportunity to listen to the music touched upon in the published texts. This, obviously, makes the journal more approachable for a larger readership and helps to promote the musical art.

Since 2015, the periodical has appeared twice a year.

ISSN 2307–5015

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations.

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.

5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

tel.: + 7 495 694–03–71

fax: + 7 495 785–24–06

e-mail: institut@sias.ru

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Ассай Мишель

Доктор философии, Парижский университет (Сорбонна), Франция; Шеффилдский университет, Великобритания

Брагинская Наталия Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

Зинькевич Елена Сергеевна

Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Лоос Хельмут

Профессор Лейпцигского университета, Германия

Мелани Паскаль

Профессор Университета Бордо Монтень, Франция

Фейрклаф Полин

профессор Бристольского университета, Великобритания

Фэннинг Дэвид

Профессор Манчестерского университета, Великобритания

Хаас Дэвид

Профессор, заведующий кафедрой музыковедения и этномузыковедения Университета штата Джорджия, США

Цукер Анатолий Моисеевич

Доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова

Шамилли Гюльтекин Байджановна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна

Доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, Москва, профессор Нижегородской государственной консерватории им. Глинки, ведущий научный сотрудник ГИИ

Дуков Евгений Викторович

Доктор философии, главный научный сотрудник ГИИ

Имамутдинова Зиля Агзамовна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ

Савенко Светлана Ильинична

Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, ведущий научный сотрудник ГИИ

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Акопян Левон Оганесович

Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки ГИИ

Заместитель главного редактора

Лашенко Светлана Константиновна

Доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки ГИИ

Заместитель главного редактора

Раку Марина Григорьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки ГИИ

Секретарь редакции

Саамишвили Наталья Николаевна

Научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ

EDITORIAL COUNCIL

Assay, Michelle

Doctor of Philosophy, Université
Paris Sorbonne, France;
University of Sheffield, UK

Braginskaya, Nataliya Aleksandrovna

Doctor of Arts, Associate Professor
of the Rimsky-Korsakov State
Conservatoire, St Petersburg

Fairclough, Pauline

Professor of Music, University of Bristol, UK

Fanning, David

Professor of Music, University
of Manchester, UK

Haas, David

Professor, Musicology & Ethnomusicology
Area Chair, Hugh Hodgson School of Music,
University of Georgia, USA

Loos, Helmut

Professor of the University of Leipzig,
Germany

Melani, Pascale

Professor of the University Bordeaux
Montaigne, France

Shamilli, Gultekin Bayjanovna

Doctor of Science, Leading Researcher,
SIAS, Moscow

Tsuker, Anatoliy Moiseevich

Doctor of Science, Professor of the
Rakhmaninov State Conservatoire, Rostov

Zin'kevich (Zinkevych), Elena

Sergeyevna
Doctor of Science, Professor of the
Tchaikovsky National Music Academy, Kiev,
Ukraine

EDITORIAL BOARD

Dukov, Evgeniy Viktorovich

Doctor of Science, Head of the Department
of Entertainment Culture, SIAS, Moscow

Imamutdinova, Zilya Agzamovna

Doctor of Philosophy, Senior Researcher,
SIAS, Moscow

Savenko, Svetlana Il'inichna

Doctor of Science, Professor of the
Tchaikovsky State Conservatoire, Moscow;
Leading Researcher, SIAS, Moscow

Val'kova, Vera Borisovna

Doctor of Science, Professor of the Gnesin
Music Academy, Moscow; Professor of
the Glinka State Conservatoire, Nizhniy
Novgorod; Leading Researcher, SIAS, Moscow

EDITORIAL STAFF

Chief Editor

Akopyan (Hakobian), Levon

Oganesovich

Doctor of Science, Head of the Department
of Music Theory, SIAS

Editor

Lashchenko, Svetlana Konstantinovna

Doctor of Science, Head of the Department
of Music History, SIAS

Raku, Marina Grigor'evna

Doctor of Science, Senior Researcher of the
Department of Music History, SIAS

Editorial Secretary

Saamishvili, Natal'ya Nikolaevna

Research Assistant of the Department of
Music Theory, SIAS

СОДЕРЖАНИЕ

- 8** *Плотникова Н.Ю.*
Музыкальное наследие государевых певчих дьяков: итоги и перспективы проекта
- 26** *Кондрашкова Л. В.*
Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня, Введению во храм Пресвятой Богородицы. Описание рукописных источников, инципитный каталог, источниковедческие таблицы
- 184** *Асафьев Б. В.*
Мысли и думы Часть I. О себе (вторая часть публикации)
- 242** *Виноградова А. С.*
Сектор музыки ГИИ, его сотрудники и труды: исторические очерки
- 246** *Зверева С. Г.*
Марина Рахманова: какой я ее запомнила
- 258** *Виноградова А. С.*
Идеальная команда ЧПСС: интервью с А. Г. Айнбиндер Памяти П. Е. Вайдман (75 лет со дня рождения)
- 264** *Виноградова А. С.*
О книге О. Е. Левашевой «Эдвард Григ»
- 288** *Наумов А. В.*
Театральные Штудии М. Д. Сабининой под занавес XX века (по материалам личного архива)
- 310** *Кривицкая Е. Д.*
**«Никого так не любил и не люблю, как Вас»
Петр Сувчинский и Игорь Стравинский: страницы дружбы**
- 332** *Богданова Е. Д.*
«Реквием» Мечислава Вайнберга. В диалоге с жанровым канонем

CONTENTS

- 8 *Natalia Plotnikova*
**The Musical Heritage of His Majesty's Church Singers:
Results and Prospects of the Project**
- 26 *Lada Kondrashkova*
**Church Services for the Nativity of the Virgin Mary, the
Exaltation of the Cross of the Lord, the Entry into the Temple
of the Blessed Virgin Mary.
Description of Handwritten Sources, Catalogue of Incipits,
Source Tables**
- 104 *Boris Asaf'yev*
**Thoughts and Reflections
Part I. About Myself**
- 242 *Anna Vinogradova*
**The Music Department of the State Institute for Art Studies:
The Scholars and Their Achievements (Historical Essays)**
- 246 *Svetlana Zvereva*
Marina Rakhmanova, as I Have Remembered Her
- 258 *Anna Vinogradova*
An Ideal Team of the Edition of Tchaikovsky's
Complete Works: Interview with Ada Aynbinder
In Memory of Polina Vaydman (to the 75th
Anniversary of Her Birth)
- 264 *Anna Vinogradova*
On Ol'ga Levasheva's Monograph *Edvard Grieg*
- 288 *Aleksandr Naumov*
M. D. Sabinina's Theatrical Studies Towards the Close
of the Twentieth Century (From Personal Archives)
- 310 *Evgeniya Krivitskaya*
**'I Have Never Loved Anyone As Much As I Love You'
Pyotr Souvtchinsky and Igor Stravinsky: Pages of Friendship**
- 332 *Ekaterina Bogdanova*
**Mieczysław Weinberg's *Requiem*.
In a Dialogue with the Canon of the Genre**

Ключевые слова

Петровская эпоха, государевы певчие дьяки, Архив Оружейной палаты, Службы благодарственные, двенадцатые праздники, рукописи.

Плотникова Н.Ю.

Музыкальное наследие государевых певчих дьяков: итоги и перспективы проекта

Статья посвящена проекту «Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужбное пение», поддержанному Российским фондом фундаментальных исследований в 2020–2022 годах. Важнейшим результатом проекта являются пять выпусков из запланированной серии изданий. Исследования и публикации проекта основаны главным образом на нотных рукописях государевых певчих дьяков, хранящихся в Оружейной палате Российского государственного архива древних актов. Предваряя публикацию инципитного каталога служб двенадцатым праздникам, составленного Л.В. Кондрашковой, статья раскрывает особенности данной научной работы. Автор обосновывает перспективы дальнейших исследований в этой сфере.

Key Words

The Era of Peter the Great, His Majesty's church singers (pevchiye d'yaki), Thanksgiving service, the Twelve Great Feasts, manuscripts.

Natalia Plotnikova

**The Musical Heritage of His Majesty's Church Singers:
Results and Prospects of the Project**

The article is devoted to the project 'The Musical Heritage of the Era of Peter the Great: State Festivities and Liturgical Singing', supported by the Russian Foundation for Basic Research in 2020–2022. The most important result of the project is the publication of five issues from the planned series. The studies and publications related to the project are based mainly on the music manuscripts of His Majesty's church singers stored in the Armory Chamber of the Russian State Archive of Ancient Acts. Preceding the publication of the incipit catalogue of services for the Twelve Great Feasts compiled by Lada Kondrashkova, the article sheds light on some features of that scholarly work. The author substantiates the prospects for further research in this field of scholarship.

Музыкальная культура Петровской эпохи, отражая глубокие преобразования в жизни общества, представляет собой сложный сплав различных стилей и направлений: от средневековой монодии и духовных стихов до панегирических кантов и масштабных викториальных концертов, от наигрышей гудошников и барабанного боя до звучания оркестров при дворах знати. В это время сосуществуют или активно взаимодействуют старое и новое, традиционное и заимствованное. Музыка осваивает концертную среду, выходит на открытый воздух, к большим массам слушателей. При Петре утверждается и получает широкое распространение новый музыкальный стиль — партесный, создаются новые виды и жанры и пения, раскрывается творческий потенциал выдающихся композиторов — Василия Титова, Стефана Беляева, Ивана Протопопова, формируется национальная хоровая школа.

Крупнейшим певческим центром России конца XVII — первой четверти XVIII века был хор государевых певчих дьяков, ведущий свое начало еще от великокняжеских хоров. Основной задачей хора являлось музыкальное сопровождение всех церковных и государственных праздников, в которых принимал участие Петр I. Певчие при Петре стали своеобразным «отрядом», сходным по своей мобильности с полковыми оркестрами. В составе хора, особенностях его функционирования, репертуаре отчетливо и недвусмысленно выражалась воля монарха. Музыкальное наследие государевых певчих дьяков стало объектом многоаспектного научного исследования в рамках проекта, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований в 2020–2022 годах¹.

1 Проект РФФИ 20–012–42014 «Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужбное пение» (конкурс на лучшие проекты фундаментальных научных исследований по теме «Петровская эпоха в истории России: современный научный взгляд»), выполнен Л.В. Кондрашковой и Н.Ю. Плотниковой (руководитель проекта).

Источниковедческую базу исследования составили нотные рукописи государевых певчих, хранящиеся в Архиве Оружейной палаты в Российском государственном архиве древних актов (более трехсот единиц хранения) и репрезентирующие чрезвычайно важную, стилеобразующую церковно-певческую традицию². В целях изучения контекста привлекались рукописные памятники из других архивов России (Отделов рукописей Государственного исторического музея, Российской национальной библиотеки, Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки, Владимирского и Ярославского государственных историко-архитектурных и художественных музеев-заповедников и др.).

В рамках проекта было подготовлено 10 статей и 23 доклада на всероссийских и международных конференциях, введены в научный обиход новые рукописные памятники, открыты биографические сведения о государевых певчих, в том числе о «царственном мастере» Василии Титове, изучены ранее неизвестные музыкальные термины (например, «ин роспев с отменами»). Важнейший результат проекта — подготовка пяти выпусков в рамках запланированной серии изданий, не имеющей аналогов в отечественном музыковедении по охвату материала и глубине изучения рукописного наследия Петровской эпохи. Кратко охарактеризуем эти исследования.

Выпуск 1 впервые в полном объеме представляет два крупнейших цикла (более 80 песнопений), исполнение которых было приурочено к грандиозному триумфу 30 августа 1724 года³. Служба на заключение Ништадтского мира, созданная уставщиком государевых певчих дьяков Иваном Михайловичем Протопоповым на тексты архимандрита Гавриила (Бужинского), является музыкальным памятником победе России в Северной войне, кульминацией триумфальной сферы в области богослужебного пения. Служба святому князю-воину, связанная с перенесением его мощей из Владимира в Александро-Невский монастырь, также полностью принадлежит Петровской эпохе, опираясь на новые тексты и специально сочиненные напевы.

- 2 Впервые эти рукописи были введены в научный обиход В.В. Протопоповым в издании «Музыка на Полтавскую победу» // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2. Сост., публ., иссл. и комментарии Вл. Протопопова М., 1973.
- 3 Плотникова Н.Ю. Служба благодарственная на заключение Ништадтского мира. Служба святому благоверному великому князю Александру Невскому. Исследование и публикация Натальи Плотниковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение. Вып. 1. М., 2022. – 184 с., [8 с.] ил., нот. – ISBN 978-5-98287-185-5.

Уникальный корпус двух служб, волей императора образовавший сложное целое в рамках одного церковного богослужения, сохранился в семнадцати певческих книгах в Российском государственном архиве древних актов в фонде 396 (Архив Оружейной палаты), оп. 2, ч. 7, № 3744, 3744 а–н, 3750, 3761, 3761-а⁴. В составе циклов отразилось своеобразное сочетание партесного многоголосия и монодии, характерное для традиций государевых певчих: стихиры являются четырехголосными обработками знаменного распева, а канон, тропари и другие небольшие песнопения распеваются одногласно греческим распевом.

В процессе подготовки издания были решены следующие задачи: поиск, описание и сравнительный анализ певческих партий, составление и редактирование партитур, выявление состава и особенностей циклов Служб. Немалый интерес представляет изучение принципов распева новых текстов, исходя из моделей знаменного и греческого распевов, проблема многораспевности и вопросы многоголосной обработки распевов. Особого внимания требовали вопросы истории создания Служб, датировки и авторской атрибуции текста и музыки службы святому благоверному великому князю Александру Невскому. Сверхзадачей исследования и публикации можно считать раскрытие роли Петра Первого в формировании идеи монументального праздника и его реализации на разных уровнях, включая личное участие императора в исполнении церковных песнопений во время торжественных богослужений.

Выпуск 2 включает в себя четыре богослужебных цикла и один певческий сборник (в целом 62 песнопения), причем на первое место выходит троестроичие, демонстрирующее прочные связи наследия государевых певчих с древнерусским певческим искусством⁵. В этом издании опубликованы: 1) Служба 1 января: Новолетию, Обрезанию

⁴ Подчеркнем, что коллекция РГАДА представляет собой уникальную певческую библиотеку, где количество партий напрямую связано с количеством певчих. Безусловно, речь идет о полных комплектах рукописей, рассчитанных на четырехголосный состав хора (дисканты, альты, тенора, басы); в собрании имеются и неполные комплекты с утраченными партиями. См. об этом: *Плотникова Н.Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 101–133, 258–263.

⁵ *Кондрашкова Л.В.* Служба 1 января: Новолетию, обрезанию Господню и святителю Василию Великому. Служба Новолетию 1 сентября. Величания и прокимны. Исследование и публикация Ляды Кондрашковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение. Вып. 2. М., 2022. – 184 с., [8 с.] ил., нот. – ISBN № 978-5-98287-186-2.

Господню и святителю Василию Великому, по комплекту партий государевых певчих первой четверти XVIII в. (РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731, 3731 а–з, 3732, 3749); 2) Служба Новолетию 1 сентября по Вологодской рукописи ОР ГИМ. Муз. № 564 (1716–1723 годы); 3) Величания и прокимны по рукописям Петровских певчих (РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3765, 3765 а–м).

Как известно, церковное новолетие Петровским указом было перенесено с 1 сентября на 1 января на рубеже XVII–XVIII веков. В Службе государевых певчих на праздник 1 января большая часть песнопений является партесными обработками знаменного распева (сохранилось три партии, партия дисканта утрачена). Значительное место занимают одноголосные распевы, сходные с греческим. Кроме того, Л.В. Кондрашкова обнаружила троестрочные антифоны Новолетию, записанные без заголовка. В Службе Новолетию 1 сентября из рукописи ГИМ, изложенной в виде нотной трехголосной партитуры, преобладает троестрочие, лишь два первых песнопения являются демественным трехголосием и трехголосной же партесной обработкой греческого распева. Величания и прокимны полностью изложены троестрочно, что отличает этот сборник от других рукописей Архива Оружейной палаты.

Выпуск 3 посвящен важнейшей области музыки Петровской эпохи — богослужебным песнопениям в честь военных триумфов⁶. Впервые в полном объеме публикуются 29 песнопений из трех Служб благодарственных Богу на важнейшие победы в Северной войне — взятие крепости Нотебург (сразу переименованной в Шлиссельбург) 11 октября 1702 года, победу над генералом Левенгауптом при Лесной 28 сентября 1708 года и морские виктории при Гангуте (27 июля 1714 года) и Гренгаме (27 июля 1720 года), Не только музыка, но и вербальные тексты, ярко воплощающие исторические реалии Северной войны, до настоящего времени не были известны историкам и филологам, они сохранились именно в певческих рукописях. В этом исследовании, как и в первых двух выпусках, решаются вопросы истории создания и датировки Служб, авторской атрибуции текста и музыки, делаются выводы о музыкальном стиле композиций. Включенный в третий выпуск сборник песнопений на коронацию Екатерины Первой 7 мая 1724 года (псалмы 19, 20, 100, фрагменты литургии и Многолетия) демонстрирует новые грани

⁶ Плотникова Н.Ю. Службы благодарственные на победы в Северной войне. Песнопения на коронацию Екатерины I. Исследование и публикация Натальи Плотниковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение. Вып. 3. М., [2024] (готовится к печати).

таланта уставщика Ивана Михайловича Протопопова, позволяет представить звуковые образы торжественного действия. Но в целом исследователям еще предстоит опубликовать полный корпус его сочинений и обработок, с привлечением рукописей из Государственного Исторического музея и Российского национального музея музыки.

За рамками нашего проекта оказалась музыка Службы на Полтавскую победу, публикация которой была выполнена В.В. Протопоповым в указанном выше издании частично, выполненное им описание рукописей необходимо существенно дополнить и расширить, исследовать различие между двумя редакциями текста и музыки служб. Кроме того, были найдены иные музыкальные воплощения этих викториальных текстов, созданные в других певческих центрах. Так, музыканты Знаменского собора Великого Новгорода создали свои напевы и свою многоголосную обработку песнопений Службы (ОР ГИМ. Синодальное певческое собрание. № 656, «Трезвоны»). В отличие от государевых певчих, они опирались на мелодические модели не знаменного, а греческого распева, что определяет большую краткость мелодий и компактность стихир⁷. Еще один вариант многоголосной обработки текстов Службы на 27 июня зафиксирован в партии баса, сохранившейся в Государственном Владимиро-Суздальском музее-заповеднике (№ КР-651). Интересны и два варианта монодического решения данной Службы в сборниках ОР ГИМ: Син. певч. собр. № 533 из Свято-Троицкого Усть-Шехонского монастыря и № 948 (происхождение неизвестно). Музыка на Полтавскую победу представлена также «Стихами победительными»: они обнаружены не только в виде одноголосных напевов, опубликованных Протопоповым, но и в трех многоголосных вариантах⁸. Перспектива продолжения проекта здесь совершенно очевидна: необходим отдельный том, посвященный музыке на Полтавскую победу.

⁷ Одна из стихир, «Воспойте, россиянии народи», была составлена в партитуре автором данной статьи и опубликована: *Плотникова Н.Ю.* О фестивале «Наследие»-2023 // Альманах фестиваля «Наследие»: Памятники русской культуры XVII–XVIII вв.: партесная музыка, литература, театр. 350-летию Петра I. Вып. 1. Фестиваль 2023: итоги и оценки. Санкт-Петербург, 2023. С. 71–73 // Альманах фестиваля «Наследие». С. 97–98. Электронный вариант публикации: <https://bit.ly/3RyhB2P> [дата обращения 23.04.2024]

⁸ См. об этом: *Плотникова Н.Ю.* Петровские торжественные песнопения «Стихи победительные»: к вопросу о расшифровке памятника // Музыкальная археография-2015. Сб. статей / Материалы научно-практической конференции «Звучающий мир Древней Руси» 19–21 ноября 2014 г. / Сост. и науч. ред. Н.В. Заболотная, И.П. Шеховцова. М., 2017. С. 172–186.

Выпуск 4 раскрывает разнообразие певческой богослужебной традиции, к которой имел отношение сам Петр I, присоединяясь к пению клироса⁹. В нем будут опубликованы 25 песнопений двенадесятых праздников, созданных государевыми певчими дьяками. В жанровом отношении преобладают стихиры, поскольку это отражает типичный состав рукописных служб. Все стихиры являются четырехголосными партесными обработками знаменного распева. Особый интерес вызывают редкие варианты распевания известных текстов, так называемые «ин роспевы». В издании сопоставляются два распева стихиры на Рождество Христово «Что Ти принесем, Христе» и два разных варианта гармонизации одного и того же распева стихиры по 50-й псалме «Слава в вышних Богу». Из службы на Благовещение приводятся два распева стихиры «Еже от века таинство», второй озаглавлен в рукописи как «Ин роспев с отменами». По-видимому, этим новым термином автор партесной обработки обозначил большое количество «перемен» и «отмен», то есть мутаций обиходного звукоряда, которые можно видеть в мелодии знаменного распева, лежащей в основе стихиры и всей многоголосной фактуры.

В этот выпуск также входят многоголосные ирмосы знаменного распева в катавасии на Воздвижение «Крест начертав» и в каноне крещенского сочельника «Волною морскою» (трехголосном, без утраченной партии дисканта), тропари Богоявления, причастен на Благовещение «Избра Господь», в основе которого лежит мелодия мелизматического склада большого знаменного распева. Особое внимание привлекли припевы на девятой песни канона в праздник Сретения Господня. В издании они даны в двух разных распевах, в одноголосном и многоголосном изложении (сами распевы не имеют названия в рукописях). Оба цикла заканчиваются ирмосом девятой песни канона знаменного распева. Выразительный одноголосный распев имеет кондак Симеону Богоприимцу «Старец днесь», исполняющийся на следующий день после Сретения, 3 февраля. Данный выпуск, представляющий и монодию, и партесные обработки, может стать началом многих томов певческой антологии Петровской эпохи.

Выпуск 5, запланированный в рамках проекта, носит название «Музыкальное наследие государевых певчих дьяков Петровской эпохи. Двенадесятые праздники: инципитный каталог». Каталог является уникальным научным результатом проекта, необходимым

⁹ Избранные песнопения двенадесятых праздников. Публикация Лады Кондрашковой и Натальи Плотниковой // Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение. Вып. 4. М., [2024] (готовится к печати).

условием фундаментальных исследований певческой культуры того времени. Его цель — детальное описание всех нотных рукописей из собрания РГАДА, содержащих службы на двенадцатые праздники, и инципитный каталог всех входящих в рукописи песнопений, как многоголосных, так и одноголосных. Следующая таблица отражает состав 11 единиц хранения, преимущественно комплектов партий (3731, 3733, 3734, 3735, 3736, 3745, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752), в целом — 158 певческих книг, в соответствии с порядком следования двенадцатых праздников в церковном году.

<i>Двенадцатые праздники</i>	<i>количество партий</i>	<i>партия дисканта</i>	<i>партия альты</i>	<i>партия тенора</i>	<i>партия баса</i>
Рождество Пресвятой Богородицы	19	3745-к	3745 3745-г 3745-л 3745-о	3745-а, 3745-б 3745-в 3745-г 3745-д 3745-е 3745-ж 3745-з 3745-м 3745-н	3745-и 3745-п 3745-р
Воздвижение Креста Господня	19	3745-к 3748-б	3745 3745-г 3745-л 3745-о	3745-а, 3745-б 3745-в 3745-г 3745-д 3745-е 3745-ж 3745-з 3745-м 3745-н	3745-и 3745-п 3745-р
Введение во храм Пресвятой Богородицы	19	3748-б 3748-д	3748-г 3748-м	3748 3748-а 3748-в 3748-ж 3748-з 3748-и 3748-л 3748-н 3748-о 3748-р 3748-с	3748-е 3748-к 3748-п 3750

Музыкальное наследие государевых певчих дьяков:
итоги и перспективы проекта

<i>Дванадцатые праздники</i>	<i>количество партий</i>	<i>партия дисканта</i>	<i>партия альты</i>	<i>партия тенора</i>	<i>партия баса</i>
Рождество Христово	17	3751-ж 3752-б	3751-г 3751-з	3751-а 3751-б 3751-в 3751-д 3751-е 3751-к 3751-л 3751-м	3751 3751-и 3752 3752-а 3752-в
Крещение Господне (Богоявление)	11	—	3731-а	3731 3731-б 3731-в 3731-г 3731-д 3731-е 3731-ж 3731-з	3731-е 3732 3749
Сретение Господне	17	3734	3733-з 3733-н	3733 3733-в 3733-г 3733-д 3733-ж 3733-и 3733-к 3733-л 3733-м	3733-а 3733-б 3733-е 3733-о 3733-п
Благовещение Пресвятой Богородицы	18	3734 3736-о	3736-ж 3736-з 3736-к 3736-п	3736-а 3736-б 3736-в 3736-г 3736-д 3736-е 3736-и 3736-л	3735 3736 3736-м 3736-н
Вход Господень в Иерусалим (Неделя Вайи)				3736-д 3736-е 3736-и 3736-л	
Вознесение Господне	19 ¹⁰	3758-и	3758 3758-д 3758-л 3758-о 3758-п	3758-в 3758-ж 3758-н 3758-т	3758-е 3758-з 3758-к 3758-м
День Святой Троицы (Пятидесятницы)				3758-т	3758-м
Преображение Господне	19	—	3742-к	3742 3742-б 3742-в 3742-г 3742-е 3742-з 3742-ж	3742-а 3742-д 3742-и
Успение Пресвятой Богородицы				3742-г 3742-е 3742-з 3742-ж	

¹⁰ Некоторые партии из данного комплекта в последние годы из-за ветхости не выдаются в читальный зал (3758-а, 3758-б, 3758-г, 3758-н, 3758-р, 3758-с).

Масштабы изученного рукописного материала огромны. Достаточно сказать, что 19 партий, составляющие комплект Службы Введению Пресвятой Богородицы, содержат в целом 1938 листов, то есть около четырех тысяч страниц. Опубликовать все материалы каталога в бумажном виде было бы очень сложно, поэтому мы выражаем огромную благодарность редакции журнала «Искусство музыки: теория и история» за возможность публикации в нескольких номерах. В данном номере будет опубликован первый блок, подготовленный Л.В. Кондрашковой, который посвящен службам трех первых двенадцатых праздников: Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня, Введению во храм Пресвятой Богородицы.

Описание рукописных источников, как и в других изданиях проекта, выполнялось по следующему плану:

- 1.Номер рукописи, название партии.
- 2.Название рукописи (по надписи на верхней крышке переплета, если таковая имеется)¹¹.
- 3.Формат (высота, ширина, толщина в сантиметрах).
- 4.Количество листов соответственно архивной пагинации, литерные листы, дополнительные чистые (имеющие только нотные станы без записей нот) нenumерованные листы (если имеются), общее количество листов.
- 5.Особенности переплета, блока.
- 6.Ключ (ключи).
- 7.Записи (даты, росписи певчих, названия партий и пр.)
- 8.Особенности данной партии (наличие особых вариантов распевов, помет, оформления и т.п.).
- 9.Содержание (главным образом, названия публикуемых Служб, певческих циклов).

Важнейшее значение для истории хора государевых певчих имеют записи. Во-первых, иногда (к сожалению, крайне редко) они фиксируют даты создания рукописей. Предварительные наблюдения показывают, что певческие службы двенадцатым праздникам, хранящиеся в РГАДА, создавались преимущественно в начале 1720-х годов (возможно, это было связано с окончанием Северной войны, с большей устойчивостью быта государевых певчих и церковно-певческой практики).

¹¹ Названия партий, выписанные на крышках переплетов, не всегда бывают однозначно верными. Иногда певческие книги представляют собой конволюты, включающие различные партии (например, 3731-е содержит партии и баса, и тенора).

Во-вторых, рукописи сохранили для нас подписи певчих, которые создавали рукописи или пели по ним. При Петре хор государевых певчих состоял из замечательных музыкантов. «Между ними, — писал Берхгольц в 1723 году о певчих “их величеств”, — были прекрасные голоса, в особенности великолепные басы, которые в России лучше и сильнее, чем где-нибудь... У некоторых из басистов голоса так же чисты и глубоки, как звуки органа, и они в Италии получали бы большие деньги»¹².

Лишь некоторые имена певчих Петра Первого вошли в книгу Н.П. Парфентьева с богатейшим справочным аппаратом, так как она посвящена предшествовавшей исторической эпохе¹³. Основная информация о петровских певчих содержится в исторических документах. Например, в «рописи государевым певчим», ехавшим 1 марта 1716 года от Данцига (Гданьска) до Мекленбурга, перечислены 20 человек: «Степан Беляев, Андрей Нижегородец, Василий Евдокимов, Петр Беляев, Осип Беляев, Сила Беляев, Иван Ростовец, Гаврило Казанец, Алексей Протопопов, Яков Нижегородец, Дмитрий Сибиряк, Лев Ростовец, Василий Уланов, Афанасий Григорьев, Афанасий Перфильев, Иван Протопопов, Петр Якимов, Иван Шерохов, Александр Иванов, Иван Максимов»¹⁴. Кроме того, упоминаются Никита Рязанец и Семен Псковитин, которых «царское величество указал отпустить в С. Питербурх». Так можно выяснить, что с начала заграничного путешествия царя сопровождали 22 певчих. Ропись позволяет установить города или регионы, откуда певцы прибыли в хор Петра: Нижний Новгород, Казань, Ростов, Рязань, Псков, Сибирь.

В выписках из архивных бумаг имена певчих появляются в связи с денежными подарками царя к Пасхе или государственным праздникам. Иногда упоминаются лишь уставщик и, возможно, его помощники, или фавориты Петра, а далее указывается общее число певчих, как в записи от 25 марта 1722 года: «Дано для общей радости, что учинился мир, на платье уставщику Василью Евдокимову да Андрею Нижегородцу по 15 руб. человеку, а прочим певчим его величества Ивану Протопопову с товарыщи, 25 человеком, каждому по 10 рублей, всего всем 280 рублей»¹⁵.

¹² Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, с 1721 по 1725 год. Ч. 3. 1723 год. М., 1860. С. 266–267.

¹³ Парфентьев Н.П. Профессиональные музыканты России XVI–XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск: [б.и.], 1991.

¹⁴ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. М., 1872. Т. 2. С. 28.

¹⁵ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. С. 99.

В списке певчих из дела о похоронах Петра Первого упоминаются надворный уставщик Иван Протопопов и 29 певчих дьяков, в целом 30 человек:

1. Андрей Нижегородец
2. Алексей Протопопов
3. Петр Беляев
4. Сила Беляев
5. Яков Нижегородец
6. Гаврило Казанец
7. Лев Ростовец
8. Афонасей Григорьев
9. Иван Шерог¹⁶
10. Федор Дьяковской
11. Петр Якимов
12. Александр Иванов
13. Илья Дмитриев
14. Василей Иванов
15. Конон Карпов
16. Михайло Осипов
17. Лука Родионов
18. Иван Борисов
19. Иван Лисин
20. Федор Аврамов
21. Петр Максимов
22. Петр Андреев
23. Иван Ефимов
24. Галактион Иванов
25. Емельян Шушарин
26. Никита Максимов
27. Логин Алексеев
28. Иван Еремеев
29. Алексей Иванов¹⁷.

¹⁶ В нотных рукописях используется вариант «Шерохов».
¹⁷ «Рэестр государевым певчим» // РГАДА. Ф. 9. Оп. 4. Отд. II. Д. 74. Л. 601–601 об. Благодарим Е. А. Тюхменеву за предоставленную информацию об этом документе. В более поздних исторических источниках встречались сведения о том, что в церемонии погребения императора участвовали «тридцать два певчих покойного императора» // Описание погребения блаженной памяти императора Николая с присовокуплением исторического очерка погребений царей и императоров Всероссийских и некоторых других европейских государей. СПб., 1856. С. 47.

Некоторые имена певчих из приведенных списков встречаются в нотных рукописях, иногда в сокращенном виде: «П А Г» (певчий Афанасий Григорьев), «І Л» (Иван Лисин). Это дает возможность установить различные виды деятельности участников государева хора, определить тембр их голоса. В перспективе исследования — анализ почерка певчих, оставивших свои подписи, и поиск их «руки» в неподписанных книгах, а в дальнейшем — выявление и характеристика всех использованных в рукописях почерков.

В инципитном каталоге сохранившиеся голоса сведены в партитуру, ключи «до» заменены на скрипичный и басовый. Редакция текста соответствует современной орфографии и пунктуации, хотя в особых случаях сохранены оригинальные особенности написания текста. Существенные ошибки или неточности комментируются, описки устраняются без комментариев. Редакторские знаки альтерации выставляются над нотой.

В начале работы над проектом содержание каждой партии расписывалось очень подробно, с соответствующими маргиналиями, касающимися названий отдельных песнопений, указаний на распевы, гласы, но вскоре выяснилось, что такие описания имеют массу повторов и очень малую степень информативности. Было принято решение о составлении таблиц, которые мы называем источниковедческими. Таблицы отражают как состав комплекта в целом, так и конкретное содержание каждой певческой книги: в каждой строке таблицы указано название песнопения, его жанр (стихира, ирмос, тропарь и пр.) и его место в службе (на «Господи, воззвах», на стиховне и т.п.), далее выписаны листы, на которых начинается запись песнопения, в соответствии с номерами единиц хранения, помещенными в столбцах. В сносках к названиям песнопений приводятся все ремарки, имеющиеся в рукописях. Таким образом, возникает ряд комментариев к каждому песнопению, наглядно показывающий варианты одних и тех же названий, способы записи слов с различными сокращениями, гласов (кириллицей или цифрами), например: 3748, 3748-к: «ПЕСНЬ Ё / Твоя песнословцы»; 3748-е, и, о: «ирмос Твоя песнословцы Б(огоро)д(и)це»; 3748-л: «Песнь Ё / Ирмось Твоя песнословцы»; 3748-м: «Песнь Ё»; или: «На стих(овне) ст(и)х(и)ра глас Ё»; 3745-к, м, р: «На стиховне ст(и)х(и)ра глас Ё»; 3745-б: «На стих(овне) ст(и)х(и)ра глас 4»; 3745-з: «на стиховне ст(и)х(и)ры глас Ё»; 3745-и: «На с(ти)х(овне) ст(и)х(и)ра Глас 4»¹⁸. В комплексе все подготовленные материалы: описание рукописей,

¹⁸ Здесь в скобках указаны пропущенные буквы и их сочетания, выносные буквы выписаны в строку.

инципитный каталог и источниковедческие таблицы дают весьма полную информацию о содержании певческих книг, их датировке, используемых напевах и способах обработки, большая полнота может быть достигнута только при полной публикации богослужебных циклов.

Завершенный в данное время проект «Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение», безусловно, имеет широкие перспективы. Намеченные в статье пути исследования связаны с подготовкой к публикации новых материалов: служб на Полтавскую победу, авторских антологий Ивана Протопопова и Стефана Беляева, циклов песнопений отдельных двенадцатых праздников. Публикуемые нотные материалы открывают широкое поле для исследования стиля музыкальных произведений: мелодики новых распевов, гармонии, фактуры, явления многораспевности. Реализация различных направлений проекта будет способствовать формированию нового уровня источниковедческих и историко-теоретических исследований музыки Петровской эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, с 1721 по 1725 год. Ч. 3. 1723 год. М.: Типография Лазаревского института восточных языков, 1860.
- 2 Кондрашкова Л.В. Служба 1 января: Новолетию, обрезанию Господню и святителю Василию Великому. Служба Новолетию 1 сентября. Величания и прокимны. Исследование и публикация Лады Кондрашковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение. Вып. 2. М., 2022.
- 3 Музыка на Полтавскую победу // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2. Сост., publ., иссл. и комментарии Вл. Протопопова М.: Музыка, 1973.
- 4 Описание погребения блаженной памяти императора Николая с присовокуплением исторического очерка погребений царей и императоров Всероссийских и некоторых других европейских государей. СПб., тип. Journal de Saint-Pétersbourg (Fd Bellizard), 1856.
- 5 Парфентьев Н.П. Профессиональные музыканты России XVI–XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск: [б.и.], 1991.
- 6 Плотникова Н.Ю. О фестивале «Наследие»-2023 // Альманах фестиваля «Наследие»: Памятники русской культуры XVII–XVIII вв.: партесная музыка, литература, театр. 350-летию Петра I. Вып. 1. Фестиваль 2023: итоги и оценки. Санкт-Петербург, 2023. С. 71–73 // Альманах фестиваля «Наследие». С. 97–98. Электронный вариант публикации: <https://bit.ly/3RyhB2P> [дата обращения 23.04.2024]
- 7 Плотникова Н.Ю. Петровские торжественные песнопения «Стихи победительные»: к вопросу о расшифровке памятника // Музыкальная археография-2015. Сб. статей / Материалы научно-практической конференции «Звучащий мир Древней Руси» 19–21 ноября 2014 г. / Сост. и науч. ред. Н.В. Заболотная, И.П. Шеховцова. М.: РАМ имени Гнесиных, 2017.
- 8 Плотникова Н.Ю. Служба благодарственная на заключение Ништадтского мира. Служба святому благоверному великому князю Александру Невскому. Исследование и публикация Натальи Плотниковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение. Вып. 1. М., 2022.
- 9 Плотникова Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII — первой половины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: Государственный институт искусствознания, 2015.
- 10 Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. Т. 2. М.: Университетская типография, 1872.

REFERENCES

- 1 Dnevnik kamer-yunkera Berkhgol'ca, vedenniy im v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo, s 1721 po 1725 god [A Diary of the Valet de Chambre Bergholz, Kept by Him in Russia during the Reign of Peter the Great, from 1721 to 1725]. Part 3. 1723. Moscow: Printer Office of the Lazarev Institute of Oriental Languages, 1860.
- 2 Kondrashkova L.V. Sluzhba 1 yanvarya: Novoletiyu, obrezaniyu Gospodnyu i svyatitelyu Vasiliyu Velikomu. Sluzhba Novoletiyu 1 sentyabrya. Velichaniya i prokimiñi. Issledovanie i publikaciya Ladi Kondrashkovoy [Service of January 1: Advent, Circumcision of Jesus, and St Basil the Great. Advent Service of September 1. Megalynaria and Prokeimena. Survey and Publication by L. Kondrashkova] / Muzikal'noe nasledie Petrovskoy èpokhi: gosudarstvennie torzhestva i bogoslužebnoe penie [The Musical Heritage of the Era of Peter the Great: State Festivities and Sacred Chant]. Issue 2. Moscow, 2022.
- 3 Muzika na Poltavskuyu pobedu [Music for the Poltava Victory] // Pamyatniki russkogo muzikal'nogo iskusstva [Monuments of Russian Musical Art]. Issue 2. Compilation, publication, research and comments by Vl. Protopopov Moscow: Muzika, 1973.
- 4 Opisanie pogrebeniya blazhennoy pamyati imperatora Nikolaya s prisovokupleniem istoricheskogo ocherka pogrebeniy carey i imperatorov Vserossiyskikh i nekotorykh drugikh evropeyskikh gosudarey [A Description of the Funeral of Emperor Nicholas of Blessed Memory, with the Addition of a Historical Essay on the Funerals of Tsars and Emperors of Russia, as well as of Some Other European Monarchs]. Saint Petersburg, printing office of Journal de Saint-Pétersbourg (Fd Bellizard), 1856.
- 5 Parfent'yev N.P. Professional'nie muzikanti Rossii XVI–XVII vekov: Gosudarevi pevchie d'yaki i patriarshie pevchie d'yaki i pod'yaki [Professional Musicians of Russia in the 16th and 17th Centuries: His Majesty's and Patriarch's Church Singers and Choristers]. Chelyabinsk: [s.p.], 1991.
- 6 Plotnikova N. Yu. O festivale 'Nasledie'-2023 [On the Festival 'Heritage'-2023] // Al'manakh festivalya 'Nasledie': Pamyatniki russkoy kul'turi XVII–XVIII vv.: partesnaya muzika, literatura, teatr. 350-letiyu Petra I [Almanac of the Festival 'Heritage'. Monuments of Russian Culture of the 17th and 18th Centuries: Partes Music, Literature, Theatre. To the 350th Anniversary of Peter I]. Issue 1. Festival' 2023: itogi i ocenki [Results and Assessments]. Saint Petersburg, 2023. P. 71–73 // Almanac of the Festival 'Heritage'. P. 97–98. Electronic version: <https://bit.ly/3RyhB2P> [accessed 23.04.2024]

- 7 *Plotnikova N. Yu.* Petrovskie torzhestvennie pesnopeniya ‘Stikhi pobeditel’nie’: k voprosu o rasshifrovke pamyatnika [Peter the Great’s Solemn Chants ‘Victorious Stanzas’: on the Question of Their Deciphering] // *Muzikal’naya arkhografiya-2015* [Musical Archaeography-2015]. Collection of articles / Materiali nauchno-prakticheskoy konferentsii ‘Zvuchashchiy mir Drevney Rusi’ [Materials of Scholarly and Practical Conference ‘The Sound World of Ancient Russia’] 19–21 November 2014 / Compiled and edited by N.V. Zabolotnaya, I.P. Shekhovцова. Moscow: RAM imeni Gnesinikh [Gnesin Academy of Music], 2017.
- 8 *Plotnikova N. Yu.* Sluzhba blagodarstvennaya na zaklyuchenie Nishtadtского mira. Sluzhba svyatomu blagovernomu velikomu knyazyu Aleksandru Nevskomu [Thanksgiving Service to the Neustadt Peace. Service to St Grand Prince Alexander Nevsky]. Issledovanie i publikatsiya Natal’i Plotnikovoy [Research and publication by Natalia Plotnikova] / *Muzikal’noe nasledie Petrovskoy epokhi: gosudarstvennie torzhestva i bogoslužebnoe penie* [The Musical Heritage of the Era of Peter the Great: State Festivities and Liturgical Singing]. Issue 1. Moscow, 2022.
- 9 *Plotnikova N. Yu.* Russkoe partesnoe mnogogolosie konca XVII — pervoy polovini XVIII veka: istochnikovedenie, istoriya, teoriya [Russian Partes Polyphony of the Late 17th and the First Half of the 18th Century: Sources, History, Theory]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2015.
- 10 *Sbornik vipisok iz arkhivnykh bumag o Petre Velikom* [Collection of Extracts from Archive Papers on Peter the Great]. Vol. 2. Moscow: Universitetskaya tipografiya [University Printing Office], 1872.

Ключевые слова

Музыкальное наследие Петровской эпохи, государевы певчие дьяки, двенадцатые праздники, инципитный каталог, певческие рукописи, партесное многоголосие, песнопения.

Кондрашкова Л. В.

Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня, Введению во храм Пресвятой Богородицы.

**Описание рукописных источников,
инципитный каталог,
источниковедческие таблицы**

Данные материалы представляют собой результат исследования рукописей государевых певчих дьяков в Архиве Оружейной палаты в Российском государственном архиве древних актов. В этих рукописях зафиксированы песнопения трех двенадцатых праздников: Рождества Богородицы, Воздвижения Креста Господня, Введения во храм Пресвятой Богородицы. Впервые выполнено описание 37 певческих книг – партий дискантов, альтов, теноров и басов, с учетом их названий, формата, блока и переплета, использующихся ключей, имеющих записей и особенностей состава. Специфика рукописного собрания государевых певчих отражается в источниковедческих таблицах с полистным описанием, указанием заголовков песнопений, их гласов, места в службе и т.п. Впервые публикуются инципиты всех песнопений, как многоголосных, так и одноголосных, а также фотокопии рукописей.

Key Words

The Musical Heritage of the Era of Peter the Great, His Majesty's singers, the Twelve Great Feasts, catalogue of incipits, singing manuscripts, partes polyphony, chants.

Lada Kondrashkova

Church Services for the Nativity of the Virgin Mary, the Exaltation of the Cross of the Lord, the Entry into the Temple of the Blessed Virgin Mary. Description of Handwritten Sources, Catalogue of Incipits, Source Tables

These materials are the result of a study of the manuscripts of His Majesty's singers in the Archive of the Armory Chamber in the Russian State Archive of Ancient Acts, containing the notation of chants sung during three of the Twelve Great Feasts: the Nativity of the Virgin Mary, the Exaltation of the Cross of the Lord, the Presentation of the Blessed Virgin Mary into the Temple. For the first time, 37 singing books have been described in detail, including the parts of trebles (descants), altos, tenors and basses; the titles, format, block and binding, keys used, marks, and composition features have been included into the description. The peculiarities of the manuscript collection of His Majesty's singers are shown in source tables with page-by-page descriptions, enumeration of the titles of chants, their modes (echoi), their position in the church service, etc. For the first time, the incipits of all chants, both polyphonic and monophonic, as well as the photocopies of manuscripts are published.

I. Описание рукописных источников служб Рождеству Пресвятой Богородицы и Воздвижению Креста Господня

РГАДА. Ф. 396 (Архив Оружейной палаты)

Оп. 2. Ч. 7. № 3745, 3745 а–р, 3748–б

В комплект входят 19 партий, из них 2 партии дисканта (№ 3745–к, 3748–б — только служба Воздвижению), 4 партии альты (№ 3745, 3745–г, л, о), 10 партий теноров (№ 3745–а, б, в, г, д, е, ж, з, м, н) и 3 партии баса (№ 3745–и, п, р).

Содержит службы Рождеству Пресвятой Богородицы 8 сентября — стихиры, канон и блаженны, Воздвижению Креста Господня 14 сентября — стихиры и катавасию, на победу под Лесным 28 сентября и прп. Харитону Исповеднику 28 сентября — стихиры и блаженны¹.

Все рукописи имеют однотипный переплет: картон, обтянутый коричневой кожей, с серебряным тиснением на корешке. На верхней крышке и на корешке бумажные наклейки с шифрами и количеством листов. На верхних крышках переплета проставлены большие буквы киноварью, с обозначением голосов: А, Т, Б.

1. № 3745, партия альты.
2. «А / а» (надпись киноварью на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15,4 x 1,6 см).
4. 60 л. Л. 13 об., 18 об., 19 об., 20–22, 44 об., 52, 59–60 чистые. Л. 18 носит следы сгиба, загрязнен, л. 23–24 носят следы намочения. На л. 57 об. поверх текста приклеена нотная строчка с исправлением.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи²: «альт» на л. 1, 23, 41, 45, 53. Неразборчивые надписи (имя?) на л. 40 в нижнем углу на поле: «Смотрил михаил», на л. 40 об. — зачеркнутая запись.

1 Полное описание и публикацию Служб 28 сентября на победу над генералом Левенгауптом под Лесным и прп. Харитону Исповеднику см. в вып. 3 настоящей серии изданий: *Плотникова Н.Ю.* Службы благодарственные на победы в Северной войне. Песнопения на коронацию Екатерины I. Исследование и публикация Натальи Плотниковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужбное пение. Вып. 3. [М., 2024].— 176 с., [8 с.] ил., нот. Готовится к печати.

2 В цитируемых заголовках и записях выносные буквы записываются в строку, вышедшие из употребления буквы заменяются принятыми ныне, сокращенные части слов восстанавливаются в круглых скобках, утраченные части надписей приводятся в квадратных скобках, сохраняются титла над буквами, которые обозначают числа.



Ил. 1. № 3745-р. Верхняя крышка переплета. Партия баса

8. Особенности: канон на Рождество Богородицы и блаженны Рождеству Богородицы неполные, без окончания; отсутствуют тропарь, кондак и блаженны прп. Харитону.
9. Содержание:
 - Л. 1: «Праздник р(о)жеству Б(огоро)д(и)цы на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(звах) сл(а)ва и н(ы)не глас Д̇ алтъ».
 - Л. 14. [Канон на Рождество Богородицы]³. Без окончания (запись прервана на 7-й песни), с задостойником на вклеенном л. 18.
 - Л. 19. [Блаженны Рождеству Богородицы]⁴. 3-я песнь канона прервана на тропаре «Всех жизнь источая Господь».
 - Л. 23. [Стихиры Воздвижению].

³ В квадратных скобках указано название службы или блока песнопений, если оно отсутствует в рукописи.

⁴ Блаженны на Рождество Богородицы состоят из следующих текстов 3-й и 6-й песен канона: «Утверди нас в Тебе, Господи» (ирмос 3-й песни 1-го канона), «Непорочно Богу пожившии (1-й тропарь 3-й песни 1-го канона), «Всех жизнь источая Господь» (2-й тропарь 3-й песни 1-го канона), «Аннин плод, Марию» (3-й тропарь 3-й песни 1-го канона), «Святую Святых сущу» (1-й тропарь 6-й песни 2-го канона), «Неплоды и матери, ликуйте» (2-й тропарь 6-й песни 2-го канона), «Слышу Давида, поюща» (3-й тропарь 6-й песни 2-го канона), «Поем святое Твое рождество» (4-й тропарь 6-й песни 2-го канона), «В Тебе Тройческое таинство» (Троичен 6-й песни 2-го канона), «Златая кадилница была еси» (Богородичен 6-й песни 2-го канона).

Л. 41. [Катавасия на Воздвижение].

Л. 45. «Ст(и)х(и)ры Торжественныя о побѣдѣ над левенгауптом
Под лесным сентябрь в КИ д(е)нь».

Л. 53. [Стихиры прп. Харитону Исповеднику].



Ил. 2. № 3745. Л. 45. Начало службы на победу под Лесным. Партия альты

1. 3745-а, партия тенора.
2. «Т» (большая буква киноварью, надпись на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,4 x 15,4 x 1,7 см).
4. 71 л. Из них подряд пронумеровано 63 листа, плюс вкладная тетрадь маленького формата в 8⁰ после л. 13 с нумерацией: л. 13 а, 13 б, 13 в, 13 г, 13 д, 13 е, 13 ё, 13 ж, всего 8 листов. Л. 1, 38

надорваны, подклеены возле корешка. Л. 13 д, 13 е, 13 ё, 13 ж, 21, 45 об., 52 об., 53 чистые. Нижний переплетный лист, наклеенный на крышку, представляет собой печатный текст церковного содержания, сверху на него наклеена тонкая папиросная бумага и лист использования.

5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 17, 46, 54, 62. На л. 61 об. внизу на поле, в углу, запись в рамочке: «Пел П в м».
8. Особенности: отсутствует канон на Рождество Богородицы. В середину вплетена тетрадь меньшего формата с фрагментом блаженн на Рождество Богородицы (л. 13 а–ж), без начала и окончания, начинается с текста: «и от корене его жезл прозябе, да радуется Адам праотец ...», л. 13 б: «В благознаменитый день праздника», л. 13 в об.: «Всемирная радость от праведнику возсия нам», л. 13 г: «Приидите вси». В катавасии на Воздвижение отсутствует второй ирмос 9-й песни.
9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца септемвриа в Й д(е)нь р(о)ж(е)ство прес(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы нашае б(огоро)д(и)цы пр(и)сно д(е)вы м(а)рии, на малей вечерни слава и н(ы)не глас Д̄». Киноварные заголовки и инициалы.

Л. 18. [Блаженны Рождеству Богородицы].

Л. 22. [Стихиры Воздвижению].

Л. 42. [Катавасия на Воздвижение].

Л. 46. «СТ(И)Х(И)РЫ ТОРЖЕСТВЕННЫЯ О ПОБЕДЕ НАД ЛЕВЕНГАУПТОМ ПОД ЛЕСНЫМ СЕНТЯБРЯ В КЙ Д(Е)НЬ».

Л. 46. «Ст(и)х(и)ры Преподобному Харитону Исповеднику».

Л. 62. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику].

1. 3745-б, партия тенора.
2. «Т» (большая буква киноварью, надпись на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,4 x 15,8 x 1,9 см).
4. 66 л. На переплетных листах спереди и сзади печатный церковный текст, сверху проложен папиросной бумагой. Л. 24 на другой бумаге, носит следы сгиба. Листы 43–48 загрязнены, пожелтели, л. 44 отрывается от блока возле корешка. Л. 23 об., 28 об., 48 об., 56 чистые.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ альтовый.
7. Записи: «те[нор]» на л. 1 (обрезано), 24, 43, 49 (обрезано, «те[нор]»). На л. 64 об. внизу на поле в углу: «Пел Иванъ Лисинъ».

9. Содержание:

Л. 1. «М(еся)ца септемвриа в 8 де(нь) на малу вечерни ст(и)х(и)ры Глас Д̣».

Л. 17. [Канон на Рождество Богородицы], «Песнь А̣ Ирмос».

Л. 25. [Блаженны Рождеству Богородицы], «Р(о)жд(е)ству Б(ого)родице».

Л. 29. «М(е)с(я)ца тогоже в Д̣І Всемирное Воздвижение Ч(е)стнаго и Животворящего Кр(е)ста на малей вечерне на Г(оспо)ди воззвах Слава и ныне Глас В̣» (киноварью).

Л. 31. «На велицей вечерне на Г(оспо)ди воззвах ст(и)х(и)ры Глас Ш̣ Под(обен) Все возложше» (киноварью).

Л. 43. «Катавасия На Воздвижение Ч(е)стнаго Кр(е)ста Песнь А̣ Ирмос. Глас Й» (киноварью).

Л. 49. «Стихиры Торжественныя о победе над Левенгауптом под Лесным в КЙ день».

Л. 57. «М(е)с(я)ца септемвриа в КЙ день Трезвон Харитона исповедника Ст(и)х(и)ры глас Д̣».

Л. 65. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь Г̣».

1. 3745-в, партия тенора.

2. «Т» (большая киноварная буква на верхней крышке переплета).

3. 4⁰ (19,6 x 15,5 x 2 см).

4. 62 л. пронумеровано. Л. 22 об., 23 об., 27, 52, 60 чистые. Л. 40 отходит от переплета, л. 17–22 залиты водой, носят следы сгиба по ширине, л. 23 вклеен в блок, со следами сгиба по ширине. На л. 19 на поле вписана вертикально на поле нотная строчка.

5. Переплет: картон в коричневой коже.

6. Ключ: альтовый.

7. Записи: «тенор» на л. 1, 23, 46, 53. На л. 16 об. внизу: «На новой», на л. 28: «Смотрил Иван лисинъ».

8. Особенности: отсутствуют стихиры, тропарь и кондак прп. Харитону Исповеднику.

9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца септемвриа в Й д(е)нь/ сл(а)ва и н(ы)не глас Д̣» (чернилами, киноварью вторая строчка).

Л. 17. [Канон на Рождество Богородицы].

Л. 24. [Блаженны Рождеству Богородицы].

Л. 28. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИЯ ВЪ Д̣І ДЕ(нь) всемирное воздвижение ч(е)стнаго и животворящаго кр(е)ста, на малей вечерни На Г(о)с(по)ди воз(звах), Сл(а)ва и н(ы)не Глас В̣» (киноварью). Заголовки и инициалы киноварные.

Л. 46. «Катавасия на воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста, песнь А̣ ирмос».

Л. 53. «СТ(И)Х(И)РЫ ТОРЖЕСТВЕННЫя о победѣ Над левенгауптом
Под лесным Сентября в КИ день».

33

Л. 61. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь Г ирмос».



Ил. 3. № 3745-в. Л. 1. Начало службы Рождеству Богородицы. Партия тенора



Ил. 4. № 3745-в. Л. 18 об.–19. Фрагмент из канона на Рождество Богородицы с вписанной на поле нотной строчкой из «ин ирмоса» 5-й песни. Партия тенора

1. 3745-г, партия альты.
2. «А / а» (большая и маленькая буква «а», надписи киноварью на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,5 x 16 x 2,1 см).
4. 64 л. Л. 16, 23 об., 24 об., 56 об. чистые. Л. 24 отходит от блока, приклеен на л. 23. Л. 46–49 залиты водой, киноварные заголовки размыты. Первые и последние листы, особенно л. 1–2, 62–64, имеют значительное потемнение бумаги на полях. На л. 8 об. на поле вписана нотная строчка.
5. Переплет: картон в коричневой коже. На верхней крышке следы клея по углам от несохранившейся наклейки, в 4 местах (размер примерно 7 x 8 см).
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «алтъ» на л. 1, 24, 28, 46, 50, 57, «тенор» на л. 63; «Смотрил Илья» (л. 15 об. в нижнем углу); «на пра[вой]» (л. 17, в нижнем углу, обрезано); «Задостойник зри на обороте» на л. 23, после песнопения, на том же листе в углу «Смотри[л] Миха[ил]» (обрезано по правому краю, с красивым росчерком); «Пел Илья дмитриев» (л. 62 об., неразборчиво).
8. Особенности: отсутствуют второй ирмос 9-й песни в катавасии на Воздвижение, тропарь и кондак прп. Харитону Исповеднику.

9. Содержание:

- Л. 1. «Рождеству Б(огоро)д(и)цы Праздник/ Алтъ», скорописью, ноты начинаются на л. 1 об. На л. 1 об. оставлено место для заголовка, который не выписан.
- Л. 17. [Канон на Рождество Богородицы].
- Л. 25. [Блаженны Рождеству Богородицы].
- Л. 28. «М(е)с(я)ца септемвриа в ДІ На воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста На малей веч(ерни) На г(о)с(по)ди воз(з)вах слава и н(ы) не глас § АЛТЪ».
- Л. 46. «Катавасия На воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста, песнь Ā ирмос глас Й» (киноварью, размыто). Инициалы и заголовки киноварные.
- Л. 50. [Служба на победу под Лесным 28 сентября].
- Л. 57. [Стихиры прп. Харитону Исповеднику]. В начале над текстом сверху стоит крыж.
- Л. 63. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь Ā ирмос».

1. 3745-д, партия тенора.
2. «Т» (большая буква киноварью, надпись на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,5 x 15,7 x 2 см).
4. 68 л. Л. 14, 25, 29, 58, 66 об. чистые. Л. 64–68 имеют значительное потемнение бумаги на полях.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 30, 59; «оуоставщику» в нижнем углу на поле на л. 1, 59.
8. Особенности: блаженны Рождеству Богородицы выписаны дважды.
9. Содержание:
- Л. 1. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА в Й д(е)нь р(о)ж(е)ство прес(вя)тые вл(а)д(ы)ч(и)цы нашея Б(огоро)д(и)цы и пр(и)сно д(е)вы м(а)рии, На малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах слава и н(ы) не глас Д». Заголовки и инициалы киноварные.
- Л. 15. [Канон на Рождество Богородицы]. Пропущены инициалы и почти все заголовки.
- Л. 22. [Блаженны Рождеству Богородицы], «Септемвриа во Й день/ песнь Ā ирмос».
- Л. 26. [Блаженны Рождеству Богородицы] повторно, «Песнь Ā ирмос».
- Л. 30. «М(е)с(я)ца септемвриа в ДІ де(нь) всемирное воздвижение ч(е)стнаго и животворящаго кр(е)ста на малей вечерни на Г(о)с(по)ди воз(з)вах слава и н(ы)не Глас В Тенор».

Л. 47. [Катавасия на Воздвижение].

Л. 51. «Ст(и)х(и)ры торжественныя о победе над левенгауптом под лесным сентября в КИ ден».

Л. 59. «Ст(и)х(и)ры Преподобному Харитону Исповеднику». Заголовки обрезаны.

Л. 67. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь 3 Ирмос глас 4» (цифрами).

1. 3745-е, партия тенора.
2. «Т» (большая буква киноварью), «Сентябрь» (чернилами), (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,5 x 15,8 x 1,8 см).
4. Всего 71 л., из них 67 л. пронумеровано + л. I вкладной, + 4 литерных листа: 26 а, 27 а, 40 а, 59 а. Л. I представляет собой закладку маленького размера, с записями почерком XIX в.: «Рожд(ество) Б(огороди)це — бас» и прочими, несущественными пометками. Л. 22 об., 23 об., 26 а, 44, 50, 57 об., 58 чистые. Л. 17–23, 45–50 загрязнены, со следами воды. Л. 23 вклеен в блок, носит следы сгиба, край оборван. В конце партии л. 64–67 потемнели по краям, на полях.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор»: на л. 23, 27, 51, 60; «Уст(а)вщику / справлен» (л. 1 внизу на поле), «На правой» (л. 16 об. внизу на поле).
8. Особенности: в катавасии на Воздвижение отсутствует второй ирмос 9-й песни; в службе прп. Харитону Исповеднику блаженны написаны перед стихирами.
9. Содержание:
 - Л. 1. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА В Й Д(Е)НЬ р(о)ж(е)ство Прес(вя) тья вл(а)д(ы)ч(и)цы нашея б(огоро)д(и)цы при(и)сно д(е)вы мариин на малей Вечерни сл(а)ва и н(ы)не глас Д̇».
 - Л. 17. [Канон на Рождество Богородицы].
 - Л. 24. [Блаженны Рождеству Богородицы].
 - Л. 27. «М(е)сяца септемвриа в Д̇И д(е)нь всемирное воздвижение ч(е)стнаго Креста Г(оспо)дня На малей вечерни Сл(а)ва и н(ы)не Глас 6» (цифрой). Л. 43 об. чистый.
 - Л. 45. [Катавасия на Воздвижение]. Номера песней 3–9 обозначены цифрами.
 - Л. 51. «Ст(и)х(и)ры Торжественныя о победе над Левенгауптом под лесным Сентябрь в КИ день Ст(и)х(и)ры Глас А̇».
 - Л. 59. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «сентября КИ дня», на поле: «песнь Г̇ ирмос».

Л. 60. «М(еся)ца Септемвриа в КИ̇ день преп(о)д(о)бнаго отца н(а)шего харитона исповедника вечер ст(и)х(и)ры Глас Д̇ Тенор».

1. 3745-ж, партия тенора.
2. «Т» (большая буква киноварью), «Сентябрь» (чернилами), (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,7 x 16 x 2 см).
4. 68 л. Л. 27, 58, 66 об. чистые. Л. 28–46 залиты водой, л. 57 с оторванным нижним углом. Л. 23 вклеен в блок, носит следы сгиба пополам.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 17, 23, 51, 59, 67; нечитаемая надпись на л. 1 внизу на поле, обрезана; «На правой» (л. 16 об. внизу); «Смотрел василей Кругъ» (л. 22, на поле внизу, первое слово «смотрел» сильно стерто); «Уставщ» на л. 28 на поле, обрезано по краю; росчерк и буквы «СК» (л. 66).
8. Особенности: партия полного состава.
9. Содержание:
 - Л. 1. «М(е)с(я)ца септемвриа в Йд(е)нь р(о)ж(е)ство прес(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея б(огоро)д(и)цы пр(и)сно д(е)вы м(а)рии на малей вечерни сл(а)ва и н(ы)не глас Д̇».
 - Л. 17. [Канон на Рождество Богородицы]. Л. 22 об., 23 об. чистые.
 - Л. 24. [Блаженны Рождеству Богородицы], «Септемвриа во Йдень», на поле: «песнь Г̇ ирмос».
 - Л. 28. «М(е)с(я)ца септемвриа в Д̇И д(е)нь всемирное воздвижение ч(е)стнаго и животворящаго кр(е)ста на малей вечерни На Г(о)с(по)ди Воз(з)вах Слава и н(ы)не Глас В̇» (киноварью). Многие киноварные заголовки размыты.
 - Л. 47. [Катавасия на Воздвижение].
 - Л. 51. «СТ(и)х(и)ры Торжественныя / о победе над левенгауптом под лесным сентября в КИ̇ ден».
 - Л. 59. [Стихиры прп. Харитону Исповеднику].
 - Л. 67. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь Г̇ ирмос».



Ил. 5. № 3745-ж. Л. 21 об.–22. Окончание канона на Рождество Богородицы. Запись на поле внизу: «Смотрел василей Кругъ». Партия тенора

1. 3745-з, партия тенора.
2. «Т» (большая буква киноварью), «Сентябрь» (чернилами), (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,4 x 16 x 2 см).
4. 71 л. Л. 19–20, 28, 47 об., 53 об., 61 чистые. Л. 38–44, 48–49, 51–53 со следами воды у корешка. Л. 48, 53 загрязнены, края потрепаны. На л. 24 об. подклеена половина нотного листа в нижней части, пронумерована как 24 а.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 1, 29, 54; «алтъ» на вклеенном маленьком листе 24 а (задостойник «Чужде матерем девство»); «Смотрил / ран К Ме» (л. 20 об., на поле в левом нижнем углу, обрезано по нижнему краю, не читается); «справил / П А Г / сентября 10» (л. 29, в левом нижнем углу); на л. 69 об. в левом нижнем углу: «Пель А I» (инициалы А I обведены фигурной рамкой. Возможно, надо читать как Л I).
8. Особенности: в службе Рождеству Богородицы содержатся 2-я и 3-я стихиры на стиховне (кроме данной партии тенора, указанные стихиры есть только в партии дисканта).

9. Содержание:

- Л. 1. «М(е)с(я)ца септемврия (так!) в Ёде(нь) Р(о)ж(е)ство прес(вя)тыя Вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея Б(огоро)д(и)цы и пр(и)сно Д(е)вы М(а)рии. На малей вечерни Слава и н(ы)не глас четвертый».
- Л. 21. [Канон на Рождество Богородицы]. Текст написан скорописью, неразборчиво.
- Л. 25. [Блаженны Рождеству Богородицы].
- Л. 29. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА в ДѢ д(е)нь Всемирное воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста На малей вечерни слава и н(ы)не глас Ш».
- Л. 48. «Катавасия на воздвижение Ч(е)стнаго кр(е)ста».
- Л. 54. «Ст(и)х(и)ры Торжественныя о победе Над левенгауптом Под лесным сентября в КИ д(е)нь».
- Л. 62. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА В КИ Д(Е)НЬ трезвон харитону исповеднику ст(и)х(и)ры глас (не указан)».
- Л. 70. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь Г̃ ирмос». Большой инициал «П» с орнаментированным украшением.

1. 3745-и, партия баса.
2. «Б» (большая буква киноварью на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,6 x 15,6 x 2 см).
4. Всего 73 листа. Л. 16 об., 22 об., 23 об., 27, 55 об., 62 об., 63, 71 чистые. Л. 55 об. сильно загрязнен. Л. 23 вклеен в блок.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: теноровый, альтовый на л. 60 об.–62, 72–73 об.
7. Записи: «бас» на л. 1 (обрезано по краю), 50 (киноварью), 56, 64; «стры» на левом поле л. 1 вертикально; «ПЛА̃» или «ПДА̃» на нижнем поле л. 70 об. (обрезано по нижнему краю).
8. Особенность: отсутствуют тропарь и кондак прп. Харитону Исповеднику.

9. Содержание:

- Л. 1. «М(е)с(я)ца септемврия в 8 [цифрой] де(нь) Р(о)ж(е)ство Пр(е)св(я)тыя и славныя Вл(а)д(ы)ч(и)цы Н(а)шея Б(огоро)д(и)цы и пр(и)снод(е)вы М(А)РИИ, на малей Вечерни на Г(о)с(поди) воз(звах) Сл(а)ва И н(ы)не Глас Д̃».
- Л. 17. [Канон на Рождество Богородицы].
- Л. 24. [Блаженны Рождеству Богородицы].
- Л. 28. [Стихиры Воздвижению].
- Л. 50. «Катавасия на воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста, пес(нь) А̃ ирмос». Внутри раздела заголовки киноварные.
- Л. 56. [Служба на победу под Лесным 28 сентября]. Подтекстовка скорописью.
- Л. 64. «М(е)с(я)ца септемврия в КИ де(нь) Ст(и)х(и)ры Преподобному Харитону Исповеднику».

Л. 72. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику].

1. 3745-к, партия дисканта.
2. «Д» (большая буква киноварью, надпись на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,5 x 15,8 x 1,9 см).
4. 64 л. Л. 53 об., 54, 62 об. чистые, л. 44–47 залиты водой. Л. 21 об. загрязнен. На л. 18 подклеенная нотная строчка с окончанием пенопения.
5. Переплет: картон в коричневой коже. Переплетные листы из тонкой коричневой папиросной бумаги приклеены, отрываются от крышек переплета.
6. Ключ: дискантовый, альтовый (л. 63–65 об.).
7. Записи: «дыш(кант)» на л. 44, киноварью на поле возле заголовка, размыто; «дышкант» на л. 55 на поле, киноварью, с украшенной буквой «д»; «тенор» на л. 63; «на левой» (л. 21 об., в нижнем углу, неразборчиво); «конец трезвону» киноварью на л. 62.
8. Особенности: в службе Рождеству Богородицы есть 4 редкие стихиры. Две из них выписаны также в партии тенора 3745-з: 2-я и 3-я стихиры на стиховне великой вечерни: «Ангеловым проречением» и «Неплоды бесчадная Анна» (обе без заголовка). Две стихиры записаны только здесь: это второй распев стихиры на «Господи, воззвах» «Днесъ иже на разумных Престолах» (с распетой «Слава..., и ныне», под заголовком «ПРЕВОД») и второй распев стихиры «Сей день Господень» (без заголовка). Отсутствует канон на Рождество Богородицы. В катавасии на Воздвижение отсутствует второй ирмос 9-й песни.
9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца септемвриа в Й де(нь) Р(ож)д(е)ство Прес(вя) тья Б(огоро)д(и)цы на малей вечерни сл(а)ва и н(ы)не Глас Д̣».

Л. 22. «М(е)с(я)ца септемвриа в Д̣И днь Всемирное воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах Слава и н(ы)не глас С̣».

Л. 44. «Катавасия На воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста песнь А̣ ирмос глас Й̣». Заголовки и инициалы киноварные.

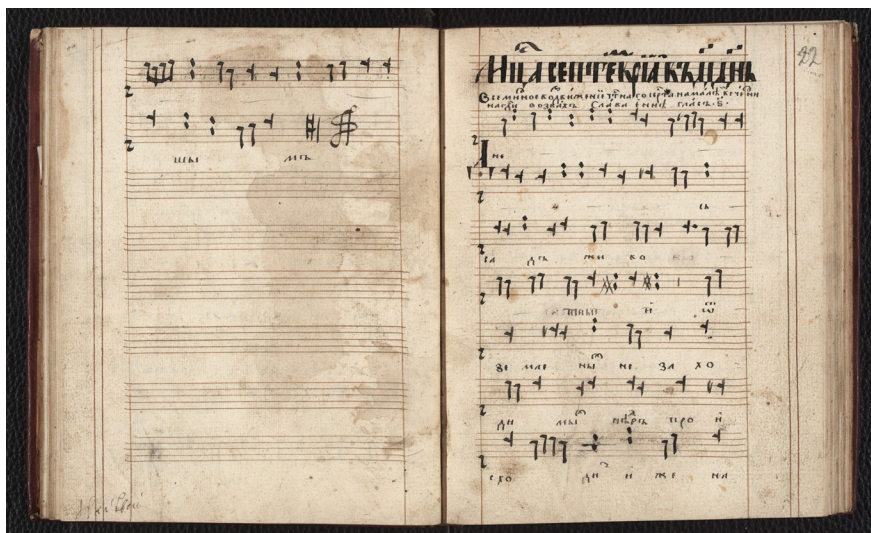
Л. 48. «ст(и)х(и)ры Торжественныя сентября КИ̣». Инициалы и заголовки киноварные.

Л. 55. «М(е)с(я)ца септемвриа в КИ̣ ден преп(о)д(о)бнаго отца н(а)шего харитона на г(о)с(по)ди воз(з)вах стихеры глас трезвон». Инициалы и заголовки киноварные, с украшениями в виде растительных отростков. На л. 62 киноварью надпись: «конец трезвону».

Л. 63. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь Г̣ ирмос».



Ил. 6. № 3745-к. Л. 1. Начало службы Рождеству Богородицы. Партия дисканта



Ил. 7. № 3745-к. Л. 21 об.-22. Начало службы Воздвижению. Партия дисканта. Запись «на левой» на нижнем поле л. 21 об.



Ил. 8. № 3745-к. Л. 47 об.-48. Начало службы на победу под Лесным. Партия дисканта

МѢСЯЦЪ СЕПТЕМВРНА БЪ КН.

ПРЕПѢНАГО ОЦА НШЕГО ХАРИТОНА

НАГДН БОВАРЪ СІНЕРЫ ГЛАСЪ ПРѢБОНЪ

ТРАПЪ ТЪ ЛЕСНЫ Я БО ДЕРУА НІ Е ОУМЕ

РВЕНЕ СІ І ЧА ПТЫ МН МО ЛН ПВАМН Н СМН

А ЛУ КА БА ГО СЛ. ЗНЫ МН ПУ

ТА МН ПО ПТО КН БЛА ГМЕ

ННЕ

Н БО ГЪ ОУ ГО ДН Е СІ

ДЫКА

The manuscript page features a large, ornate initial 'М' in black and red, decorated with intricate scrollwork. The text is written in Church Slavonic using Cyrillic script. The musical notation consists of square neumes on a four-line red staff. There are several decorative flourishes in red ink, including a large one on the left side and a smaller one on the right. The page shows signs of age, with some staining and a large dark smudge at the bottom.

Ил. 9. № 3745-к. Л. 55. Начало службы прп. Харитону Исповеднику, с украшенным киноварным заголовком. На правом поле помета «Дышкант»

1. 3745-л, партия альты.
 2. «А» (большая буква киноварью на верхней крышке).
 3. 4⁰ (19,2 x 16 x 1,7 см).
 4. 58 л., 57 л. пронумеровано, л. 23а пропущен в нумерации. Л. 14 об., 15–18, 37 об., 41 об., 49 чистые. Л. 19–37 залиты водой. На л. 34 чернильная клякса, чернила проступают с обратной стороны листа.
 5. Переплет: картон в коричневой коже.
 6. Ключ: альтовый.
 7. Записи: «алт» на л. 1. 19, 42, 50.
 8. Особенности: в службе Рождеству Богородицы отсутствуют канон и блаженны, в катавасии на Воздвижение — второй ирмос 9-й песни, в службе прп. Харитону Исповеднику — тропарь и кондак.
 9. Содержание:
 - л. 1. «ПРАЗДНИК Р(О)ЖЕСТВУ Пресв(я)тыя Б(огоро)д(и)цы Алтъ».
 - л. 19. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА в ДѢ, На воздвижение ч(е)стнаго Кр(е)ста, На малей веч(ерни) На г(о)с(по)ди воз(звах) Слава и н(ы)не, глас Ѣ. Алтъ». Заголовки и инициалы киноварные, размытые.
 - л. 38. [Катавасия на Воздвижение]. Инициалы киноварные с серой краской.
 - л. 42. «Ст(и)х(и)ры Торжественныя о победе над левенгауптом Под лесным сентября в КИ д(е)нь».
 - л. 50. [Стихиры прп. Харитону Исповеднику].
 - л. 56. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь Г ирмос».
-
1. 3745-м, партия тенора.
 2. «Т» (большая буква киноварью на верхней крышке переплета).
 3. 4⁰ (19,3 x 15,8 x 1,7 см).
 4. 66 л., из них 65 л. пронумеровано + л. 43а пропущен в нумерации. Л. 23 об., 47, 54 об., 55, 63 об. чистые. Л. 43–46 потемнели, разводы от воды ближе к корешку. На л. 16 на поле вертикально вписана нотная строчка.
 5. Переплет: картон в коричневой коже.
 6. Ключ: альтовый.
 7. Записи: «тенор» на л. 24, 43, 48. На л. 42 об. внизу листа на поле: «Пель л j» (буквы л j обведены фигурной рамкой).
 9. Содержание:
 - л. 1. «М(е)с(я)ца с(е)птемвриа в Й ден Р(о)ж(де)ство пр(е)с(вя)тыя б(огоро)д(и)цы На малей вечерни на Г(о)с(по)ди воз(з)вах слава и н(ы)не глас ДѢ» (киноварью, размыто).
 - л. 14. [Канон на Рождество Богородицы]. Текст написан скорописью, чернила отпечатываются на противоположном листе, видно плохо.

Л. 20. [Блаженны Рождеству Богородицы].

Л. 24. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА В ДѢ Д(Е)НЬ ВСЕ/мирное воздвижение ч(е)стнаго и животворящаго кр(е)ста на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах сл(а)ва и н(ы)не глас Ъ».

Л. 43. «Катавасия На воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста. Песнь Ā ирмос. Тенор» (киноварью, размыто).

Л. 48. [Служба на победу под Лесным 28 сентября].

Л. 56. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА В КИ Д(Е)НЬ трезвон Харитону Исповеднику ст(и)х(и)ры глас Д̄». Некоторые заголовки частично обрезаны.

Л. 64. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «песнь 3 глас 4 ирмос» (цифрами).

1. 3745-н, партия тенора.
2. «афанасью» / «Т» (надписи кинноварью на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,3 x 15,5 x 1,9 см).
4. 66 л., 65 л. пронумеровано, пропущен в нумерации л. 32 а. Л. 21 об., 22 об., 41 об., 47 об., 53 об., 54–55, 63 об. чистые. Края листов 16, 19 подклеены небольшими кусочками бумаги. Л. 21 об., 42, 47 об., 48 загрязнены, л. 22, 42, 47 вклеены в блок. На л. 22 следы сгиба. На л. 35, 42 капли воска.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «Тенор» на л. 16, 22, 42, 48, 56, 64; «Сѣк» на л. 15 об. на нижнем поле; «справлень / І Л» (возможно, «І Д») на л. 20 об. внизу на поле, буквы-инициалы снизу обрезаны.
8. Особенности: служба Воздвижению начинается сразу со стихир на Великой вечерне, две стихиры на малой вечерне пропущены.
9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца септевриа в Й де(нь) Р(о)ж(е)ство Пресв(я)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы нашея Б(огоро)д(и)цы и пр(и)сноД(е)вы Марии На малей Вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах Сл(а)ва и н(ы)не Глас Д̄».

Л. 16. [Канон на Рождество Богородицы]. Текст подписан скорописью.

Л. 23. [Блаженны Рождеству Богородицы], «септевриа в Й день», на поле: «Песнь Ā ирмос».

Л. 26. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА ВЪ ДѢ ДЕ(НЬ) воздвижение Честнаго и животворящаго креста. На велицей Вечерни, На г(о)с(по)ди воз(з)вах СТ(И)Х(И)РЫ ГЛАСЪ Š».

Л. 42. «КАТАВАСИЯ НА ВОЗДВИ/жение ч(е)стнаго кр(е)ста песнь Ā ирмос». Заголовки и инициалы до 6-й песни кинноварные, в песнях 7–9 пропущены.

л. 48. [Служба на победу под Лесным 28 сентября]. Подтекстовка скорописью.

л. 56. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА ВЪ КИ ДЕН(Ь) преп(о)д(о)бнаго отца нашего Харитона исповедника Вечер на г(о)с(по)ди воз(з)вахъ ст(и)х(и)ры Глас Д̄».

л. 64. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику], «Песнь Г̄ Ирмос». Текст в начале написан бледными чернилами.

1. 3745-о, партия альты.
2. «А» (большая буква, киноварью) / «а» (ниже, маленькая буква киноварью), (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,5 x 15,8 x 1,9 см).
4. 63 л. Л. 21 об., 22 об., 26, 43 об., 48 об., 49 чистые. Л. 47–49 с пятнами от воды, л. 49 с оторванным нижним углом, сильно загрязнен на обороте. Л. 22 вклеен в блок, со следами сгиба. Между л. 27 и 28 следы от вырванного листа, без потери содержания.
5. Переплет: картон в коричневой коже.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «алтъ» на л. 1, 22, 27, 44 (киноварью), 50, 56, «тенор» на л. 62; «(см)отрил Михаил» на л. 15 об. на нижнем поле в углу, обрезано слева и снизу; «Смотрил Мих» на л. 21 в нижнем углу, обрезано справа, тем же почерком, с росчерком наверху; «Пел Пет(р) Якимовъ» (л. 43, на поле).
8. Особенность: в катавасии на Воздвижение отсутствует второй ирмос 9-й песни. Отсутствуют тропарь и кондак прп. Харитону Исповеднику.
9. Содержание:
 - л. 1. «Праздник р(о)жеству Б(огоро)д(и)цы», чернилами, неаккуратно, с середины листа. Выше заголовка на л. 1 окончание неизвестного песнопения на слова «-го моли спастися душам нашим», зачеркнуто, и чистые нотные строчки. Бумага просвечивает.
 - л. 16. [Канон на Рождество Богородицы]. Песни 8 и 9 на л. 20–21 дописаны торопливым неразборчивым почерком, текст скорописью.
 - л. 23. [Блаженны Рождеству Богородицы].
 - л. 27. «ПРАЗДНИК ВОЗДВИЖЕНИЮ ч(е)стнаго кр(е)ста г(о)с(по)дня на малей вечерни На г(о)с(по)ди воз(з)вахъ Сл(а)ва И н(ы)не Глас С̄».
 - л. 44. «КАТАВАСИЯ НА ВОЗдвижение Ч(е)стнаго Кр(е)ста. Песнь А̄. Ирмос. Глас Й̄» (киноварью).
 - л. 50. [Служба на победу под Лесным 28 сентября].
 - л. 56. [Стихиры прп. Харитону Исповеднику].
 - л. 62. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику].

1. 3745-п, партия баса.
2. «Б» (большая буква киноварью на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,1 x 15,7 x 1,8 см).
4. 69 л., 66 пронумеровано + л. 58 а, 64 а, 65 а. Л. 29 порван возле корешка. Л. 46–51 загрязнены, вымокли, пожелтели, л. 51 подклеен возле корешка нотной бумагой, другого размера (более узкий), чем блок. Л. 22 об., 23 об., 27 об., 51 об., 65 чистые. На л. 33 на поле вписана вертикально нотная строчка.
5. Переплет: картон в коричневой коже. Возле корешка потертости и следы клея.
6. Ключ: теноровый, альтовый (л. 24–27, 65а–66 об.).
7. Записи: «бас» на л. 23 (обрезано сверху), на л. 46 киноварью (обрезано справа), на л. 52, 59. На л. 16 об. внизу, размашисто: «На левой / ... (неразборчиво) Дьяковский» (обрезано по нижнему краю).
8. Особенности: отсутствуют тропарь и кондак прп. Харитону Исповеднику.
9. Содержание:
 - Л. 1. «М(е)с(я)ца септемвриа в Ёднь успению пр(е)с(вя)тыя б(огоро)д(и)цы на малей вечерни сл(а)ва глас Д̣» (киноварью, «успению» — ошибочно).
 - Л. 17. [Канон на Рождество Богородицы].
 - Л. 24. [Блаженны Рождеству Богородицы], «Р(о)ж(е)ству б(огоро)д(и)це / песнь Ё Ирмос».
 - Л. 28. «М(е)с(я)ца септемвриа в Д̣И ден воздвижение ч(е)стнаго и животворящаго Кр(е)ста Г(о)сп(о)дня, на малей вечерни, на Г(о)с(по)ди воззвах, Слава и н(ы)не глас С̣».
 - Л. 46. «Катавасия на воздвижение ч(е)стнаго кр(е)ста песнь А̣ ирмос Бас». Заголовки крупные, киноварью.
 - Л. 52. [Служба на победу под Лесным 28 сентября].
 - Л. 59. [Стихиры прп. Харитону Исповеднику].
 - Л. 65 а. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику].
1. 3745-р, партия баса.
2. «Б» (киноварью), «сентябрь» (чернилами), (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15,5 x 2 см).
4. 72 л. 70 пронумеровано, + л. 58 а, + л. II (вложенный клочок бумаги с надписью «сентябрь»). На верхней крышке переплета на шнурке через прокол в верхней части был прикреплен картонный прямоугольник (бирка) со старыми номерами: «№ 13, № 1908. Книг 17. Ч. 2», на обратной стороне прямоугольника красная сургучная печать, рисунок на оттиске не виден. В настоящее

- время картонный прямоугольник с печатью отделен от партии и хранится в вложенном конверте. Л. 21 об., 22–25, 53 об., 60, 68 чистые. Л. 47 загрязнен, со следами воды.
5. Переплет: картон в коричневой коже. На обложке потертости, на нижней крышке след от веревки, он же слегка виден на верхней крышке по краям.
 6. Ключ: теноровый, альтовый на л. 54, 69–70 об.
 7. Записи: «бас» на л. 1, 17, 21, 48, 54 (с росчерками и завитушками), 61. На л. 16 об. внизу: «Смотриль Дяковский», на л. 67 об. внизу, с росчерками: «Пел Емельян Сходевъ» («Слодевъ»?)⁵.
 8. Особенности: отсутствуют тропарь и кондак прп. Харитону Исповеднику.
 9. Содержание:
 - Л. 1. «М(е)с(я)ца септемвриа в Й̃ день р(о)ж(е)ство Прес(вя)тыя Вл(а)д(ы)чицы нашае Богород(и)цы: и присно Д(е)вы Марии на малей вечерни на Г(о)с(по)ди воз(з)вах Слава и ныне глас Д̃».
 - Л. 17. [Канон на Рождество Богородицы].
 - Л. 26. «Воздвижению ч(е)стнаго кр(е)ста Г(о)с(по)дня на малей вечерни Сл(а)ва и ныне» (киноварью). В последней стихире, на л. 46 об.–47 об., основной почерк не дописал текст, вставлены отдельные фразы другим, небрежным почерком.
 - Л. 48. «Катавасия на Воздвижения Ч(е)стнаго Креста, Песнь А̃, ирмос».
 - Л. 54. «М(е)с(я)ца септемвриа в КИ̃ д(е)нь: Ст(и)х(и)ры Торжественныя за баталию под Лесным: Глас А̃». В начале ошибочно выписан альтовый ключ, следует читать как в теноровом.
 - Л. 61. [Служба прп. Харитону Исповеднику].
 - Л. 69. [Блаженны прп. Харитону Исповеднику].

⁵ Возможно, после имени помещена не фамилия, а слово «Сходень», иногда встречающееся в рукописях государевых певчих (например, в песнопениях на коронацию Екатерины I, № 3766-г, л. 8).

1

ДѢЦА СЕПТЕМВРІА ВЪ И :

РѢТКѢ Пре стѣла Слѣци Нашеа Вѣцѣ :

Басѣ :

І ПРІСНѢ ДѢВѢ МАРІИ НА

МАЛѢИ ВЕТЕРНИ НА ГДѢ БОГА СЛАВА ІННѢ СЛА Д :

К се те стѣно е стѣно е ро

мде стѣно пре ста та а дѣ ко ти

ста а а нгелъ мнѣ же стѣно на

не бе си

и те ло бѣ

те стѣи рѣ на зе мли оу бла жа

Ил. 10. № 3745-р. Л. 1. Начало службы Рождеству Богородицы. Партия баса



Ил. 11. № 3745-р. Л. 16 об.-17. Запись «Смотриль Дяковский». Начало канона на Рождество Богородицы, без заголовка, с ремаркой «Бас». Партия баса

26

ВОЗДВИЖЕНІЮ КРСТА ГСПДА НА
МАЛЪИ СЕУЕРНИ СЛАДЪ ИНЪИ .

НЕ
СІ АЗЪ ЖИ БО
ПНИ И
ѿ ЗЕМЛИ НЕ ЗАХО
ДИ МЫ НИ АЗЪ ПРО И
ХО АН И ЖЕ НА НЕ МЪ

Ил. 12. № 3745-р. Л. 26. Начало службы Воздвижению. Партия баса

КАТАВАСІА : НАВОДКИ

48
Ба

ЖЕНІА ЧСТНАГО КРСТІА З ПІСЕНЬ ДІ ТІМО

ресітѣ НА ЧЕ РІТТА МО И СЕЙ
ПРА МО ЖЕ СЛО ЧЕ РМНО Е ПРЕ СБѢ ЧЕ
И СРА И ЛЮ СІСѢ ШЕ ХО ДА
ЦВ ТТОИ ЖЕ Ш БРА ТІНО
ДА РА Ш НО ВЪ ІКО ЛЕ БНИ ЦА ОУ
ДА РИ СО ВО ІВ ПИ ВО ПРЕ КИ НА
ПИ СЯ НЕ ПО БѢ ДИ МО Е С РВ ЖІ

Detailed description: This image shows a page from a handwritten musical manuscript. The title at the top is 'КАТАВАСІА : НАВОДКИ' (Katavasia: Navedki). The page number '48' and the instrument designation 'Ба' (Bass) are written in the upper right corner. The text is in Church Slavonic. The musical notation is written on ten staves, each with a clef and a key signature. The notes are written in a traditional style with stems and heads. The lyrics are written below the notes, with some words having small 'сѣ' or 'ш' above them, possibly indicating specific vocalizations or accents. The paper is aged and shows some staining.

Ил. 13. № 3745-р. Л. 48. Катавасия на Воздвижение. Партия баса

545

ДѢЯ СЕПТЕМВРІАКЪ КИ

ДНѢ: ВЪ ПРѢДЪЛОЖЕНІИ ЗАБАТАЛІЮ ПО ЛЕСНЫМЪ: *Басъ*

ДНѢ ВНО Е ЧЮ ДШ

И СПО ЧНИ БЛГО ДА ПИ

ГДА СИ БГЪ И РА И ЛЕ МЪ РИ

ЛА ПРА КДЫ ВЪ СНИ ЦѢ СО ДЕРЖА

А ПРІ РѢ СВЫ СО ТЫ ПРѢПО ЛА СВО

Е ТШ И НЕ ПО СПИ ЖИ МЫ БЛГО У

ПРОКІ Е ВО НЕ СЕ СМІ РЕ ННЫА ВЪ СО

Ил. 14. № 3745-р. Л. 54. Начало службы на победу под Лесным. На верхнем поле фигурная запись: «Басъ»



Ил. 15. № 3745-р. Л. 67 об. Окончание стихир прп. Харитону Исповеднику. Партия баса. Внизу запись: «Пел Емельян Сходевъ» («Слодевъ», «Саодевъ»?)

1. 3748-б, партия дисканта.
2. «“ноябрь”» (чернилами), «б» (карандашом, хранительская запись, подчеркнуто), (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15,3 x 1,2 см).
4. 28 л. Подклеенная нотная строчка на л. 11.
5. Переплет: картон в коричневой коже, на корешке золотое тиснение. На корешке наклейка с номером.
6. Ключ: дискантовый, альтовый на л. 16 об.
7. Записи: «Р(о)ж(де)ству Пр(е)с(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы / И Воздвижению Дышкантъ» (на л. 1, без нотных строчек, ошибочная по содержанию надпись, чернилами, почерком XVIII в.); «Дышкантъ» на л. 17, «allt» (так, латиницей, письменными буквами со связками, на л. 16 об.); «Алта нет» (на л. 13 мелко на верхнем поле в углу); «лом» (на л. 8 об. киноварью, в нотах, возле фрагмента фиты, взятого в скобки).
8. Особенности: партия относится к другому комплекту со службой Введению, отсутствует канон на Введение. Не содержит службы Рождеству Богородицы и на 28 сентября; из службы Воздвижению имеются только стихиры, начиная с Великой вечерни, и задостойник (вариант мелодии дисканта из партии 3745-к).
9. Содержание:
 - Л. 2. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѦА день / Входъ в храм прес(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы М(а)рии На малей вечерни На г(о)с(по)ди [воззвах] сл(а)ва и н(ы)не глас Й».
 - Л. 16 об. Задостойник Введению «Яко одушевленному Божию кивоту», партия альта, с заголовком «allt», без окончания (запись прервана на слове «глас»).
 - Л. 17. [Стихиры Воздвижению].

II. Инципитный каталог службы на Рождество Богородицы

На малой вечерне стихиры, на «Господи, воззвах»,
«Слава и ныне», глас 4
«Всечестное Твое Рождество»

8 Все-чест-но - е Тво - е Рож-дест-во, Пре - свя-та - я Де - во Чис - та - я

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The lower staff is a basso continuo line in G major, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal line.

На стиховне, «Слава и ныне», глас 2
«Храм Божий, едина Богородица»

8 Храм Бо - - - жий, е - ди - на Бо - го - ро - ди - ца

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The lower staff is a basso continuo line in G major, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal line.

На великой вечерне стихиры, на «Господи, воззвах», глас 6
«Днесъ Иже на разумных Престолах»

8 Днесъ И - же на ра-зум - ных Пре - сто - лех

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major, with the first staff in treble clef and the second in alto clef. The third staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. The key signature has one flat (F major/D minor), and the time signature is common time (C). The piece is marked with an 8-measure rest at the beginning of the vocal line.

«Сей день Господень»

Се - - - - - (й)

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major, with the first staff in treble clef and the second in alto clef. The third staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. The key signature has one flat (F major/D minor), and the time signature is common time (C). The piece begins with a whole note rest in the vocal line.

«Аще и Божественным хотением»

A musical score for the piece «Аще и Божественным хотением». It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and one basso continuo staff. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: «А - ще и Бо-жест - вен - ным хо - - те - - - ни - ем». The vocal lines are melodic and feature various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The basso continuo line provides a rhythmic and harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes.

«Днесь неплодная врата»

A musical score for the piece «Днесь неплодная врата». It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and one basso continuo staff. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: «Днесь неплод - на - я». The vocal lines are melodic and feature various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The basso continuo line provides a rhythmic and harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes.

«Днесь всемирныя радости»

8 Днесь всемир - ны - я ра - - - дос - - - ти

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major, 4/4 time. The third staff is the vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 4/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

«Днесь неплодная Анна»

8 Днесь не - плод - на - я Ан - - - на раж - да - ет

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major, 4/4 time. The third staff is the vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 4/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

На литии стихира, глас 1
«Начало нашего спасения»

8 На - ча - - - ло на - ше - го спа - се - ни - я

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef, containing a melodic line with a fermata on the final note. The second staff is a piano accompaniment in G-clef with a treble clef, featuring a steady eighth-note accompaniment. The third staff is a vocal line in C-clef with a soprano clef, containing the lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment in C-clef with a bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment.

На литии, «Слава и ныне», глас 8
«В благознаменитый день»

8 В благо - зна - ме - ни - - - тый

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef, containing a melodic line with a fermata on the final note. The second staff is a piano accompaniment in G-clef with a treble clef, featuring a steady eighth-note accompaniment. The third staff is a vocal line in C-clef with a soprano clef, containing the lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment in C-clef with a bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment.

На стиховне стихиры, глас 4. «Всемирная радость»

В дисканте 3745-к вариант текста: «от праведных», из-за нехватки
слога в партитуре появляется случайная пауза

пра - вед - ных

8 Всемир-на - я ра - дость от пра - вед - ни-ку воз - си - я нам

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a basso continuo line. The lyrics are: «пра - вед - ных» and «8 Всемир-на - я ра - дость от пра - вед - ни-ку воз - си - я нам».

«Ангеловым проречением» (только тенор и дискант)

Д. Ан - - - ге - ло - вым про - ре - - - ни - ем

Т. Ан - - - ге - ло - вым про - ре - - - ни - ем

The musical score consists of two staves. The top staff is a soprano line with lyrics. The bottom staff is a tenor line with lyrics. The lyrics are: «Д. Ан - - - ге - ло - вым про - ре - - - ни - ем» and «Т. Ан - - - ге - ло - вым про - ре - - - ни - ем».

«Неплоды бесчадная Анна» (только тенор и дискант)

Д. Не - пло - ды без - чад - на - я Ан - на днесь ру - ка - ми

Т. Не - пло - ды без - чад - на - я Ан - на днесь ру - ка - ми

The musical score consists of two staves. The top staff is a soprano line with lyrics. The bottom staff is a tenor line with lyrics. The lyrics are: «Д. Не - пло - ды без - чад - на - я Ан - на днесь ру - ка - ми» and «Т. Не - пло - ды без - чад - на - я Ан - на днесь ру - ка - ми».

На стиховне, «Слава», глас 8. «Приидите, вси вернии»

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первые два staves — это мелодия в тенорском и альтском регистрах. Третий staff — это текст песни, начинающийся с октавы 8. Четвертый staff — это басовый регистр. Музыка написана в ритме 4/4.

При - ди - те, вси вер - ни - и, к Де - ве те - цем

Второй распев славника на «Господи, воззвах» (только в дисканте)
«Слава, и ныне». «Днесь Иже на разумных Престолах». «Превод(не)»

Музыкальный фрагмент на одной строке в тенорском регистре. Музыка написана в ритме 4/4.

Сла-ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му Ду - ху, и ны - - - не и прис-но

Музыкальный фрагмент на одной строке в тенорском регистре. Музыка написана в ритме 4/4.

Днесь И - же на ра-зум - - - ных

«Сей день Господень». Второй распев 2-й стихиры на «Господи, воззвах»
(только в дисканте)

Музыкальный фрагмент на одной строке в тенорском регистре. Музыка написана в ритме 4/4.

Сей день Гос - по - - - - - - - - - день.

Канон на Рождество Богородицы (партия дисканта не сохранилась)

Песнь 1-я. Канон первый, глас 2. Ирмос «Грядите, людие, поим песнь»

A.

T.
8 Гря-ди - те, лю - ди - е, по-им песнь Христу Бо - гу

B.

Ин канон, глас 8. Ирмос «Сокрушившему брани»

8 Со - кру - шив - ше - му бра - ни мыш - це - ю Сво - е - ю

Песнь 3-я. Ирмос «Утверди нас в Тебе, Господи»

8 У-твер-ди нас в Тебе, Гос - по - ди, Дре - вом у-мерщ-влей грех

Ин ирмос «Утвердися сердце мое»

U - tvr - di - - - ся серд-це мо - е во Гос - - по - де

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 8/8 time, with a key signature of one flat (F major). The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a bass line. The lyrics are: U - tvr - di - - - ся серд-це мо - е во Гос - - по - де.

Песнь 4-я. Ирмос «Услышах, Господи, слух Твоего»

У - слы - шах, Гос-по - ди, слух Тво-е - го смот-ре - - ни - я

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 8/8 time, with a key signature of one flat (F major). The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a bass line. The lyrics are: У - слы - шах, Гос-по - ди, слух Тво-е - го смот-ре - - ни - я.

Ин ирмос «Пророк Аввакум умныма очима» (выделенные в альте ноты, возможно, нуждаются в коррекции)

Про-рок Ав - ва - кум ум - ны - ма о - чи - - - ма

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 8/8 time, with a key signature of one flat (F major). The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a bass line. The lyrics are: Про-рок Ав - ва - кум ум - ны - ма о - чи - - - ма.

Песнь 5-я. Ирмос «Сеннописанный мрак гаданий»

8 Сен-но - пи - саннный мрак га - да-ний ра - зо - рив и вер - ных при-бы - ти - ем

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef, featuring a melodic line with various intervals and a final cadence. The middle staff is the vocal line in a soprano clef (C1), providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is the bass line in a bass clef, providing a rhythmic and harmonic foundation. The lyrics are written below the middle staff.

Ин ирмос «Господи Боже наш»

В альте пропущена первая половинная нота (восстановлена по партитуре)

8 Гос - по-ди Бо - же наш, мир даждь нам, Гос - по - ди

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef, featuring a melodic line with various intervals and a final cadence. The middle staff is the vocal line in a soprano clef (C1), providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is the bass line in a bass clef, providing a rhythmic and harmonic foundation. The lyrics are written below the middle staff.

Песнь 6-я. Ирмос «Ко Господу от кита Иона»

8 Ко Гос - по - ду от ки - та И - о - на во - зо - пи

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef, featuring a melodic line with various intervals and a final cadence. The middle staff is the vocal line in a soprano clef (C1), providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is the bass line in a bass clef, providing a rhythmic and harmonic foundation. The lyrics are written below the middle staff.

Ин ирмос «Яко воды морския»

Я - ко во - ды мор - ски - я, Че - ло - ве - ко - люб - че, вол - на - ми

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, 8/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff.

Песнь 7-я. Ирмос «Купина в горе огнем неопальная»

Ку - пи - на в го - ре ог - нем не - о - пал - на - я и ро - со - нос -

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, 8/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff.

Ин ирмос «Халдейская пещь, огнем распалаемая»
(выделенный в альте отрывок нуждается в коррекции)

Хал - дей - - - ска - я пещь, ог - нем рас - па - ла - с - ма - я

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, 8/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff. A bracket above the vocal staff indicates a section that needs correction.

Песнь 8-я. Ирмос «В печи отрочестей прообразил»

67

В пе-щи от - ро - чес - тей про - о - бра - зил с - си и - ног - да

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is the right-hand piano accompaniment in a treble clef. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment in a bass clef. The lyrics are written below the middle staff, with a small '8' in a circle at the beginning of the line.

Ин ирмос «Покрываяй водами превыспренная»

По - кры - ва - яй во - да - ми пре - выс - прен - ня - я Сво - я

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is the right-hand piano accompaniment in a treble clef. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment in a bass clef. The lyrics are written below the middle staff, with a small '8' in a circle at the beginning of the line.

Песнь 9-я. Ирмос «Яже прежде Солнца»

Я - же прежде Солн - ца Светил - ни - ка Бо - га воз - си - яв - ша - го

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is the right-hand piano accompaniment in a treble clef. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment in a bass clef. The lyrics are written below the middle staff, with a small '8' in a circle at the beginning of the line.

Задостойник «Чюжде матерем девство»

Чюж - - - де ма - те - рем дев - ство, и стран - но де - вам

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The bottom staff is a bass line in G major, 4/4 time. The lyrics are: Чюж - - - де ма - те - рем дев - ство, и стран - но де - вам.

Блаженны Рождеству Богородицы

Песнь 3-я. «Утверди нас в Тебе, Господи»

У - твер - ди нас в Те - бе, Гос - по - ди, Дре - вом у - мерщ - влей грех,

The musical score consists of a single staff in G major, 4/4 time, with lyrics. The lyrics are: У - твер - ди нас в Те - бе, Гос - по - ди, Дре - вом у - мерщ - влей грех,

«Непорочно Богу поживши»

Не - по - роч - но Бо - гу по - жив - ши и всех ро - дис - те Спа - се - ни - е

The musical score consists of a single staff in G major, 4/4 time, with lyrics. The lyrics are: Не - по - роч - но Бо - гу по - жив - ши и всех ро - дис - те Спа - се - ни - е

«Всех/всем жизнь источаяй Господь»

Всем жизнь ис - то - ча - яй Гос - подь, от не - пло - до - ве про - и - зы - де

The musical score consists of a single staff in G major, 4/4 time, with lyrics. The lyrics are: Всем жизнь ис - то - ча - яй Гос - подь, от не - пло - до - ве про - и - зы - де

«Аннин плод, Марию»

Ан - нин плод, Ма - ри - ю, днесь, Грозд рожд - шу - ю жи - во - нос - ный,

The musical score consists of a single staff in G major, 4/4 time, with lyrics. The lyrics are: Ан - нин плод, Ма - ри - ю, днесь, Грозд рожд - шу - ю жи - во - нос - ный,

Песнь 6-я. «Святую Святых сущу»



«Неплоды и матери, ликуйте»



«Слышу Давида, поюща»



«Поем святое Твое рождество»



Троицен. «В Тебе Тройческое таинство»



Богородичен. «Златая кадьница была еси»



III. Инципитный каталог службы на Воздвижение Креста Господня

На малой вечерне стихиры, на «Господи, воззвах», «Слава и ныне», глас 6
«Днесь сад животный»

The musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music is written in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff is a bass line, starting with a bass clef and a common time signature. The word "Днесь" is written below the first staff of the bass line.

На стиховне, «Слава и ныне», глас 6. «Днесь Древо явися»

The musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music is written in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff is a bass line, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics "Днесь Дре - во я - ви - - - ся, днесь род" are written below the third staff.

На великой вечерне стихиры, на «Господи воззвах», глас 6
«Крест воздвигаем»

Крест воз - дви - за - ем, на нем Воз - не - сен - но - му

«Моисей прообразуя»

Мо - и - сей про - о - бра - зу - - - я Тя

«Кресте всечестный» («Кресте пречестный» — вариант текста
в 3745-к)

Крес - - - те все - чест - ный, те - бе об - сто - ят

На «Господи, воззвах», «Слава и ныне», глас 2
«Приидите, вси языцы»⁶

При - и - ди - те, вси я - зы - - - цы, бла - го - сло - всн - но - му

⁶ Первые 4/4 откорректированы по рукописи ГИМ. Син. певч. 1296 / 1-4 (комплект голосов, служба на праздник Воздвижения). В указанной рукописи содержится два последования службы: сначала все стихирь знаменного распева (дополненные величанием путевого распева, без указания, и припевами на 9-й песни канона), затем одна стихира большого распева и одна — малого, после чего — второе последование службы другого распева (видимо, греческого, без указания), начиная с великой вечерни, расширенного состава, с канонем, тропарем, седальными, величанием, припевами на 9-й песни канона и светильном. Первое последование службы в рукописи № 1296 более подробное, чем в настоящем комплекте РГАДА, те стихирь знаменного распева, которые имеются в обоих источниках, относятся к одной редакции.

На литии стихира первая, глас 1, самогласен.

«Днесь яко воистину»

8 Днесь я - ко во - ис - тин - ну свя - то - ве - шан - ный гла - гол Да - ви - дов

На литии, «Слава и ныне», глас 4

«Честнаго Креста, Христе»

В партии дисканта несколько нот варианты: верхней звук «ре» оба раза
выписан в партии дисканта № 3748-б, л. 22

8 Чест - на - го Крес - та, Хрис - те, де - тел про - о - бра - зив, Мо - и - сей

На стиховне стихира первая, глас 5
«Радуйся, живоносный Кресте»

8 Ра - дуй-ся, жи - во - нос - ный Кресс - те, бла - го - чес - ти - я

На стиховне, «Слава и ныне», глас 8
«Егоже древле Моисей»

8 Е - го - же дров - ле Мо - и - сей про - о - бра - зо - ва

Песнопения Утрени

По 50-м псалме стихира, глас 6

«Кресте Христов»

8 Крес-те Хрис-тов, хрис-ти - а - ном

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major, with a treble clef and a common time signature. The bottom two staves are a basso continuo line in G major, with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves.

На хвалитех, «Слава и ныне», глас 6

«Днесь происходит Крест Господень»

В рукописях есть два варианта баса: более сложный, с восьмыми и шестнадцатыми длительностями, в местах расхождения выписан штилями вниз, заимствован из № 3745-и (л. 44 об.), и более простой вариант, выписанный штилями вверх — из № 3745-п (л. 41)

8 Днесь про - ис - хо - дит Крест Гос - по - день

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major, with a treble clef and a common time signature. The bottom two staves are a basso continuo line in G major, with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves. The bass line features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

На целовании, «Слава и ныне», глас 8
 «Днесь неприкосновенный существом»
 В рукописях партия альта в начале выписана с ритмической
 ошибкой: первые две ноты — это четверть с точкой и восьмая
 (3745-о, г)

8 Днесь Не - при-кос - но - вен - ный Су - ществом

Катавасия на Воздвижение
 Песнь 1-я. Ирмос «Крест начертав»

Крест на - чер - тав, Мо - и - сей | пря-мо жез - лом Черм - но - с

Песнь 3-я. Ирмос «Жезл во образ тайны»

Жезл во об - - - раз тай - ны при - ем - лет - ся, про-зя-бе - ни-ем

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major, with a key signature change to F major (one flat) for the second half. The third staff is the vocal line with Russian lyrics. The bottom staff is the basso continuo line. A vertical dashed line separates the two halves of the piece.

Песнь 4-я. Ирмос «Услышах, Господи, смотрения Твоего»

У - слы - шах, Гос - по - ди, смот - ре - ни - я Тво - е - го та - ин - ства,

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major. The third staff is the vocal line with Russian lyrics. The bottom staff is the basso continuo line. A vertical dashed line is present on the right side of the score.

Песнь 5-я. Ирмос «О трблаженное Древо»

В басу выделенная четверть в рукописи записана как «ля», заменена редактором

The musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in a simple, rhythmic style. A vertical dashed line is placed between the second and third measures of the first staff. The lyrics are written below the third staff.

О тре - бла - жен - но - е Дре - во, на нем - же рас - пят - ся

Песнь 6-я. Ирмос «Водного зверя во утробе»

The musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The melody is written in a simple, rhythmic style. A vertical dashed line is placed at the end of the fourth measure of the first staff. The lyrics are written below the third staff.

Вод - на - го зве - ря во у - тро - - - бе,

Песнь 7-я. Ирмос «Неразумное / Безумное веление мучителя
злочестиваго»

Вариант инципита «Безумное веление» представлен
в партиях 3745-г, д, е, и, к, л, м, н, о

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех партий (верхняя скрипка, альт, виолончель/контрабас и бас). Включает ноты и текст: Бе-зум - но - е ве - ле - ни - е му - чи - те - ля зло - чес - ти - ва - го лю - ди по - ко - ле - ба,

Песнь 8-я. Ирмос «Благословите, отроцы, Троицы»

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех партий (верхняя скрипка, альт, виолончель/контрабас и бас). Включает ноты и текст: Бла-го-сло-ви - те, от - ро-цы, Трой-цы рав-но-чис - лен-ни-и, Со-де-те-ля От-ца Бо-га,

Песнь 9-я. Ирмос «Таин еси, Богородице, рай»

Musical score for the 9th psalm, Irmos «Таин еси, Богородице, рай». The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The lyrics are: Та - ин е - си, Бо - го - ро - ди - це, рай.

Ирмос 9-й песни второго канона. «Снедию древа роду прибывшая смерть» (только в басу и теноре)

Musical score for the 9th Irmos of the second canon, «Снедию древа роду прибывшая смерть» (только в басу и теноре). The score is written for two staves: a tenor staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The lyrics are: Сне - - ди - ю дре - ва, ро - ду при - быв - ша - я смерть.

IV. Канон Воздвижению и святому Евстафию (память 20 сентября)

1. РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3746, партия тенора.
2. На верхней крышке переплета заголовок отсутствует.
3. 4⁰ (19,8 x 16 x 0,9 см).
4. Переплет: картон, обклеенный цветной бумагой с рисунком «перья». На корешке наклейка с номером.
5. 25 л., из них 24 л. пронумеровано, л. 14 а пропущен в нумерации, л. 1, 24 чистые, без нотных линеек. Листы 1–4 внизу со следами воды. На л. 10, 17 пронумерованы тетради буквами Ђ, Ѓ, в нижнем углу, чернилами. Все заголовки и инициалы киноварные.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи отсутствуют.
8. Особенности: партия содержит канон Воздвижению и святому Евстафию⁷. В каждой песни канона распеты ирмос и тропари из канона Воздвижению (от двух до пяти), 2 или 3 тропаря святому и богородичен. После 6-й песни — кондак и икос святому. В конце выписана катавасия 9-й песни и светилен святому с богородичным, в двух распевах.

По музыкальному содержанию канон не совпадает с другими известными партиями тенора на Воздвижение, из комплекта № 3745 и 3745 а-р, также не совпадает с напевом ирмосов канона из партии тенора четырехголосной партесной обработки ГИМ. Син. певч. 1296/3, л. 89.

9. Содержание:

Л. 2. «КАНОН ВОЗДВИЖЕНИЮ Ч(Е)СТНАГО КР(Е)СТА СО ИРМОСОМ НА § ГЛАС Й ПЕСНЬ Ђ ИРМОС».

Л. 2. Песнь 1-я. Ирмос «Крест начертав Моисей»



Л. 2 об. Тропарь «Образ древле Моисей»



⁷ Память св. Евстафия Плакиды празднуется 20 сентября, в период поправдания Воздвижения.

Л. 2 об. Тропарь «Возложив Моисей на столпе»

Воз-ло - жив Мо - и - сей на стол - пе вра - чев-ство, гле-тво - ри - ва - го

Л. 3. Тропарь «Показа небо креста победу»

По-ка - за не - бо крес-та по - бе - ду, бла-го-чес - ти - я дер-жа-те - лю

Л. 3 об. «Инъ канон с(вя)таго евстафия на њ, глас Ѣ, песнь А».
Тропарь «Словом страстей моих играние»

Сло - вом стра-стей мо - их иг - ра-ни - е мо-лит-ва-ми тво-и - ми по-ко - рив

Л. 4. Тропарь «Звание твое не от человек бысть»

Зва - ни - е тво-е не от че-ло-век бысть, все - из-рядней-ше, нос небес, я - ко Пав-ла,

Л. 4. Тропарь «Мудрости горнейшия исполнен быв»

Муд - рос-ти горней-ши - я ис-полненбыв, му-че-ни-че, тле - е-ма - го бо - гат - ства

Л. 4 об. «Б(о)гор(одичен)» (на поле). «Обрет Тя, Чистшу»

О - брет Тя, Чист-шу, Все-чис-та - я, все - я тва - ри, всех зиж-ди - тель и Бог

Л. 4 об. Песнь 3-я. «Песнь Г ирмос».
«Жезл во образ тайны приемлется»

Жезл во об - раз тай - ны прием - лет - ся, про-зя-бе - ни - ем

Л. 5. Тропарь. «Яко испусти ударяем воду»

Я - ко ис - пус - ти у - да - ря - ем во - ду

Л. 5 об. Тропарь. «Ребром пречистым, копием прободенным»

Реб - ром пре-чис - тым, ко-пи - ем про-бо-ден - ным

Л. 5 об. Тропарь «Терпел еси еси напастей треволнения»
Ремарка: «с(вя)таго» (на поле)

Тер - пел е - си на - пас - тей тре - вол - не - ни - я креп - ко

Л. 6. Тропарь «Спасшеся от Бога зверей разхищения»

Спас - ше - ся от Бо - га зве - рей раз-хи - ще - ни - я ча - да тво - я

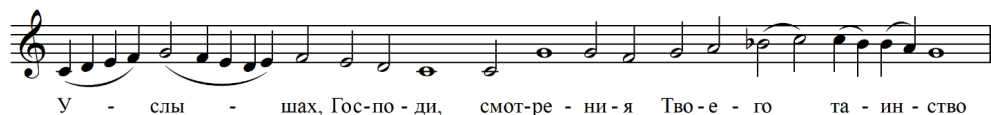
Л. 6. Тропарь «Житие преходя яко реку»

Жи - ти - е пре - хо - дя я - ко ре - ку, ис - ку - шен - ми, слав - не

Л. 6. «Чистоты чистое, и девства». Репарка: «б(о)гор(одичен)»
(на поле)



Л. 6 об. Песнь 4-я. «Песнь Ё ирмос»
«Услышах, Господи, смотрения Твоего»



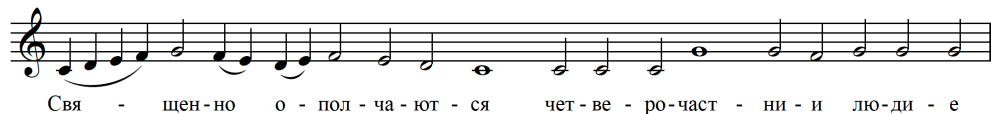
Л. 6 об. Тропарь «Горькородныя преложи дровом»



Л. 6 об. Тропарь «Глубине внедрий секушую»



Л. 7. Тропарь. «Священно ополчаются четверчастии»



Л. 7. Тропарь. «Чудно простираем, солнечныя лучы»



Л. 7 об. Тропарь «Божественною дланию сохранися». Ремарка:
«С(вя)таго»



Бо - жест - вен - но - ю дла - ни - ю со - хран - ши - ся от му - чи - тел - ства

Л. 7 об. Тропарь «Напастован и различно искушен быв»



На-паст-во-ван и раз-лич-но ис-ку-шен быв, му-че-ни-че Христов Ев-ста - фи - е

Л. 8. Тропарь «Направляем повелением Владычним»



На-прав - ля - ем по - ве - ле - ни - ем Вла - дыч - ним, му - че - ни - чес - ки - ми

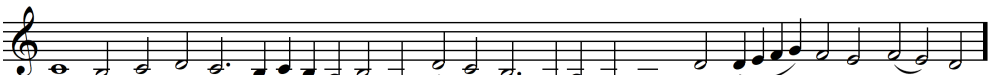
Л. 8. «Б(О)ГОР(ОДИЧЕН)». «Неискусобратно родила еси»



Не-ис - ку-со-брач - но ро-ди - ла е - си, о Де - во, и по рождест-ве

Л. 8 об. Песнь 5-я. «Песнь Ё ирмось».

«О преблаженное древо»



О тре-бла-жен-но - - - е дре - - - во, на нем же рас-пят - ся

Л. 8 об. Тропарь «Тебе приснопетое древо»



Те-бе прис-но-пе - то - е дре - - - во, на нем - же

Л. 9. Тропарь «Подземных силы противныя креста»



Под-зем - ных си - лы про - тив - ны - я крес-та стра-шат - ся, на-чер-та - е - ма

Л. 9 об. Тропарь «Зарями нетленными явлься Божественный крест»



За - ря - ми не - тлен-ны - ми явль - ся Бо-жест - вен - ный крест

Л. 9 об. Тропарь «Ты якоже Иов явился еси»

Ремарка: «С(ВЯ)ТАГО»



Ты я - ко-же И - ов я - вил-ся е - си, Ев - ста - фи - е, ты не - по - ро-чен

Л. 10. Тропарь «Кто, блаженне, воспети»



Кто, бла-жен-не, вос - пе - ти тво - я бо - лез - ни воз - мо - жет, Ев - ста - фи - е

Л. 10. «О Мати Божия, души моей озлобление исцели»

Ремарка: «Б(О)ГОР(ОДИЧЕН)» (на поле)



О Мати Бо-жи-я, ду-ши мо-ей о-зло-бле-ни-е ис-це-ли, Рождша-я все-бла-го - е Слово

Л. 10 об. Песнь 6-я. «Песнь S ирмос»
«Водного зверя во утробе»



Л. 10 об. Тропарь «Старостию преклонився, и недугом»



Л. 11. Тропарь «На юныя возложив длани, божественный Исраиль»



Л. 11 об. Тропарь «Явльшагося ты Христа вождедел еси»
Ремарка: «С(вя)таго»



Л. 12. Тропарь «Потекл еси, последуя Христовым стопам»



Л. 12. «Глаголы Гавриила, Дево всенепорочная»
Ремарка: «Б(О)ГОР(ОДИЧЕН)» (на поле)



Л. 12 об. «Кондакъ с(вя)таго гласъ Ъ». «Страсти Христовы яве подражав»



Страсти Хрис-то-вы я - ве под-ра-жав, и се - го ис - пив у - серд - но ча - шу,

Л. 13. «Икос» (на поле). «Песнь мне даруй, Боже мой, воспети»



Песнь мне да-руй, Бо - же мой, вос - пе - ти и гла-го - ла-ти под - ви-ги

Л. 13 об. Песнь 7-я. «Песнь 3 ирмось»
«Безумное веление мучителя злочестиваго»



Бе-зум - но - е ве-ле - ни - е му-чи - те-ля зло-чес - ти-ва - го лю - ди по-ко-ле - ба

Л. 14. Тропарь «От древа вкусив первый в человецех»



От дре - ва вку - сив пер - вый в че - ло - ве - цех, тле - ни - е все - ли - ся

Л. 14 об. Тропарь «Разруши повеление Божие»



Раз - ру - ши по-ве - ле-ни - е Бо - жи - е пре-слу-ша-ни - е, и дре-во при-не-се

Л. 14 а. Тропарь «Жезла объемлет край Иосифова»



Жез-ла объ - ем - лет край И - о - си-фо - ва, бу - ду - ша - я зря Ис - ра - иль

Л. 14 а об. Тропарь «Яко в пещи разженного вола»

Ремарка: «С(вя)таго» (на поле)



Я - ко в пе-щи, раз-жен-на - го во - ла мед - на - го внутрь за - клю - че - ни

Л. 14 а об. Тропарь «Законом любви яко соединении»



За - ко - ном люб - ве я - ко со - е - ди - не - ни, и ес - тес - тва

Л. 15. «Вышшая небесных божественных сил»

Ремарка: «Б(О)ГОР(ОДИЧЕН)» (на поле)



Выш-ша - я не - бес - ных бо-жест-вен-ных сил, е - ди - на от ве-ков Ты е - си

Л. 15. Песнь 8-я. «Песнь Й ирмось»

Л. 15 об. «Благословите, отроцы, Троицы»



Бла-го-сло-ви - те, от-ро-цы, Троицы рав - но-чис-лен-ни - и, со-де - те-ля От-ца

Л. 15 об. Тропарь «Воздвигаему древу окроплену»



Воз-дви-за - е - му дре-ву о - кропле-ну кро-ви-ю, во - площ-ша-го - ся Сло-ва Бо - га

Л. 16. Тропарь «Земнороднии, дланми, строителие»



Зем-но - род - ни - и, длан - ми, стро-и - те-ли - е бла - го - да - ти, крест

Л. 16 об. Тропарь «Божественным судом предызбранныи»



Бо-жест-вен-ным су-дом пред-из-бран-ни - и ве - се - ли - те - ся, хри-сти - ан - сти - и

Л. 16 об. Тропарь «Свидетелей неживых лик совокуплен»

Ремарка: «С(вя)таго»



Сви-де - те-лей не-лживых лик со-во - куп-лен свет - ло за - ко - на-ми ес-тес-тва

Л. 17. Тропарь «Красно соединитесь, честнии»



Крас-но со - е - ди-нис - те - ся, чест-ни - и, раз-де - лив-ши-ся пре-же-де про-мыс-лом

Л. 17 об. Тропарь «Плод чрева богочестно Богу принесл еси»



Плод чре-ва бо - го - чест-но Бо - гу при-несл е - си, бла-жен-не Ев - ста-фи - е

Л. 18. «Б(о)гор(одичен)». «Жезл из корене Иессеова»



Жезл из ко - ре-не И-ес - се - о - ва, Де-ва, бы-ла е - си, цвет воз-рас-тив - ши

Л. 18. Песнь 9-я. «ПЕСНЬ Θ ИРМОСЪ»

«Таин еси, Богородице, рай»



Та - ин е - си, Бо-го-ро - ди-це, рай, не - воз-де-лан-но воз-рас-тив - ший Христа,

Л. 18 об. Тропарь «Да возрадуются древа дубравная»

Да воз-ра - ду-ют-ся дре-ва дуб-рав - на - я вся, о - свя-тив-шу-ся ес-тес-тву их

Л. 19. Тропарь «Священный воста рог»

Свя-щен-ный во-ста рог, и гла-ва всембо-го - муд - рым крест

Л. 19. «Второго творца». Тропарь «Горести убийственные
яже от древа»

Го-рес - ти у - бий-ствен-ны - я, я - же от дре - ва, не ос - та-вив

Л. 19 об. Тропарь «Непрестанно кружаемая мраком»

Не-пре-стан-но кру-жа - е - мы - я мра - ком пра - от - ца, Гос - по - ди

Л. 20. Тропарь «Да образ покажеш миру»

Да об - раз по - ка - же - ши ми - ру по - кла - ня - е - мый

Л. 20 об. Тропарь «Весь во свет Троицы с веселием»

Ремарка: «С(ВЯ)ТАГО»



Весь во свет Трой-цы с ве - се - ли - ем при - шел е - си, Ан - гел - ским во - инством

Л. 21. Тропарь «На земли твоя подвиги»



На зем - ли тво - я под - ви - ги, и об - сто - я - ни - я раз - лич - на - я

Л. 21. Тропарь «Всего мене тебе приношу»



Все - го ме - не те - бе при - но - шу, му - че - ни - че Ев - ста - фи - е, у - серд - но

Л. 21. «Тя, неискусомужно рождшую»

Ремарка: «Б(О)ГОР(ОДИЧЕН)» (на поле)



Тя не - ис - ку - со - муж - но рожд - шу - ю жиз - но - дав - ца и Спа - са

Л. 21 об. «КАТАВАСИЯ». «Снедию древа, роду прибывшая смерть»



Сне - ди - ю дре - ва, ро - ду при - быв - ша - я смерть, крес - том

Л. 22. «СВЕТИЛЕН С(ВЯ)ТАГО Ъ-ж(ды)». «Безсмертныя славы

и жизни безконечныя»



Без - смерт - ны - я сла - вы, и жиз - ни без - ко - неч - - - ны - я

Л. 22. «ПРАЗДНИКА» (на поле). «Слава ..., и ныне ... Аминь. Мы
в Тебе надеюемся, Богородице»



Сла-ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-му Ду-ху, и ны-не и прис-но и во



ве-ки ве-ков, а-минь. Мы в Те-бе на-де-ю-ще-ся, Бо-го-ро-ди-це

Л. 23. «ИН РОСПЕВЪ». Светилен святому «Безсмертныя славы,
и жизни безконечныя»



Без-смерт-ны-я сла-вы, и жиз-ни без-ко-неч-ны-я по-лу-чил е-си

Л. 23. «СЛАВА И Н(Ы)НЕ ПРАЗДНИКА». «Мы в Тебе надеюемся,
Богородице»



Мы в Тебе на-де-ю-ще-ся, Бо-го-ро-ди-це, су-гу-бы-я вра-ги побеж-да-ем

V. Служба Введению во храм Пресвятой Богородицы. Описание рукописных источников

РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3748, 3748 а-с, 3750

В комплект входят 19 партий, из них: 2 партии дисканта (3748-б, д), 2 партии альты (3748-г, м), 11 партий теноров (3748, 3748-а, в, ж, з, и, л, н, о, р, с) и 4 партии баса (3748-е, к, п, 3750). Рукописи содержат службы Введению во храм Пресвятой Богородицы 21 ноября — стихиры и канон, великомученице Екатерине 24 ноября, апостолу Андрею Первозванному 30 ноября — стихиры, тропарь и канон.

Большинство партий переплетены в белый пергамен, кроме двух партий дискантов (3748-б, д), которые имеют коричневый кожаный переплет. Блок тонирован по обрезу во всех партиях синим цветом, кроме 3750.

1. № 3748, партия тенора и альты.
2. «Тенор / Введению ап(о)столу андрею / Алтъ / Екатерине», «входъ во храмъ», «3748». (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15,3 x 2 см).
4. 101 л., из них 98 л. пронумеровано, литературные л. 16 а, 25 а, 50 а. Л. 16, 50 а чистые.
5. Переплет: картон в белом пергамене.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 1, 51; «Алтъ» на л. 31. На л. 16 об. внизу на поле: «Иван щерб», «спа» (без горизонтальной линии).
8. Особенности: отсутствует тропарь и светилен Введению, сокращен канон празднику, на ирмосы первого канона даны указания наподобие: «ирмосъ отверзу уста моя». Выписаны тропари первого канона и «ин ирмос», на катавасию сделано указание. На 9-й песни выписан только один припев и тропари первого канона.
9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа в ЪА ден вход во храм пр(е)с(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея Б(огород)и(цы) И пр(и)сно д(е)вы м(а)рии на малей вечерни, на г(о)с(по)ди воз(звах) слава и н(ы)не глас Й, тенор».

Л. 16а. «Канон На вход В храм Прес(вя)тыя б(огород)и(цы) глас Ъ песнь А».

Л. 31. «М(е)с(я)ца ноемвриа в ЪД Де(нь) Ст(и)х(и)ры Великом(у) ч(е)н(и)це Екатерине Гласъ А».

Л. 51. [Стихиры ап. Андрею Первозванному]. «М(е)с(я)ца ноемвриа в Ё д(е)нь» (киноварью).

Л. 59. «С(вя)тому Андрею ап(о)с(то)лу первозванному тропарь Глас Ё».

Л. 59. «канон гласъ Ё песнь Ё ирмосъ».

1. № 3748-а, партия тенора.
2. «Теноръ / м(е)с(я)ць ноябрь», «входъ во храмъ» (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,8 x 15 x 1,4 см).
4. 49 л., из них 45 пронумеровано, последний пронумерованный лист переплетный, + литерные листы 4 а, 7 а, 20 а. Л. 24 об., 25, 45 об. чистые. Л. 11 загрязнен, л. 11–14, 17–20 со следами намокания, верхняя строчка на л. 18 размыта.
5. Переплет: картон в белом пергамене (не гладкий, матовый на ощупь), крышки потемнели, корешок белый.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «Тен(ор)» на л. 1, «тенор» на л. 2б.
8. Особенности: отсутствует задостойник, тропарь, кондак и светилен Введению. Канон празднику без первого листа; краткий, содержит только ирмосы и тропари первого канона. Нет службы ап. Андрею Первозванному.
9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа в Ё д(е)нь входъ Б(огоро)д(и)цы на малей вечерни сл(а)ва и н(ы)не глас Ё».

Л. 11. [Канон на Введение]. Начало утрачено, запись с середины 2-й песни, с середины тропаря «Свет возсиявши», со слов «совокупил пресветлое Ея». Инициалы и заголовки песней кинноварные.

Л. 26. «М(е)с(я)ца ноемвриа в КЁ Великом(у)ч(е)н(и)це екатерине ст(и)х(и)ры глас».

1. № 3748-б, партия дисканта.
2. «“ноябрь”», «б» (карандашом, подчеркнуто) (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15,3 x 1,2 см).
4. 28 л. На л. 11 приклеена нотная строка.
5. Переплет: картон в коричневой коже, на корешке золотое тиснение и наклейка с номером.
6. Ключи: дискантовый, альтовый (л. 16 об.).
7. Записи: на л. 1: «Р(о)ж(де)ству Пр(е)с(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы / И Воздвижению Дышкантъ» (на чистом листе без нотных строчек, ошибочная по содержанию надпись, чернилами, почерком XVIII века); «Дышкантъ» на л. 17, «allt» (латиницей, письменными

буквами со связками) — на л. 16 об.; «Алта нет» — на л. 13 мелко на верхнем поле в углу; «лом» киноварью в нотах, возле фрагмента фиты, взятого в скобки — на л. 8 об.

8. Особенности: в партии выписаны только службы Введению и Воздвижению, без канонов. После стихир Введению на л. 16 об. другими чернилами и почерком приписана альтовая партия (заголовок «allt») задостойника Введению, не полностью, до слова «глас».

9. Содержание:

Л. 2. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѦ д(е)нь / Входъ в храм прес(вя) тья Б(огоро)д(и)цы М(а)рии На малей вечерни На г(о)с(по)ди сл(а) ва и н(ы)не глас Й».

Л. 17. [Стихиры Воздвижению]. Начинаются с великой вечерни. Задостойник (л. 28 об.), без заголовка, мелодический вариант партии дисканта из комплекта Воздвижению № 3745, 3745 а-р.

1. № 3748-в, партия тенора.
2. «Теноръ / М(е)с(я)ць ноябрь» «Входъ во храмъ» (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,3 x 15, 3 x 2,5 см).
4. 109 л. Л. 16, 41 об., 42, 69 чистые. Л. 16 загрязнен, л. 17 сверху отрывается от блока, загрязнен.
5. Переплет: картон в белом пергамене, верхняя крышка слегка повреждена, нижняя крышка со следами жучка. На корешке наклейка с номером.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «теноръ» на л. 1 (сверху), 43 (на поле, обрезано); «СПА» под общим титлом на л. 16 об. в нижнем углу на поле; «ппаг / 1723» на поле л. 43 (буквы печатные, под общим длинным титлом) (См. ил. 16).

Музыкальный фрагмент с рукописными нотами и текстом на церковнославянском языке. Текст включает: *Лица носивша вб кресте*, *Мѣ жественъ ю и вди фс оуби*, *вшю в ло дерна по чипта ше и сра*, *и дв Бродѣтели Е А па ма*, *со ве рша ю ще за хртга же*, *по фвизавшю са до Брѣ и ни*, *зложи вшю всезлв Бнѣю на*, *ро мѣ чипела церко до стпой но*. В рукописи присутствуют пометки: *Де*, *стено*, *ппат*, *1723*. Музыкальные знаки включают ритмические палочки и вертикальные черты на пятилинейных нотах.

8. Особенности: канон на Введение краткий, отсутствуют тропари второго канона и катавасии, нет «ин ирмоса» 9-й песни.

9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѦ ден / вход во храм пр(е)с(вя)тыя Вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея Б(огоро)д(и)цы/ И пр(и)сно Д(е)вы М(а)рии На малей вечерни/ на г(о)с(по)ди воз(звах) слава и н(ы)не глас Й».

Л. 17. «Канонъ введению / пр(е)с(вя)тей Б(огоро)д(и)це Глас Д» (киноварью). Инициалы и заголовки киноварные. На л. 36 зачеркнут и вписан сверху другой текст, вместо «истинно выше всех сия Дево Чистая» — «Радуйся, Благодатная, Господь с Тобою» (в ирмосе 9-й песни канона «Яко одушевленному»).

Л. 43. «М(е)с(я)ца НОЕМВРИА ВЪ КД день / стихеры Великом(у) ч(е)н(и)це Екатерине Глас А».

Л. 62. «М(е)с(я)ца НОЕМВРИА ВЪ Л де(нь) ТРЕЗВОН / с(вя)таго ап(о)с(то)ла Андреа первозванного Ст(и)х(и)ры глас Д».

Л. 67 об. «Р(о)ж(де)ству Хр(и)стову Ис часов ц(а)рских слава Глас Г», «Иосифе рцы нам».

Л. 70. «С(вя)тому андрею ап(о)столу / Первозванному тропарь Глас Д».

Л. 70: «Канон глас А Песнь А ирмос».

1. № 3748-г, партия альта и тенора.
2. «альт ноемврий / Введению [льт] тенор Екатерине и андрею», «г» (внизу обложки, небрежно, подчеркнуто двумя чертами) (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,3 x 15,5 x 1,7 см).
4. 88 л., из них 87 л. пронумеровано + пронумерованный л. 39 а. Вклеенная нотная строчка на л. 13 об., дописка на поле л. 14 вертикально. Л. 78–79 вкладные.
5. Переплет: картон в белом пергамене. Верхняя крышка оторвана полностью, корешок разбит. Наклейка с номером на нижней крышке.
6. Ключи: альтовый, дискантовый (л. 24 об.).
7. Записи: «Аль[т] на л.1 (обрезано по краю), «тенор» — л. 58, 80. На л. 1: «Пел ви ... (неразборчиво, обрезано по нижнему и правому краю); внизу на поле л. 24 об.: «СПА», «Справленъ».
8. Особенности: канон Введению краткий, без тропарей второго канона. Катавасия только указана, начиная с 3-й песни. В нумерации песен канона часто стоят цифры вместо букв. В конце канона, после светильна, дописано в качестве дополнения два тропаря девятой песни второго канона, с заголовком: «из Ө песни второго творца».

9. Содержание:

Л. 1. «М(е)С(я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ КЃ ДЕНЬ / ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМЪ / прес(вя)тыя вл(а)дычицы н(а)шея б(огоро)д(и)цы и присно д(е)вы мари(и) на мале(й) вечерни слава и н(ы)не Глас Ё» (с элементами вязи в первой строке).

Л. 24 об. Задостойник, другой почерк и чернила, с заголовком «Преводне», партия дисканта.

Л. 25. «Тропарь Введению прес(вя)тей Б(огоро)д(и)це Гласъ 4» (цифрой).

Л. 25 об. [Канон на Введение].

Л. 58. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ КЃ де(нь) / ст(и)х(и)ры Великом(у)чнице Екатерине Гласъ А». Л. 78–79 об. вкладные, содержат фрагмент службы Екатерине, аналогичный л. 67–68 об. (окончание стихир на стиховне).

Л. 80. [Стихиры ап. Андрею Первозванному].

Л. 86. «Иосифе рцы нам».

Л. 87 об.— 4 затертые строки с упражнениями, восходящие и нисходящие гаммы, записанные разными длительностями киевской нотации: целыми, половинными, четвертями с повторами нот, восьмыми, без подтекстовки.

1. № 3748-д, партия дисканта.
2. «Ноябрь/ дишкантъ» (надписи на верхней крышке переплета, скоропись, название голоса плохо видно).
3. 4⁰ (19,5 x 15,5 x 1,5 см).
4. 45 л. Л. 15–16, 37 чистые.
5. Переплет: картон в коричневой коже. Корешок побит, на крышках следы жучка. На корешке золотое тиснение. На нижней крышке наклейка «3749 оп. 37», под ней простым карандашом приписано «В».
6. Ключи: дискантовый, альтовый (л. 35–36 об.).
7. Записи: «Дышкантъ» на л. 1, 17, «Дыш(кант)» на л. 38.
8. Особенности: в службе Введению отсутствуют канон, задостойник и тропарь.
9. Содержание:

Л. 1. [Стихиры Введению]. Внутри раздела заголовки чернилами.

Л. 17. «М(е)с(я)ца Ноемвриа въ КЃ день / великомученице Екатерине ст(и)х(и)ры Глас А». Все заголовки и инициалы киноварные.

Л. 38. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ Л д(е)нь / святого Апостола Андреа / Первозваннаго Ст(и)х(и)ры Глас Д».

1. № 3748-е, партия баса.
2. «Бась», «М(е)с(я)ць ноябрь», «№ 15», «входъ во храмъ» (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (18,7 x 15,3 x 2,5 см).
4. 115 л. Л. 20 об., 21, 43 об., 65, 75 об. чистые. На л. 63 об. чернильное пятно на поле. На л. 23, 95 об. подклеены нотные строчки. Фрагмент нотной строчки, отделенный от листа, вложен между л. 9 и 10, со словами «радуется Давид...». Конец книги имеет следы воды, примерно с л. 112 нотные строчки размыты, последние листы 110–115 замяты на поле.

На внутренней стороне верхней крышки приклеен серый листок с хранительской записью XIX века: «Вечерние и утренние песнопения въ день Введения во храм Пресвятыя Богородицы (21 нояб.), — въ день св. Великомученицы Екатерины (24 нояб.), — и въ день св. Апостола Андрея Первозваннаго (30 нояб.) в нотолинейной нотац. положенной на четыре голоса. Ркп. Въ 4 д.л. въ 18 отдельныхъ книгахъ, из которыхъ две в кож. переплете, а прочие въ пергаментном».

На другом приклеенном листочке запись: «№ 1720 ноября 21, 24 и 30. 18-ть книжек». Наклейка с номером 3748 на внутренней стороне верхней крышки и на корешке.

5. Переплет: картон в белом пожелтевшем пергамене. На верхней крышке отпечатались следы веревки, крестообразно. Пергамен на верхней крышке слегка поврежден. Обложка отделяется от корешка переплета, держится на заднем переплетном листе. Л. 42–43 вынимаются из переплета.
6. Ключи: теноровый, альтовый (л. 22–43, 61–64 об., 76–115).
7. Записи: «Бась» на л. 44, 66 (в заголовке); «справлен» на л. 21 внизу на поле; «петь» на поле л. 22.
8. Особенности: канон на Введение краткий, не выписаны ирмосы первого канона, на них сделаны указания, отсутствует катавасия (только указания), нет тропарей второго канона. На 9-й песни после заголовка «Песнь Ё-я ирмос яко одуше(вленному), припевъ» (л. 38) выписан припев «Величай, душе моя, Приведенную во храм», тропари первого канона, потом еще один припев: «Ангели введение Пречистыя зряще ужасахуся» (л. 42) и «ин ирмос».
9. Содержание:
 - л. 1. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ КѦ Д(Е)НЬ / Входъ во храм Прес(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея б(огоро)д(и)цы и пр(и)сно д(е)вы мари(и) на малей Вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах слава и н(ы)не глас Й».
 - л. 22. «КАНОН ВВЕДЕНИЮ ПРЕ/с(вя)тей б(огоро)д(и)це Глас Д̇ ирмос отверзу уста моя, песнь А̇».

Л. 44. «М(е)с(я)ца Ноемврия в КД День великомученице Екатерине Ст(и)х(и)ры Гласъ А̇».

Л. 66. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ Л̇ ден / с(вя)таго ап(о)стола андреа первозванного / НА Г(О)С(ПО)ДИ ВОЗ(З)ВАХ СТ(И)Х(И)РЫ гласъ Д̇, басъ».

Л. 76. «С(ВЯ)ТОМУ АП(О)СТ(О)ЛУ АНДРЕЮ / первозванному, Тропарь Гласъ Д̇».

Л. 76. «КАНОНЪ ГЛАСЪ А̇ / ирмосъ».

1. № 3748-ж, партия тенора.
2. «Теноръ / М(е)с(я)ць ноябрь / входъ во храмъ» (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,3 x 15,5 x 2,8 см).
4. 118 л. Л. 16 об. чистый. На л. 9 подклеена отгибающаяся нотная строчка. На л. 16 об. –40 об. сверху колонтитул чернилами: «канонъ / введению».
5. Переплет: картон в белом пергамене.
6. Ключи: альтовый, дискантовый (л. 16).
7. Записи: «тенор» на л. 1 (киноварью на поле), 51. На л. 16 об.: «п а» под длинной горизонтальной чертой, обрезано слева, видимо, должно быть «спа». На л. 118 об.: «справлен», под нотной строчкой без текста внизу, другими чернилами (серыми).
8. Особенности: канон на Введение сокращен, нет тропарей второго канона. В конце каждой песни сделано указание «катавасия» с начальным фрагментом текста. В конце канона после светильна дополнение: два тропаря 9-й песни с заголовком «Из Ё песни Ъ-го творца».
9. Содержание:
 - Л. 1. [Стихиры Введению]. Киноварью выписан первый инициал, остальные пропущены.
 - Л. 16. [Задостойник], с заголовком: «вместо Достойно дышкантъ» (на поле). Партия дисканта в дискантовом ключе.
 - Л. 17. «ТРОПАРЬ ВВЕДЕ/нию прес(вя)тей б(огоро)д(и)це глас Д̇». Все заголовки и инициалы киноварные.
 - Л. 51. «М(е)с(я)ца Ноемврия В КД де(нь) / ст(и)х(и)ры великом(у) ч(ени)це катерине гласъ А̇».
 - Л. 71. «М(е)с(я)ца ноемврия въ Л̇ де(нь) с(вя)таго/ Ап(о)ст(о)ла андреа первозванного ст(и)х(и)ры глас Д̇».
 - Л. 79. «С(вя)ТОМУ АНДРЕЮ АП(О)СТ(О)ЛУ ПЕРВО/званному тропарь Глас Д̇».
 - Л. 79. «КАНОНЪ ГЛАС А̇ ПЕСНЬ А̇ ИРМОС».

1. № 3748-з, партия тенора.
2. «Тенор оуставщику / м(е)с(я)ць ноябрь.», «ноябрь» (второй раз ниже, скорописью), (надписи на верхней крышке переплета). Посередине нарисован крыж, коричневыми чернилами.
3. 4⁰ (19 x 15,5 x 4 см).
4. 162 л. Последний л. 162 без нотных линеек, содержит только текст: «блаженна от канона перваго гласа песнь Ё ирмос Едино ведый», с указаниями, из каких песней канона брать ирмосы и тропари для блаженны. Л. 162 вклеен, другого формата, со следами сгибания на 4 части. Подклеенная нотная строчка на л. 10 об. Л. 20 чистый.
5. Переплет: толстый картон в белом пергамене, пожелтевшем. На нижней крышке наклейка с номером. Переплет плохо закрывается, по краям разбух.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «Тенор» на л. 92 (киноварью), 115. На л. 20 об. в нижнем углу: «справлен / борисов», чернилами, скорописью; другим почерком там же: «СПА» под одним титлом.
8. Особенности: канон Введению полного состава.
9. Содержание:
 - Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѦ де(нь) / Введению в храмъ пр(е)с(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы/ н(а)шея б(огоро)д(и)цы и пр(и)сно д(е)вы м(а)рии/ на малей Вечерни слава и н(ы)не глас Ё».
 - Л. 21. «Тропарь Введению/ пр(е)с(вя)тей Б(огоро)д(и)це, гласъ Д».
 - Л. 21 об. «Канонъ гласъ Д, песнь А ирмосъ».
 - Л. 92. «М(е)с(я)ца НОЕМВРИА ВЪ КѦ ДЕ(НЬ) СТ(И)Х(И)РЫ / великомученице Екатерине Гласъ А». Заголовки и инициалы киноварные.
 - Л. 115. «М(е)с(я)ца Ноемвриа въ ЛѦ де(нь) / с(вя)таго Ап(о)с(то)ла Андреа первозваннаго, / ст(и)х(и)ры гласъ Д».
 - Л. 123. «КАНОНЪ С(ВЯ)ТОМУ АП(О)СТ(О)ЛУ АНДРЕЮ / первозванному». До л. 161 об. все заголовки и инициалы киноварные.

1. № 3748-и, партия тенора.
2. «Теноръ / М(е)с(я)ць ноябрь» (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 16 x 2,4 см).
4. 109 л. Как л. 10 а пронумерована отгибающаяся нотная строчка, подклеенная к л. 10. В разделе «Канон ап. Андрею» пронумерованы тетради славянскими буквами и цифрами, на нижнем поле: А (л. 70), 2 (л. 78), 3 (л. 86), 4 (л. 94), 5 (л. 102). Л. 19 об., 41 об., 61 об. чистые.
5. Переплет: картон в белом пергамене, пожелтевшем.

6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 42, 62 (киноварью); «...а / ...повъ» (на поле л. 17 об., обрезано по левому краю); «справил Иван Иванов» (на поле л. 41 об. внизу); «из кан» (внизу л. 62); внизу л. 70 в углу — подпись, неразборчивая, с росчерком, видна буква «н»; «Справлень» на л. 109 об. на поле внизу.
8. Особенности: отсутствует тропарь Введению, канон на Введение сокращен, содержит только тропари первого канона и ирмосы второго канона. На ирмосы первого канона и иногда на катавасии сделаны указания, например (на стыке 1 и 3 песен): «Катавасия Хр(и)стость раждается. Ирмосъ Твоя песнословцы Б(огоро)д(и)це» (л. 21 об.). 9-я песнь начинается с указания: «Песнь ѿ: ирмос яко одушевленному, с припев(ом)», далее выписан припев «Величай, душе моя, Приведенную во храм», и тропари первой песни канона, в конце второй припев «Ангели введение Пречистыя зряще» и «Ин ирмос».

9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѦ де(нь) вход во храмъ / пресв(я) тья вл(а)д(ь)ч(и)цы н(а)шея б(огоро)д(и)цы и пр(и)снод(е)вы / Марии На малей вечерни На Г(о)с(по)ди воз(з)вах Сл(а)ва и н(ы)не Глас Ъ».

Л. 20. «КАНОН ВВЕДЕНИЮ ПРЕ/ с(вя)тей б(огоро)д(и)це: песнь Ѧ ирмос отверзу уста моя».

Л. 42. «М(е)с(я)ца Ноемвриа въ КД де(нь) ст(и)х(и)ры / великомученице Екатерине Гласъ Ѧ».

Л. 62. «М(е)с(я)ца Ноемвриа Въ Л де(нь) трезвонъ с(вя)таго / Ап(о)ст(о)ла Андреа Первозванного ст(и)х(и)ры Глас Д».

Заголовок и инициалы киноварные.

Л. 68. «Иосифе, рцы нам».

Л. 70. «Тропарь Гласъ Д».

Л. 70. «Канонъ Ап(о)ст(о)лу Андрею / Первозванному. Песнь Ѧ ирмосъ». Инициалы и заголовки в основном киноварные.

1. № 3748-к, партия баса.
2. «БАСЪ / м(е)с(я)ць ноябрь», «входъ во храмъ» (надпись чернилами на верхней крышке переплета)
3. 4⁰ (19, 5 x 15,3 x 2 см).
4. 81 л. Л. 19 об., 20, 46 об., 73 чистые. На л. 10, 67 об. подклеены отгибающиеся нотные строчки. Л. 26 и 27 не раскрываются, склеились на нижнем поле, содержание видно. На л. 32 зачеркнуты чернилами все нотные строчки, текст не подписан.
5. Переплет: картон в белом пергамене, на корешке бумажная наклейка с номером.

6. Ключи: теноровый, альтовый (л. 21–38 об., 68–72 об.).
7. Записи: «бась» на л. 39 (киноварью), 48 (чернилами, обрезано справа), 74 (чернилами, в заголовке). На л. 20 об. внизу на поле, бледными чернилами: «пель Иванъ ДУДА», ниже, черными чернилами, другим почерком: «Задостойн(и)къ».
8. Особенности: нет тропаря Введению. Канон на Введение сокращен, содержит только тропари первого канона и ирмосы второго канона, на ирмосы первого канона и иногда на катавасию сделаны указания, например (на стыке 1 и 3 песен): «Катавасия Хр(и)стость раждается, ПЕСНЬ Г̣ твоя песнословцы» (л. 22 об.). 9-я песнь начинается с указания: «На Ѡ песни припевы», далее выписан припев «Величай, душе моя, Приведенную во храм» (л. 34 об.), затем стоит указание: «ИРМОС яко одушевленному» (л. 35) и следуют тропари первой песни. В конце «припев второй» (л. 37 об.), с вариантом текста и сохранением мелодии: «Ангели введение Пречистыя зряще удивишася» (вместо «ужасухся») и «Ин ирмос». Служба ап. Андрею (партия баса) выписана дважды, после Введения и в конце партии, после службы вмц. Екатерине.

9. Содержание:

л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѦ де(нь) въход / во храмъ Прес(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея б(огоро)д(и)цы и пр(и)сно д(е)вы мари(и) на малей вечернии / на г(о)с(по)ди воз(з)вах Сл(а)ва и н(ы)не глас Ъ̣».

л. 21. «КАНОНЪ ВВЕДЕНИЮ / пр(е)с(вя)тей б(огоро)д(и)це / ГЛАС: Д̣: ПЕСНЬ А̣, ИРМОС / отверзу уста моя».

л. 39. «М(е)с(я)ца Ноемвриа Въ Л̣ де(нь) Трезвонъ / св(я)таго ап(о)стола Андреа Первозваннаго Ст(и)х(и)ры Глас Д̣» (киноварью).

л. 45 об. «Иосифе рцы нам».

л. 47. «Вместо достойно поется»: «Образ чистаго рожества Твоего».

л. 48. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА В КД̣ ДЕ(НЬ) СВ(Я)ТЫЯ ВЕЛИКОМУ/ченицы Екатерины, на Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры глас А̣».

л. 80 об. «Иосифе рцы нам».

л. 74. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ Л̣ ДЕ(НЬ): / с(вя)таго ап(о)ст(о)ла андреа. Первозваннаго; / НА Г(О)С(ПО)ДИ ВОЗЗВАХЪ СТ(И)Х(И)РЫ / глас: Д̣; бась».

1. № 3748-л, партия тенора.
2. «Тенор / М(е)с(я)ць ноябрь»; «входъ во храмъ» (ниже, коричневыми чернилами, письменными буквами), (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19,3 x 15,5 x 1,8 см).
4. 66 л. На л. 8 об. приклеена отгибающаяся нотная строчка.

5. Переплет: картон в белом пергамене, с бумажной наклейкой на корешке. Передняя крышка загрязнена, виден крестообразный след от веревки.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 1 (в заголовке), на л. 37; на л. 54 об.: «Тенор глас Д̃», на л. 59 «тенор» (сверху над заголовком); «Справ(лен)» (л. 1, внизу, обрезан снизу); «С П А» под длинным титлом на л. 16 об., там же, другими чернилами: «ПЕЛ ЛУКА РОДИОНОВ»; внизу на поле л. 17 около корешка «ДО» под титлом; «Пел Иван Лисинъ» (на л. 36 об. внизу на поле, с росчерком сверху над выносным «л»); там же, другим почерком: «С П А» (под длинным титлом).
8. Особенности: нет тропаря Введению. Канон краткий, содержит тропари первого канона и ирмосы второго канона, в 4-й и 8-й песнях также ирмос первого канона. На ирмосы первого канона и катавасию иногда даны указания, например: «Катавасия Хри(с)тосъ раждается. Песнь Г̃ Ирмосъ Твоя песнословцы» (л. 18 об.).
9. Содержание:
 - Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ К̃ ден / вход во храм пр(е)с(вя)тяя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея Б(огоро)д(и)цы И пр(и)сно / д(е)вы м(а)рии, на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(зва)х, слава и н(ы)не Глас Й̃ теноръ». Л. 16 об. чистый (только запись).
 - Л. 17. [Канон на Введение].
 - Л. 37. «М(е)с(я)ца Ноемвриа В̃ К̃ де(нь) ст(и)х(и)ры/ великом(у) ч(е)нице Екатерине Гласъ А̃».
 - Л. 59. «М(е)с(я)ца Ноем(в)риа въ Л̃ Д(е)н(ь) С(вя)т(а)го / Ап(о)с(то)ла Андреа Первозванного Ст(и)х(и)ры Глас Д̃».
 - Л. 65 об. «Иосифе, рцы нам».
1. № 3748-м, партия альта.
2. «Алт̃ / М(е)с(я)ць ноябрь»; «входъ во храмъ» (ниже, коричневыми чернилами, письменными буквами, полустерто), (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15,3 x 2,2 см).
4. 130 л. Л. 80–82 чистые. На л. 24 бумага прожжена свечой, след заклеен бумагой с восстановленным текстом песнопения. На л. 14 зачеркнутый текст и ноты песнопения, на нижнем поле вписана нотная строчка; на л. 50 зачеркнутый текст песнопения с вписанным над ним новым вариантом. На л. 5, 120–121 капли воска. Л. 122 порван посередине. В службе вмц. Екатерине две первые тетради пронумерованы арабскими цифрами 1, 2 (под титлом, с четырьмя точками по краям цифры), на нижнем поле посередине (л. 59, 67). На л. 13 об. подклеена строчка с нотным текстом.

5. Переплет: картон в белом пергамене, пожелтевшем, загрязненном.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «альт» на л. 1, 59, 123; на л. 24 об., на поле внизу: «П А / справлен», там же ближе к корешку: «ПЕЛ Александръ» (?); «пел логин алексеевич» (л. 122 об., на нижнем поле посередине, бледными чернилами); «П I E» под длинным титлом, в кавычках (л. 59 на поле).
8. Особенности: канон на Введение краткий, содержит ирмосы и тропари первого канона и ирмосы второго канона. На катавасию даны указания, например: «Катавасия прежде век» (л. 30 об.). В конце, после светильна дописаны два тропаря из 9-й песни 2-го канона с заголовком: «из 6 песни 7-го творца» (л. 58). В службе ап. Андрею Первозванному стихиры и канон переставлены местами.
9. Содержание:
 - л. 1. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА / въ КѦ де(нь) в(е)д(е)н(и)е (так!) во храм пре/ святыя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея Б(о)г(о)р(о)д(и)цы и пр(и)сно д(е)вы / м(а)рии на мале(й) веч(ер)ни слава и н(ы)не Гласъ Й». Есть исправления текста и нот на л. 13 об., 14. На л. 17 об. внутри стихиры, на свободном обороте листа вписан другим почерком задостойник с заголовком «вместо задостойника».
 - л. 25. «Тропарь Введению Прес(вя)тей Б(о)г(о)р(о)д(и)це Гласъ Д̃».
 - л. 25 об. «Канонъ Гласъ Д̃ песнь Ѧ Ирмосъ».
 - л. 59. «М(е)с(я)ца Ноемвриа ВЪ КД̃ ден; / Ст(и)х(и)ры/ великом(у) ч(е)н(и)це Екатерине Гласъ Ѧ».
 - л. 83. «СВ(Я)ТОМУ АП(О)СТ(О)ЛУ АНДРЕЮ ПЕРВОЗВАННОМУ / тропарь Гласъ Д̃».
 - л. 83. «Канон глас Ѧ. Песнь Ѧ ирмосъ».
 - л. 123. «М(е)с(я)ца Ноем(в)риа въ Л̃ де(нь): С(вя)т(а)го / ап(о)с(то)ла Андреа Первозваннаго Ст(и)х(и)ры Гласъ Д̃». На л. 130 указание: «Канон на Преди».
 1. № 3748-н, партия тенора.
 2. «Теноръ / М(е)с(я)ць ноябрь», «входъ во храмъ» (ниже, коричневыми чернилами, письменными буквами, полустерто), (надписи на верхней крышке переплета).
 3. 4⁰ (19 x 15, 3 x 2,9 см).
 4. 122 л. Л. 16 об., 52, 72 об. чистые. На л. 8 об. приклеена отгибющаяся нотная строчка. В каноне Введению пронумерованы арабскими цифрами тетради 1–5, на правом поле, внизу (л. 17, 25, 33, 41, 49). В службе ап. Андрею Первозванному на многих листах пятна воска.

5. Переплет: картон в белом пергамене, пожелтевшем, загрязненном. На нижней крышке бумажная наклейка с номером.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 1, 53, 73; на л. 16 внизу на поле: «Пел Семен» (далее обрезано), на л. 16 об. внизу на поле буквы без титла: «С П А»; буквы «С Т» в рамке на л. 81.
8. Особенности: канон на Введение краткий, в каждой песни выписаны тропари первого канона и ирмос второго канона, на катавасию сделаны указания. После светильна дописаны два тропаря 9-й песни 2-го канона, с заголовком: «из 9 песни второго творца» (л. 50). Задостойник Введению выписан после канона.
9. Содержание:
 - Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѦ де(нь) / вход во храм пр(е)с(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея б(огоро)д(и)цы, / И пр(и)сно д(е)вы м(а)рии. на малей вечерни / на г(о)с(по)ди воз(звах) слава И н(ы)не Глас Й тенор».
 - Л. 17. «Тропар(ь) Введению пре/св(я)тей Б(о)городице Глас Д̣».
 - Л. 17 об. «КАНОН ГЛАС Д̣ песнь А ирмось».
 - Л. 51 об. [Задостойник], с заголовком «вместо достойна», заголовков и инициал — серебряными чернилами.
 - Л. 53. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КД̣ де(нь) велико/мученице Екатерине Ст(и)х(и)ры Глас А̣».
 - Л. 73. «М(е)с(я)ца Ноемвриа Въ Л̣ ден(ь) С(вя)таго / ап(о)с(то)ла Андрея первозванного Ст(и)х(и)ры Гласъ Д̣».
 - Л. 81. «СВ(Я)ТОМУ АПОСТОЛУ АНДРЕЮ / ПЕРВОЗВАННОМУ ТРОПАРЬ ГЛАС Д̣».
 - Л. 81 об. «Канон гласъ А̣ Песнь А̣ ирмос/ творение Иоанна дамаскина».
1. № 3748-о, партия тенора.
2. «Теноръ / м(е)с(я)ць ноябрь», «входъ во храмъ» (ниже, коричневыми чернилами, письменными буквами, полустерто), «о» (надписи чернилами на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15,2 x 2,4 см).
4. 99 л., из них 96 пронумерованных, литерные листы 23 а, 45 а, 49 а. Л. 20 чистый, только запись. На л. 10 на поле вписана вертикально пропущенная нотная строчка.
5. Переплет: картон в белом пергамене, пожелтевшем, загрязненном. На нижней крышке бумажная наклейка с номером.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тен(ор)» на л. 32, 50 (обрезано по правому краю). На л. 20 об. на поле внизу: «С П А» под длинным титлом, черными чернилами, там же ниже, теми же чернилами: «Достойникъ есть»,

там же бледными коричневыми чернилами нечитаемый росчерк, поверх которого написано «Достойник есть». На л. 46 об. на поле внизу: «П Г Ё» под длинным титлом.

8. Особенности: канон на Введение краткий, в каждой песни выписаны тропари первого канона и ирмос второго канона, на катавасию сделано указание только после 1-й песни. Почерк в каноне неаккуратный, внутри раздела заголовки неразборчивой скорописью, подтекстовка часто скорописью. Много исправлений и зачеркнутых строк текста (на л. 21, 26 об.), на л. 31 зачеркнуты все нотные строки без подтекстовки и с частичной подтекстовкой. Иногда пропущены заголовки. На л. 27, 29 неразборчивые указания, обрезаны по краю: «конец ... внер...», на л. 27 об. в конце тропаря «Раба Божия бых аз» зачеркнутая запись, потом вписано: «У сего стиха конец разнится», на том же л. 27 об. после тропаря «Законно воистину» зачеркнуто несколько строк, затем запись: «таже несходен». На л. 28 на поле вписана нотная вставка, в соответствующем месте текста сделана запись: «конец сему стиху», далее на поле ниже на этом же листе указание: «Конец ...» (обрезано по краю). Нет тропаря и кондака Введению. 9-я песнь начинается с припева 2-го канона «Величай, душе моя, Приведенную во храм» с заголовком «припев», далее следуют тропари первого канона и припев «Ангели введение Пречистыя зряще ужасахуся» (л. 30), затем «ин ирмос» и светилен, начало на л. 30 об., продолжение на л. 31 об., л. 31 зачеркнут.

9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѦ де(нь) вход во храмъ / пр(е)с(вя)тыя Вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея Б(огоро)д(и)цы и пр(и)снод(е)вы / Марии На малей вечерни На г(о)с(по)ди воззвах / Слава и н(ы)не Глас Ё». Л. 19 об. чистый.

Л. 21. [Канон на Введение].

Л. 32. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КД̇ день вели/комученице Екатерине ст(и)х(и)ры глас А̇».

Л. 50. «М(е)с(я)ца Ноемвриа въ Л̇ де(нь) Трезвонъ Святаго / ап(о)стола андреа первозванного ст(и)х(и)ры глас Д̇».

Л. 56. «Иосифе рцы нам».

Л. 57. «С(вя)тому Андрею Ап(о)с(то)лу перво/ званному тропарь Гласъ Д̇».

Л. 57. «КАНОНЪ ГЛАСЪ А̇ ПЕСНЬ А̇ Ирмось».

На л. 96 об. указание: «Задостойник зри напреди стихер».

1. № 3748-п, партия баса.
2. «Бас / м(е)с(я)цъ ноябрь» (надпись на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15 x 2,8 см).

4. 124 л. На л. 10, 83 об. подклеены отгибающиеся нотные строчки, пронумерованные как 10 а, 83 а. На л. 11 об. подклеена пронумерованная нотная строчка, между л. 43 и 44 вложена пронумерованная оторвавшаяся от листа нотная строчка.
5. Переплет: картон в белом пергамене, пожелтевшем, загрязненном. На корешке бумажная наклейка с номером.
6. Ключи: теноровый, альтовый (л. 19–48, 72–76 об., 85–124 об.).
7. Записи: «басъ» на л. 1 (сверху на поле, с фигурными буквами и украшениями растительными побегими), 77 (киноварью). На л. 1 на нижнем поле: «Левъ р[о]/ стове[ц]» (обрезано по правому краю). На л. 48 внизу на поле: «Пел лев...» (далее обрезано). На л. 48 об. на нижнем поле: «Подлинникъ». На л. 77 на нижнем поле ближе к переплету: «изнан» или «изкан». На л. 124 об. на нижнем поле, под длинным титлом: «П И З».
8. Особенности: нет тропаря и задостойника на Введение. Канон на Введение сокращенный, отсутствуют тропари 2-го канона.
9. Содержание:

Л. 1. «М(е)с(я)ца ноемвриа въ КѢ де(нь), / входъ во храмъ Прес(вя) тья вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея / Б(О)ГОРОД(И)ЦЫ И ПР(И)СНО Д(Е)ВЫ М(А)РИИ / на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах, слава И н(ы) не Глас Ё».

Л. 19. [Канон на Введение]. Внутри раздела заголовки и инициалы киноварью. На л. 42 исправления текста в ирмосе 9-й песни первого канона.

Л. 49. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ КДѢ де(нь) / С(ВЯ)ТЯЯ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦЫ / Екатерины, на г(о)с(по)ди воз(з)вахъ ст(и)х(и)ры Глас Ѧ».

Л. 77. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА В ЛДѢ де(нь) С(ВЯ)ТАГО АП(О)СТ(О)ЛА / андрея первозванного ст(и)х(и)ры глас ДѢ». Заголовки и инициалы киноварные.

Л. 85. «С(ВЯ)ТОМУ АП(О)СТОЛУ АНДРЕЮ ПЕРВОЗВАННОМУ / тропарь глас ДѢ» (киноварью).

Л. 85. «канон глас Ѧ песнь Ѧ ирмос».

На последнем л. 124 об. указание: «задостойник зри после стихерь перед каноном».

1. № 3748-р, партия тенора.
2. «Теноръ / м(е)с(я)ць ноябрь», «входъ во храмъ» (ниже, коричневыми чернилами, письменными буквами, полустерто), «р» (надписи на верхней крышке переплета). Нарисован крыж напротив слова «Теноръ».
3. 4⁰ (19,5 x 15, 3 x 2,9 см).

4. 155 пронумерованных листов, пропущен в нумерации л. 112, литерный лист 109 а. На л. 106 подклеена отгибающаяся нотная строчка, пронумерованная как 106 а, л. 87 не оброшюрован. Надорваны л. 115, 122. На л. 115 капли воска. Л. 107 об. чистый.
5. Переплет: картон в белом пергамене, пожелтевшем, загрязненном. На нижней крышке бумажная наклейка с номером.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на л. 88, «тен» на л.108. На л. 88 внизу на поле экслибрис «ГрА» или «ТрА» (?).
8. Особенности: нет задостойника Введению. Канон на Введение полного состава.
9. Содержание:
 - л. 1. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА / въ КѦд(е)нь, входъ во храмъ пр(е)с(вя)тыя/ ВЛ(А)Д(Ы)Ч(И)ЦЫ Н(А)ШЕЯ Б(О)ГОРОД(И)ЦЫ И ПР(И)СНОД(Е)ВЫ /м(а)рии, на малей вечерни, на г(о)с(по)ди воз(з)вахъ / Слава И н(ы)не глас Й».
 - л. 17. «Тропарь Введению / б(огоро)д(и)це гласъ Д».
 - л. 17. «КАНОНЪ ГЛАС Д ПЕСНЬ А ирмос». На л. 73 исправление текста ирмоса 9-й песни первого канона.
 - л. 88. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ КД ден(ь) / великом(у)ч(е)н(и)це Екатерине ст(и)х(и)ры гласъ А».
 - л. 108. [Стихиры ап. Андрею Первозванному].
 - л. 116. «Тропарь Ап(о)ст(о)лу Андрею: Глас Д».
 - л. 116. «Канонъ Ап(о)ст(о)лу Андрею Первозванному Песнь А Ирмос».

На последнем листе 155 об. указание: «Задостойникъ пред каноном».

1. № 3748-с, партия тенора.
2. «Теноръ / м(е)с(я)ць ноябрь», «входъ во храмъ» (ниже, коричневыми чернилами, письменными буквами, полустерто), «с» (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4⁰ (19 x 15, 3 x 2,5 см).
4. 116 л. Как л. 102 а пронумерована отгибающаяся нотная строчка, приклеенная к л. 102 об. Непронумерованный фрагмент нотной строчки, отклеенный от листа, вложен между л. 29 и 30. На л. 102 об. заклеена полоской бумаги нотная строчка, вписанная вертикально на поле. На л. 106 чернильное пятно и сквозное отверстие. Л. 116 об. загрязнен, с чернильным пятном. Л. 16 об., 76 об. чистые.
5. Переплет: картон в белом пергамене, пожелтевшем, загрязненном. На нижней крышке бумажная наклейка с номером.
6. Ключ: альтовый.

7. Записи: «тенор» на л. 1, 69; «СПА» под длинным титлом на л. 50 об. внизу на поле, поверх еще какой-то записи светлыми чернилами, нечитаемой. На л. 66 об. на поле в рамке буквы «ПНР», на л. 74 об. на поле: «И 14», под длинным титлом. На последнем листе 116 об. в рамке: «П. а. ѿ» (последняя буква под титлом).
8. Особенности: канон на Введение сокращенный, без тропарей второго канона. На катавасию везде сделано указание, например: «катавасия хр(и)стос Раждается» (на поле л. 20), слово «катавасия» выписано киноварью. В конце канона после светильна дописаны два тропаря 9-й песни второго канона.
9. Содержание:

Л. 1. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ КѦ ДЕНЬ / входь во храмъ прес(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея / Б(огоро)д(и)цы И Пр(и)снод(е)вы м(а)рии на малей вечерни / на Г(о)с(по)ди воз(звах) слава И н(ы)не Гласъ Й».

Л. 17. «ТРОПАРЬ ВВЕДЕ/нию Пресв(я)тей Б(огоро)д(и)це, Гласъ Д».

Л. 17 об. «КАНОНЪ Гласъ Д песнь А ирмос». Заголовки и инициалы киноварные. В ирмосе 9-й песни первого канона исправлена строка текста, вместо зачеркнутого «истинно вышши всех» вписано «радуйся, Благодатная, Господь с Тобою» (л. 42).

Л. 51. «М(е)с(я)ца Ноемвриа ВЪ КД де(нь) Стихеры / Великомученице Екатерине Гласъ А».

Л. 69. «М(е)с(я)ца НОЕМВ(Р)ИА, ВЪ Л де(нь) ТРЕЗВон / с(вя)таго ап(о)стола андреа, первозванного ст(и)х(и)ры Глас Д».

Л. 77. [Тропарь ап. Андрею Первозванному].

Л. 77. [Канон ап. Андрею Первозванному]. Внутри раздела заголовки и инициалы киноварные.

На последнем листе 116 об. указание: «Задостойникъ пред каноном».

1. № 3750, партия баса.
2. На обложке нет заголовка.
3. 4⁰ (23,2 x 17,7 x 2,6 см).
4. Всего 120 л. Из них 113 л. пронумеровано; пронумерованные чистые нотные листы: два листа между 10 и 11, 1 лист между 72 и 73. Чистые переплетные листы без нотных строчек, пронумерованные: два в начале рукописи и два в конце. Л. 113 об. чистый. Между л. 20 и 21 вставлена в переплет одна нотная строчка с текстом, пронумерована как л. 20 а. На л. 27 об. вклеена поверх текста нотная строчка с исправлениями. Л. 71 а приклеен к л. 71 об. На переплетных листах I–II пятно от воды. Л. 1–2 меньшего формата.

5. Переплет: картон в белом пергамене, пожелтевшем. На верхней крышке и на торце наклейки с номером.
6. Ключи: теноровый, альтовый (л. 9–10 об., 47 об.–49 об., 68–72, 79–112 об.).
7. Записи: «бас» на л. 5, 35 (киноварью), 73 (киноварью). На переплетном л. I неразборчивая запись карандашом, почерком XIX века. В службе Введению (с л. 21 и далее) и в других службах возле песнопений есть записи карандашом, почерком XIX века, наподобие: «Праз. КС» или «Празд КЗ на об.»⁸.

Указания на распевы: возле разных распевов тропаря св. благоверному князю Александру Невскому: на л. 45 об. «знаменной», на л. 47 об. «Тропарь греческаго распева», на л. 48 об. «Тропарь распев киевской». Возле второго распева кондака ап. Андрею на л. 97: «знаменной распев».

8. Особенности: партия особого содержания, содержит нераспетые тексты и песнопения из службы Благодарственной за взятие Шлиссельбурга, службу в честь победы над Левенгауптом под Лесным, службу 28 сентября прп. Харитону исповеднику, службу 11 октября апостолу Филиппу — единому от семи диаконов, службу 21 ноября Введению во храм, службу 23 ноября св. благоверному князю Александру Невскому, службу Благодарственную 30 августа, службу 24 ноября в мц. Екатерине, службу 30 ноября ап. Андрею Первозванному. В службе Введению отсутствует канон.
9. Содержание:

Л. 1. Тексты песнопений из Службы благодарственной на взятие Шлиссельбурга.

Л. 3. Служба благодарственная на взятие Шлиссельбурга, без заголовка. Те же три стихиры и Слава, что и в текстовом разделе, но без тропаря и кондака.

Л. 5. «Ст(и)х(и)ры торжественныя/ о победе над Левенгауптом под лесным сентября в [дата пропущена]».

Л. 11. «М(Е)С(Я)ЦА СЕПТЕМВРИА В КЙ Д(Е)НЬ/ преподобнаго отца нашего и исповедника Харитона на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры глас Д» (киноварью).

Л. 16 об. «М(Е)С(Я)ЦА ОКТОВРИА В АЇ Д(Е)НЬ/ с(вя)таго ап(о)с(то)ла Филиппа единаго от седми диаконов, на г(о)споди воз(з)вах ст(и)х(и)ры Глас» (киноварью).

Л. 21. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА ВЪ КЀ Д(Е)НЬ ВХОД / во храм прес(вя)тыя вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея б(огоро)д(и)цы и пр(и)сно д(е)

⁸ Видимо, кто-то из исследователей прошлого нумеровал песнопения и сравнивал их с какой-то другой рукописью.

вы мари(и) на малей вечерни на г(о)с(по)ди / Воз(з)вахъ слава и н(ы) не Гласъ Й». Все заголовки и инициалы киноварные.

Л. 35. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА В КГ̃ ДЕ(НЬ) С(ВЯ)ТАГО/ благовернаго великаго кн(я)зя Александра Невскаго на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры гласъ Ш» (киноварью).

Л. 50. «августа 30» (чернилами), «Служба благодарственная/ Паримии. Пророчества Исаина чтение» (киноварью). Только текст, не распетый.

Л. 52. «М(е)с(я)ца ноемвриа в КД̃ день великом(у)ч(е)нице Ека-терине на Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры Гласъ А» (киноварью).

Л. 73. «М(Е)С(Я)ЦА НОЕМВРИА В Л̃ ДЕ(НЬ) С(ВЯ)ТАГО/ ап(о)ст(о)ла андреа, первозваннаго: на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры гласъ Д̃» (киноварью).

Л. 79 об. «КАНОН ГЛАСъ А ПЕСНЬ А ИРМОС/ творение Иоанна монаха» (киноварью).

Л. 110 об. «Блаженна песнь Ш» (внизу листа), «Бл(а)говерному кн(я)зю александру невскому» (слева на поле, мелко).

Л. 112 об. «Вместо достойна». «Образ чистаго рождества Твоего».

VI. Инципитный каталог службы на Введение во храм Пресвятой Богородицы

Стихиры на малой вечерне, на «Господи, воззвах»,
«Слава и ныне», глас 8
«Давид провозглашаше Ти»

Д.

А.

Т.

Б.

Да - вид про - воз - гла - ша - ше Ти, Пре - чис - та - я

На стиховне, «Слава и ныне», глас 2
«Свет Тя Трисиянный»

Свет Тя Три - си - ян - - - - - ный

Стихиры на великой вечерне, на «Господи, воззвах», глас 1
«Днесь, вернии, ликовствуем»

Днесь, вер - ни - и, ли - ков - ству - - - ем, во псал - мех

«Днесь церкви одушевленная»

Днесь церк - ви о - ду - шев - лен - на - я свя - ты - я

«Ты пророком проповедание»

Музыкальный фрагмент «Ты пророком проповедание» в нотной записи. Он состоит из четырех стaves: верхние три — для голоса (сопрано, альт, тенор/бас), четвертый — для basso continuo. В голосовых частях мелодия строится из простых ритмических фигур, включая восьмые и шестнадцатые ноты. В basso continuo — активная басовая линия с частыми шестнадцатыми нотами. Под нотами третьего ства нанесены русские тексты: «Ты про - ро - ком про - по - ве - да - ни - е,».

Иные стихиры на «Господи, воззвах», глас 4
«Во святых святая»

Музыкальный фрагмент «Во святых святая» в нотной записи. Он состоит из четырех стaves: верхние три — для голоса (сопрано, альт, тенор/бас), четвертый — для basso continuo. Мелодия в голосовых частях характеризуется широкими интервалами и медленным движением. В basso continuo — активная басовая линия с частыми шестнадцатыми нотами. Под нотами третьего ства нанесены русские тексты: «Во свя - тых свя - та - - я, Свя - та - - я».

«Отроковицы, радуешься»

Музыкальный фрагмент «Отроковицы, радуешься» в нотном оформлении. Он состоит из трех систем: верхняя — мелодия в тенорном ключе (ключ с двумя октавами ниже), средняя — мелодия в сопрановом ключе (ключ с одной октавой выше), нижняя — басовый аккомпанемент в басовом ключе (ключ с двумя октавами ниже). В начале мелодии в тенорном ключе стоит цифра 8. Под второй системой мелодии в сопрановом ключе и над третьей системой мелодии в тенорном ключе набраны русские слова: «От - ро - ко - ви - цы, ра - ду - ю - ще - ся и све - щь». Басовый аккомпанемент начинается с восьмой ноты (F) и содержит ритмический рисунок, включающий восьмые и шестнадцатые ноты.

«Веселяся прими, Захария»

Музыкальный фрагмент «Веселяся прими, Захария» в нотном оформлении. Он состоит из трех систем: верхняя — мелодия в тенорном ключе (ключ с двумя октавами ниже), средняя — мелодия в сопрановом ключе (ключ с одной октавой выше), нижняя — басовый аккомпанемент в басовом ключе (ключ с двумя октавами ниже). В начале мелодии в тенорном ключе стоит цифра 8. Под второй системой мелодии в сопрановом ключе и над третьей системой мелодии в тенорном ключе набраны русские слова: «Ве - се - ля - - - ся при - и - ми, За - ха - ри - а». Басовый аккомпанемент начинается с восьмой ноты (F) и содержит ритмический рисунок, включающий восьмые и шестнадцатые ноты.

На «Господи, воззвах», «Слава и ныне», глас 8
«По рождестве Твоем»

Musical score for the hymn «По рождестве Твоем». The score is written in G major, 8/8 time, and consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: По рож-дестве Твоем, Бо - го - не - вес - - - - то.

На литии стихира первая, глас 1
«Да радуется днесь небо»

Musical score for the hymn «Да радуется днесь небо». The score is written in G major, 8/8 time, and consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: Да ра - - - ду - ст - ся днесь не - бо свы - ше и об - ла - цы.

На литии, «Слава и ныне», глас 5
«Возсия день радостен»

Воз-си - я день ра - - - дос - тен

The first system of music consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a basso continuo line in G major, starting with a bass clef and a common time signature. The third staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The fourth staff is a basso continuo line in G major, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics are: «Возсия день радостен».

На стиховне стихира первая, глас 5
«Радуется небо и земля»

Ра - ду - ет - ся не - бо и зем - ля, не - бо ум - но - с,

The second system of music consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a basso continuo line in G major, starting with a bass clef and a common time signature. The third staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The fourth staff is a basso continuo line in G major, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics are: «Радуется небо и земля, небо умносно».

120

На стиховне, «Слава и ныне», глас 6
«Днесь собори верных»

Музыкальный фрагмент на нотном стане, состоящий из четырех систем. Первая и вторая системы — это мелодия в тенорном и альтовом регистрах соответственно. Третья система — это вокальная линия с русскими текстами: «Днесь со - бо - ри вер - - - ных со - шед - ше - ся». Четвертая система — это басовая линия. В начале третьей системы стоит октава 8.

По 50-м псалме стихира, глас 4
«Днесь боговместимая церковь»

Музыкальный фрагмент на нотном стане, состоящий из четырех систем. Первая и вторая системы — это мелодия в тенорном и альтовом регистрах соответственно. Третья система — это вокальная линия с русскими текстами: «Днесь бо - го - вме - сти - ма - я цер - ковь Бо - го - ро - ди - ца». Четвертая система — это басовая линия.

На хвалитех, «Слава и ныне», глас 2
«Днесь в храм приводится»

Днесь в храм при-во - дит-ся | все - не - по - роч - на-я Де - ви - ца

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The lyrics are written below the vocal line. A vertical dashed line is placed between the first and second measures of the vocal line.

Задостойник. «Яко одушевленному Божию»

Партия дисканта записана в двух местах: в партии альты 3748-г, л. 24 об., и в партии тенора 3748-ж, л. 16, с вариантами мелодии. Для инципита использована партия 3748-г

Партия альты задостойника записана в двух местах: в партии альты 3748-м, л. 17 об., и в партии дисканта 3748-б, л. 16 об., с вариантами мелодии. В инципите использована партия 3748-м

Я - - ко о - ду - шев-лен - но - му Бо - жи - ю ки-во - - - ту,

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The lyrics are written below the vocal line. There are flat accidentals (b) above the notes in the vocal line at the beginning of the phrase.

Тропарь Введению, глас 4. «Днесь благоволения Божия»



Каноны празднику

Канон первый, глас 4

Песнь 1-я

Ирмос «Отверзу уста моя»



Тропарь 1-й. «Премудрости, Пречистая, Ты сокровище»



Тропарь 2-й. «Превышши, Пречистая, Небес»



Тропарь 3-й. «Свет возсиявши Богородица»



Тропарь 4-й. «Дверь славная»



Второй канон праздника, глас 1
Песнь 1-я
Ирмос «Песнь победную поим»



Тропарь 1-й. «Стецемся днесь»



Тропарь 2-й. «Песньми воспоем»



Тропарь 3-й. «Анна непорочная»



Тропарь 4-й. «Давид, праотец Твой»



Тропарь 5-й. «Плотию трилетствующи»



Тропарь 6-й. «Девы, ликовствуйте»



Де-вы, ли-ков-ствуй-те, све-ще - но - си - цы, на - чи - на - ю - ще днесь

«Слава». Троичен «Троице Единосушная»



Трой-це Е - ди - но-суш - на - я, От - че, и Сло - ве, и Ду - ше Свя - тый


«И ныне». Богородичен «Багром кровей Твоих»



Баг-ром кро-вей Тво-их, черв-ле - ни - це - ю, Пре - чис - та - я, о - де - я - вся

Катавасия: ирмос 1-й песни 1-го канона на Рождество Христово,
глас 1

«Христос рождается»



Хрис-тос раж-да - ет - ся, сла - ви - те, Хрис-тос с Не-бес, сря - щи-те.

Песнь 3-я.

Ирмос 1-го канона. «Твоя песнословцы, Богородице»



Тво-я пес-но-слов-цы, Бо - го - ро - ди - це, жи-вый и не - завист-ный ис-точ-ни - че

Тропарь 1-й. «Невестокраситель днесь»



Не - вес - то - кра - си - тель днесь я - ви - ся крас-ный Де - вы - я храм

Тропарь 2-й. «Давид предначинает»



Да-вид пред-на-чи-на-ет ли-ко-ва-ни-е, иг-ра-ет и ли-ков-ству-ет

Тропарь 3-й. «Из неяже преступление»



Из не-я-же преступ-ле-ни-е про-и-зы-де древле ро-ду че-ло-ве-чес-ко-му

Тропарь 4-й. «Играют Ангельская воинства»



Иг-ра-ют Ан-гель-ска-я во-ин-ства и всех че-ло-век мно-жест-во

Ин ирмос, песнь 3-я. «Да утвердится сердце мое»



Да ут-вер-дит-ся серд-це мо-е в во-ли Тво-ей, Хрис-те Бо-же

Тропарь 1-й. «Торжествуем, празднолюбцы»



Тор-жест-ву-им, празд-но-люб-цы, и сра-ду-им-ся ду-хом

Тропарь 2-й. «Иоакиме, радуйся днесь»



И-о-а-ки-ме, ра-дуй-ся днесь, и ве-се-ли-ся, Ан-на, ду-хом

Тропарь 3-й. «Божие селение»

Бо-жи - е се - ле - ни - е во храм свя-тый при-во-дит - ся, Бо - го - ро - ди - ца

Тропарь 4-й. «Божия Агница»

Бо-жи - я Аг - ни - ца блаз - нен - на - я и го - лу - би - ца не - сквер - на - я

Тропарь 5-й. «Трилетствующу плотию»

Три - лет - ству - ю - шу пло - ти - ю и мно - го - лет - ству - ю - ши ду - хом

Тропарь 6-й. «Богородицы празднующе»

Бо - го - ро - ди - цы празд - ну - ю - ще в не - за - хо - ди - мых про - ис - хож - де - ни - е

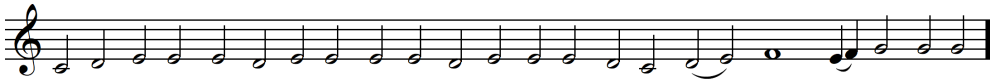
Тропарь 7-й. «Священницы Божии»

Свя-щен - ни - цы Бо-жий, об - ле - цы - те - ся в прав-ду бла - го - да - ти - ю

«Слава». Троичен «Свет Отец»

Свет О-тец, Свет Сын Е-го, Свет Дух У - те - ши - тель-ный, я - ко от Солн-ца бо

«И ныне». Богородичен «Тя пророцы проповедаша»



Тя про-ро-цы про-по-ве-да-ша ков-чег, Чис-та-я, о-свя-щен-ный, ка-диль-ни-цу

Катавасия. «Прежде век ото Отца»



Преж-де век о-то От-ца рож-ден-но-му нетлен-но Сы-ну

Песнь 4-я

Ирмос 1-го канона «Неизследный Божий Совет»



Не-из-след-ный Бо-жий Со-вет е-же от Де-вы воп-ло-ще-ни-е

Тропарь 1-й. «Дверь непроходимую»



Дверь не-про-хо-ди-му-ю Бо-жий дом при-ем-ля днесь

Тропарь 2-й. «Гора осеняемая»



Го-ра о-се-ня-е-ма-я, я-же про-ви-де дров-ле Ав-ва-кум

Тропарь 3-й. «Видевши преславная»



Ви-дев-ши пре-слав-на-я вся зем-ля стран-ны-я же и див-ны-я

Тропарь 4-й. «Храм, и палата»

Храм, и па - ла - та, и Не - бо о - ду - шев-лен-но - е явл-ши - ся

Ин ирмос, песнь 4-я. «Духом провидя»

Ду - хом про-ви-дя, про-ро - че Ав - ва - ку - ме, Сло-ве-се во - пло-ще - ни - я

Тропарь 1-й. «Пророче Исаиа»

Про-ро - че И - са - и - а, про - рцы нам, Де - ва кто есть, и - му - ша - я

Тропарь 2-й. «Начинайте, девы»

На-чи-най-те, де - вы, и вос-пой-те пес - ни, ру-ка - мидер-жа - ще све-щи

Тропарь 3-й. «Иоакиме и Анно»

И - о - а - ки - ме и Ан - но, ве - се - ли - те - ся ны - не

Тропарь 4-й. «Святая святых сущи»

Свя-та-я свя-тых су-щи, Чис-та-я, во храм святой воз-лю-би-ла е - си все-ли-ти-ся

Тропарь 5-й. «Рождшуюся паче надежди»



Тропарь 6-й. «Прозябе жезл древле»



Тропарь 7-й. «Девы — Деву, и матери — Матерь»



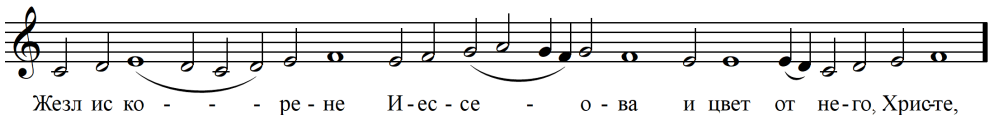
«Слава». Троицен «Троицу Лицы, Единицу»



«И ныне». Богородичен «Моли непрестанно»



Катавасия «Жезл ис корене»



Песнь 5-я

Ирмос 1-го канона «Ужасошася всяческая»



У - жа - со - ша - ся вся - чес - ка - я в честнем вхож - де - ни - и Тво - ем, Ты бо

Тропарь 1-й. «Освящение славное»



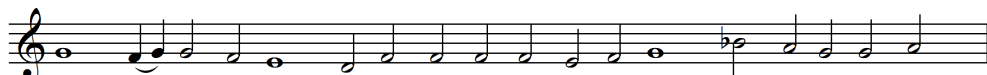
О - свя - ще - ни - е слав - но - е и свя - щен - но - е при - но - ше - ни - е

Тропарь 2-й. «Доброту, Пречистая, души»



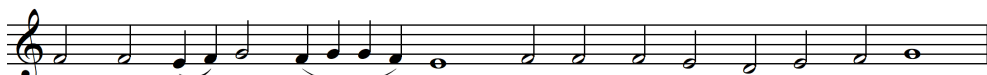
Доб - ро - ту, Пре - чис - та - я, ду - ши Тво - е - я зря не - ког - да

Тропарь 3-й. «О, выше ума чудес»



О, вы - ше у - ма чу - дес Тво - их, Пре - чис - та - я! Стран - но - е Тво - е

Тропарь 4-й. «Свещник многосветлый»



Свещ - ник мно - го - свет - лый су - щи, Бо - го - не - вест - на - я

Ин ирмос, песнь 5-я. «Светлый нам возсияй»



Свет - лый нам воз - си - яй Свет При - но - сущ - ный, ут - ре - ню - ю - щим о судь - бах

Тропарь 1-й. «Светло свечи носяще»



Свет-ло све-щи но-ся-ще, пра-во-слав-ни-и, вси сте-ка-ю-ще-ся

Тропарь 2-й. «Да веселятся праотцы»



Да ве-се-лят-ся пра-от-цыднесь, Вла-ды-чи-це, и да ра-ду-ет-ся

Тропарь 3-й. «Многоименитую и славнейшую»



Мно-го-и-ме-ни-ту-ю и слав-ней-шу-ю Не-по-роч-ну-ю

Тропарь 4-й. «Иже невестная подписуются»



И-же не-вест-на-я под-пи-су-ют-ся Бо-жест-вен-на-я

Тропарь 5-й. «Да отверзутся преддверия»



Да от-вер-зут-ся пред-две-ри-я сла-вы Бо-га на-ше-го

«Слава». Троицен «Пребезначальное и Присносущное»



Пре-без-на-чал-но-е и Прис-но-сущ-но-е Е-ди-но

132

«И ныне». Богородичен



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

При-ста - ни - ше ти - хо - е и не - о - бо - ри - му - ю

Катавасия «Бог сый мира»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Бог сый ми - ра, О - тец шед - рот, Ве-ли - ка - го

Песнь 6-я

Ирмос 1-го канона «Божественное сие и всечестное»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Бо-жест-вен-но - е си - е и все-чест-но - е со-вер-ша-ю - щии празд-не-ст-во

Тропарь 1-й. «Всяческая Носяй»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Вся-чес-ка - я Но-сяй гла - го - лом, мо-лит-вы пра-вед-ных у-слы - ша

Тропарь 2-й. «Сказати хотя Господь»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Ска-за - ти хо - тя Гос - подь я - зы - ком Е - го спа - се - ни - е

Тропарь 3-й. «Яко дом сущи»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Я - ко дом су - щии бла - го - да - ти, в нем-же со-кро - ви - ша ле - жат

Тропарь 4-й. «Увязение Тя царское»



У - вя - зе - ни - е Тя цар - ско - е при - ем - ши, храм, Бо - го - не - вест - на - я

Ин ирмос, песнь 6-я. «Пророка Иону подражая»



Про - ро - ка И - о - ну по - дра - жа - я, во - пи - ю: жи - вот мой, Бла - же

Тропарь 1-й. «Празднуим, вернии»



Празд - ну - им, вер - ни - и, празд - ник ду - хов - ный Ма - те - ре

Тропарь 2-й. «Песньми духовными»



Песн - ми ду - хов - ны - ми вос - хва - лим, вер - ни - и, Ма - терь Све - та

Тропарь 3-й «Нескверная Агница»



Не - сквер - на - я Аг - ни - ца и Чис - та - я Го - лу - би - ца

Тропарь 4-й. «Во храм законный»



Во храм за - кон - ный вхо - ды со - вер - ша - ет храм Бо - жий

134 Тропарь 5-й. «Младенствующи плотию»

Мла-ден-ству-ю - щи пло - ти - ю и со - вер - ше - на ду - ше - ю

Тропарь 6-й. «От всех искушений»

От всех ис - ку - ше - ний и бед ду - шев - - - ных

«Слава». Троичен «Отец, и Сын»

О - тец, и Сын, и Дух пра - вый, Три - и - по-стас - на - я

«И ныне». Богородичен «Во чреве Твоем»

Во чре - ве Тво - ем вме - щен Не-вме - сти-мый все - - - ми

Катавасия «Из утробы Иону»

Из у - тро - бы И - о - ну мла - ден-ца из - бле - ва мор-ский зверь, я - ко-ва при-ят

Кондак, глас 4. «Пречистый храм Спасов»

Пре-чис - тый храм Спа - сов, мно - го - цен - ный

Песнь 7-я

Ирмос 1-го канона



Не по - слу - жи - ша тва - ри Бо - го - муд - ри - и па - че Со - здав - ша - го

Тропарь 1-й. «Се днесь возсия концем»



Се днесь воз - си - я кон - цем вес - на ра - дост - на - я

Тропарь 2-й. «Дары да носят днесь»



Да - ры да но - сят днесь вся - чес - ка - я Ца - ри - це и

Тропарь 3-й. «Писание мимотече»



Пи - са - ни - е ми - мо - те - че и из - че - зе за - кон, я - ко - же сень

Тропарь 4-й. «Повинуся Рождеству»



По - ви - ну - ся Рож - дест - ву Тво - е - му, Пре - чис - та - я

Ин ирмос, песнь 7-я. «Пещь, Спасе, орошашеся»



Пещь, Спа - се, о - ро - ша - ше - ся, от - ро - цы же, ли - ку - ю - ще, по - я - ху

Тропарь 1-й. «Ликовствуим, празднующи»



Ли-ков-ству-им, празд-но-люб-цы, днесь, и вос-по-им Чис-ту-ю Вла-ды-чи-цу

Тропарь 2-й. «Пророчествуи, глаголю»



Про-ро-че-ствуй, гла-го-ля Ду-хом: при-ве-дут-ся де-вы вслед Е-я

Тропарь 3-й. «Радовахуся Ангельстии чинове»



Ра-до-ва-ху-ся Ан-гел-сти-и чи-но-ве, ве-се-ля-ху-ся

Тропарь 4-й. «Приемлющи пищу Небесную»



При-ем-лю-щи пи-щу Не-бес-ну-ю, пре-спе-ва-ше

Тропарь 5-й. «И телом и духом радуящихся»



И те-лом и ду-хом ра-ду-ю-щи-ся, пре-бы-ва-ше Ма-ри-а

«Слава». Троичен «Прославим Троицу»



Про-сла-вим Трой-цу Не-раз-де-ли-му-ю, вос-по-им Е-ди-но Бо-жест-во

«И ныне». Богородичен «Моли, Егоже родила»



Катавасия «Отроцы, благочестию совоспитани»



Песнь 8-я

Ирмос 1-го канона «Слыши, Отроковице»



Тропарь 1-й. «Пречистую церковь»



Тропарь 2-й. «Рече, видев, ко Анне»



Тропарь 3-й. «Раба Божия бых»



138

Тропарь 4-й. «Законно воистинну»



Музыкальная запись тропаря 4-го. Мелодия записана на одной октаве в нотном стане с ключом Ф-дур. Ритмический рисунок основан на восьмых и шестнадцатых долях. Текст подпеты под ноты.

За - кон - но во - ис - тин - ну де - ло есть, свя - щен - ник ре - че ей


Тропарь 5-й. «Возмогаю, рече Анна»



Музыкальная запись тропаря 5-го. Мелодия записана на одной октаве в нотном стане с ключом Ф-дур. Ритмический рисунок основан на восьмых и шестнадцатых долях. Текст подпеты под ноты.

Воз - мо - га - ю, ре - че Ан - на е - му, вну - ша - ю - щии, я - же

Тропарь 6-й. «Светоносна нам вжегшися»



Музыкальная запись тропаря 6-го. Мелодия записана на одной октаве в нотном стане с ключом Ф-дур. Ритмический рисунок основан на восьмых и шестнадцатых долях. Текст подпеты под ноты.

Све - то - нос - на нам вжег - ши - ся све - ща, во - зо - пи свя - щен - ник

Ин ирмос, песнь 8-я. «Егоже ужасаются Ангели»



Музыкальная запись инимно, псалма 8-го. Мелодия записана на одной октаве в нотном стане с ключом Ф-дур. Ритмический рисунок основан на восьмых и шестнадцатых долях. Текст подпеты под ноты.

Е - го - же у - жа - са - ют - ся Ан - ге - ли и вся во - ин - ства

Тропарь 1-й. «Веселится днесь светло»



Музыкальная запись тропаря 1-го. Мелодия записана на одной октаве в нотном стане с ключом Ф-дур. Ритмический рисунок основан на восьмых и шестнадцатых долях. Текст подпеты под ноты.

Ве - се - лит - ся днесь свет - ло И - о - а - ким, и Ан - на не - по - роч - на - я

Тропарь 2-й. «Хвалится святой Давид»



Музыкальная запись тропаря 2-го. Мелодия записана на одной октаве в нотном стане с ключом Ф-дур. Ритмический рисунок основан на восьмых и шестнадцатых долях. Текст подпеты под ноты.

Хва - лит - ся свя - тый Да - вид, И - ес - сей, и И - ю - да чет - ся

Тропарь 3-й. «Мария Пречистая»



Ma - ри - а Пре - чис - та - я и о - ду - шев - лен - ный храм

Тропарь 4-й. «Яко дверь спасенную»



Я - ко дверь спа - сен - ну - ю и го - ру мыс - лен - ну - ю

Тропарь 5-й. «Пророцы и апостолы»



Про - ро - цы и а - пос - то - лы и му - че - ни - цы Хрис - то - вы

Вместо «Славы», «Благословим Отца, и Сына»



Бла - го - сло - вим От - ца, и Сы - на, и Свя - та - го Ду - ха Гос - по - да.

Троицен «Да поется Трисвятый»



Да по - ет - ся Три - свя - тый О - тец, и Сын, и Дух Свя - тый

«И ныне». Богородичен «Безначальный начинается»



Без - на - чаль - ный на - чи - на - ет - ся Сло - во пло - ти - ю, ро - ди - вся

Окончание 8-й песни канона «Хвалим, благословим, покланя-
емся»



Хва-лим, бла-го-сло-вим, по - кла - ня - ем - ся Гос - по - де - ви, по - ю - ше

Катавасия «Чуда преестественного»



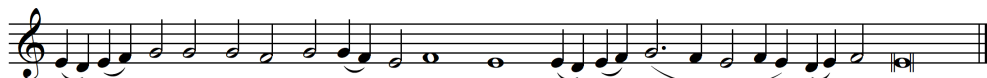
Чу-да пре-ес-тест - вен-на-го ро-со-да - тель-на - я и - зо - бра-зи

Песнь 9-я

Припев «Ангели, вхождение Пречистыя зряще, удивишася: како Девая»



Ан - ге-ли, вхожде-ни - е Пре-чис - ты-я зря - ще, у - ди - ви - ша - ся:



ка - ко Де-ва - я со сла-во - ю вхо - дит во свя - та - - - я свя-тых?

Ирмос 1-го канона «Яко одушевленному Божию кивоту»



Я - ко о - ду - шевлен-но-му Бо-жи - ю ки - во - ту да ни - ка - ко - же кос-нет-ся

Припев «Ангели, вхождение Пречистыя зряще, удивишася: како со славою»



Тропарь 1-й. «Яко пресветлую, Богородице Чистая»



Припев «Ангели, введение Девы зряще»



Тропарь 2-й «Прелетает, Богородице, Чистая»



Припев «Ангели и человецы, Девы введение»




Тропарь 3-й «Преславно прообразоваше, Чистая»



Пре-слав-но про - о - бра - зо - ва - ше, Чис - та - я, за - ко - на Тя се - ни

Припев «Ангели, введение Девы зряще, ужахуся»



Ан - ге-ли, введе-ни-е Де - вы зря - ще, у - жа-са-ху-ся: ка-ко Бо-го-у-год - но вхо-дит

Тропарь 4-й «Поя Тебе, провозглашаше Давид»



По - я Те-бе, про-воз-гла-ша - ше Да-вид, гла-го-ля Тя ДщерьЦа-ре - ву

Припев «Ангели, възграйте со святыми»




Ан - ге-ли, възграй-те со свя-ты - ми, де - вы, сли - ков-ствуй - те

Тропарь 5-й «Богоприятну предзря, Соломон»



Бо-го-при - ят - ну пред-зря, Со-ло - мон про-по-ве - да Тя одр Ца-рев

Припев «Ангели и челоуцы, Деву в песнех»



Ан - ге-ли и че-ло - ве - цы, Де - ву в пес - нех воз - ве - ли - чим

Тропарь 6-й «Подаети дарований Твоих тишину»



Припев «Ангели, введение Пречистыя зряще, ужахуся
(удивишася)»

Вариант текста со словом «ужахуся» находится в 3748-е,
о, вариант текста со словом «удивишася» — в партиях 3748-и,
к. Мелодия одинакова



Ин ирмос, песнь 9-я. «Светоносный облак, воньже»



Припев «Величай, душе моя, приведенную во храм»



144 Тропарь 1-й «Из праведнику произыде»



Из пра - вед - ни - ку про - и - зы - де И - о - а - ки - ма и Ан - ны

Тропарь 2-й «Младенствующу естеством»



Младен-ству-ю-щу ес - тес-твом и па - че ес - тес-ва явль-шу-ся Ма - терь Бо - жи - ю

Тропарь 3-й «Со Ангелом, радуйся»



Со Ан - ге-лом, ра-дуй-ся, Бо - го - ро - ди - це по - доб - но во - зо - пи - им, вер - ни - и

Тропарь 4-й «Святых святая и Богомати»



Свя-тых свя - та - я и Бо - го - ма - ти Ма - ри - е, мо-лит - ва - ми

Тропарь 5-й «Песнь достойную Богородице»



Песнь дос-той-ну-ю Бо - го - ро - ди - це вся тварь со Ан - ге-лом Гав-ри - и - лом

Тропарь 6-й «Херувим пребольши, и Серафим»



Хе - ру - вим пре-боль-ши, и Се - ра-фим выш - ши, и шир - ши Не - бес

Вместо «Славы». «Величай, душе моя, Трипостаснаго»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Ве - ли - чай, ду - ше мо - я, Три - и - по - стас - на - го

Троичен «Трипостасное Естество, и Неразделимую»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Три - и - по - стас - но - е ес - тест - во, и Не - раз - де - ли - му - ю сла - ву

Вместо «И ныне». «Величай, душе моя, Честнейшую и Славнейшую»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Ве - ли - чай, ду - ше мо - я, Честней - шу - ю и Слав - ней - шу - ю

Богородичен «Под Твое благоутробие»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Под Тво - е бла - го - у - тро - би - е при - бе - га - ю - щий - ся вер - но

Катавасия «Таинство странное вижу и преславное»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Та - ин - ство стран - но - е ви - жу и пре - слав - но - е:

Светилен «Юже древле провозвести пророческое»



Музыкальная запись на нотном стане с нотами и паузами, соответствующими тексту.

Ю - же древ - ле про - воз - вес - ти про - ро - чес - ко - е со - сло - ви - е,

146 VII. Источниковедческие таблицы

Таблица № 1. Служба Рождеству Богородицы.
РГАДА. Ф. 396. Оп. 7. Ч. 2. № 3745, 3745 а-р

Песнопение	Шифр рукописи						
	3745	3745-а	3745-б	3745-в	3745-г	3745-д	3745-е
Стихиры на малой вечерне, на «Господи, воззвах», «Слава и ныне», глас 4 «Всечестное Твое Рождество»	1	1	1	1	1	1	1
На стиховне, «Слава и ныне», глас 2 ¹ «Храм Божий, едина Богородица»	1 об.	2	2	2	2	1 об.	2
Стихиры на великой вечерне, на «Господи, воззвах», глас 6 ² «Днесь иже на разумных Престолах»	2	2	2	2	2 об.	2	2
«Сей день Господень»	3	3 об.	3 об.	3 об.	3 об.	3	3 об.
«Аще и Божественным хотением» ³	3 об.	4 об.	4 об.	4 об.	4 об.	4	4 об.
«Днесь неплодная врата»	4 об.	6	6	6	5 об.	5	6
«Днесь всемирныя радости»	5 об.	7	7	7	6 об.	6	7
«Днесь неплодная Анна»	6 об.	8 об.	8 об.	8 об.	8	7	8 об.
На литии стихира, глас 1 ⁴ «Начало нашего спасения»	7 об.	9	9	9	9	8	9

1 3745, 3745-г, л, о: «на стих(овне) ст(и)х(и)ра сл(а)ва и н(ы)не глас Б̄»; 3745-а, в, д, е, ж, и, н, п: «На стих(овне) сл(а)ва и н(ы)не глас В̄»; 3745-б: «На стих(овне) сл(а)ва И н(ы)не Глас 2» (цифрой); 3756-з: «На стиховне слава глас Б̄»; 3745-м: «на стих(овне) слава и н(ы)не».

2 3745-а: «На велицей вечерни ст(и)х(и)ры глас Ś, самог(ласен) сергия патриарха»; 3745-г: «На великой(овне) веч(ерне) ст(и)х(и)ры глас Ś»; 3745-д: «На велицей вечерни на г(о)с(по)ди в(о)з(звах) Стихиры Глас Ś самогласны сергия патриарха»; 3745-е, с ошибкой: «НА [ВЕ]ЛИЦЕЙ ВЕЧЕРНИ СТ(И)Х(И)РЫ глас Ś»; 3745-л: «На велицей веч(ерни) ст(и)х(и)ры глас Ś»; 3745-з, н, о: «На велицей вечерни На Г(о)с(по)ди воз(звах) ст(и)х(и)ры Глас Ś»; 3745-м: «На велицей Вечерни на г(о)с(по)ди воз(звах) ст(и)х(и)ры Глас Ś самогласны».

3 В 3745-о в инципите ошибочный вариант текста «Аще и божественных хотением».

4 «На литии ст(и)х(и)ра Глас А̄»; 3745-н: «На литии ст(и)х(и)ра глас Б̄» (ошибочно); 3745-р: «На литии ст(и)х(и)ра».

Кондрашкова Л. В.
 Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
 Введению во храм Пресвятой Богородицы

3745-ж	3745-з	3745-и	3745-к	3745-л	3745-м	3745-н	3745-о	3745-п	3745-р
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	1 об.	2	1 об.	1 об.	2	1 об.	1 об.
2	2	2	2	2	2	2	2 об.	2	2
3 об.	3 об.	3 об.	2а	3	3	3	3 об.	3 об.	3 об.
4 об.	4 об.	4 об.	3 об.	4	4	4 об.	4 об.	4 об.	4 об.
6	5 об.	6	4 об.	5	5	5 об.	5 об.	5 об.	6
7	6 об.	7	5 об.	6	6	6 об.	6 об.	6 об.	7
8 об.	8	8 об.	7 об.	8	7	8	8 об.	8 об.	8 об.
9	9	9 об.	8	8 об.	8	8 об.	9	9	9

Песнопение	Шифр рукописи						
	3745	3745-а	3745-б	3745-в	3745-г	3745-д	3745-е
«Слава и ныне», глас 8 ⁵ «В благознаменитый день»	8 об.	11	11	11	10 об.	9 об.	11
На стиховне стихиры, глас 4 ⁶ «Всемирная радость»	10	13	13	13	12 об.	11	13
«Ангеловым проречением»							
«Неплоды бесчадная Анна»							
«Слава», глас 8 ⁷ «Приидите, вси вернии»	11	14	14	14	13 об.	12	14
Второй распев славника на «Господи, воззвах», «Превод(не)». «Слава... И ныне... Днесъ иже на разумных Престолах»							
Второй распев 2-й стихиры на «Господи, воззвах». «Сей день Господень»							
Канон на Рождество Богородицы, ирмосы							
Песнь 1-я. Канон первый, глас 2. Ирмос ⁸ «Грядите, людие, поим песнь»	14		17	17	17	15	17
Ин канон, глас 8. Ирмос ⁹ «Сокрушившему брани»	14		17	17	17 об.	15	17
Песнь 3-я. Ирмос ¹⁰ «Утверди нас в Тебе, Господи»	14 об.		17 об.	17 об.	17 об.	15 об.	17 об.
«Ин ирмос» «Утвердися сердце мое»	14 об.		18	17 об.	18	16	17 об.
Песнь 4-я. Ирмос ¹¹ «Услышах, Господи, слух Твоего»	15		18	18	18 об.	16 об.	18

⁵ «Сл(а)ва и н(ы)не глас Й»; 3745-б, и: «Сл(а)ва и н(ы)не Глас 8» (цифрой).

⁶ «На стих(овне) ст(и)х(и)ра глас Д»; 3745-к, м, р: «На стиховне ст(и)х(и)ра глас Д»; 3745-б: «На стих(овне) ст(и)х(и)ра глас 4» (цифрой); 3745-з: «на стиховне ст(и)х(и)ры глас Д»; 3745-и: «На с(ти)х(овне) ст(и)х(и)ра Глас 4» (цифрой).

⁷ «Сл(а)ва и н(ы)не, глас Й»; 3745-и: «Сл(а)ва и н(ы)не Глас 8» (цифрой).

⁸ В большинстве рукописей без заголовка; 3745-в, е: «Песнь А ирмос» (обрезано по краю в обеих рукописях).

⁹ «Ин ирмос».

¹⁰ «Песнь Г ирмос»; 3745-б: «Песнь Г»; 3745-р: «П(ес)н(ь) Г».

¹¹ «Песнь Д Ирмос»; 3745-б: «Песнь Д».

3745-ж	3745-з	3745-и	3745-к	3745-л	3745-м	3745-н	3745-о	3745-п	3745-р
11	10 об.	11	10	9 об.	9 об.	10 об.	11	10 об.	11
13	12 об.	13	11 об.	11	11	12 об.	12 об.	12 об.	13
	13 об.		12 об.						
	14 об.		13 об.						
14	16 об.	14	15 об.	11 об.	12	13	13 об.	13 об.	14
			18						
			19 об.						
17	21	17			14	16	16	17	17
17	21	17			14	16	16	17	17
17 об.	21	17 об.			14 об.	16 об.	16 об.	17 об.	17 об.
17 об.	21 об.	17 об.			14 об.	16 об.	16 об.	17 об.	17 об.
18	21 об.	18			15	17	17	18	18

Песнопение	Шифр рукописи						
	3745	3745-а	3745-б	3745-в	3745-г	3745-д	3745-е
«Ин ирмос». «Пророк Аввакум умными очима»	15		18	18	18	16	18
			об.	об.	об.	об.	об.
Песнь 5-я. Ирмос ¹² . «Сеннописанный мрак гаданий»	15		19	18	19	17	18
	об.			об.			об.
«Ин ирмос». «Господи Боже наш»	16		19	19	19	17	19
			об.		об.	об.	
Песнь 6-я. Ирмос ¹³ . «Ко Господу от кита Иона»	16		20	19	20	18	19
				об.			об.
«Ин ирмос». «Яко воды морския»	16		20	19	20	18	19
	об.			об.	об.	об.	об.
Песнь 7-я. Ирмос ¹⁴ . «Купина в горе огнем неопальная»	17		20	20	20	18	20
			об.		об.	об.	
«Ин ирмос» «Халдейская пещь, огнем распалаемая»	17		21	20	21	19	20
	об.		об.	об.	об.		об.
Песнь 8-я. Ирмос ¹⁵ . «В пещи отрочестей прообразил»			22	21	22	19	21
						об.	
«Ин ирмос» «Покрываая водами превыспренная»			22	21	22	20	21
			об.	об.	об.		об.
Песнь 9-я. Ирмос ¹⁶ . «Яже прежде Солнца»			23	22	22	20	21
					об.	об.	об.
Задостойник ¹⁷ «Чюжде матерем девство»	18	17	24	23	24	21	23
						об.	
Блаженны ¹⁸ «Утверди нас в Тебе, Господи»	19	18	25	24	25	22, 26	24

¹² «Песнь Ё ирмос»; 3745-б: «Песнь Ё».

¹³ «Песнь Ђ ирмос»; 3745-б, р: «Песнь Ђ».

¹⁴ «Песнь Ѓ ирмос»; 3745-б, д, р: «Песнь Ѓ».

¹⁵ «Песнь Й ирмос»; 3745-о: «Песнь Й».

¹⁶ 3745-б, и: «Песнь д Ирмос»; 3745-г, м, о, п, р: «Песнь д».

¹⁷ 3745, 3745-г, о: без заголовка, с пометой «альт»; 3745-з: на вклеенном фрагменте листа, без заголовка с пометой «альт» в партии тенора; 3745-а, б, в, е, ж, н: без заголовка, с пометой «тенор»; 3745-п, р: без заголовка, с пометой «Бас».

¹⁸ Названия «Блаженны» нет нигде. В 3745 оборвано; 3745-б, п: «Р(о)жд(е)ству Б(огоро)ц(ы). Песнь Ё ирмос»; 3745-д (л. 22), ж, н: «Септемвриа во Й день. Песнь Ё ирмос». В партии 3745-д выписана дважды, второй раз на л. 26 с заголовком на поле: «песнь Ё ирмос».

3745-ж	3745-з	3745-и	3745-к	3745-л	3745-м	3745-н	3745-о	3745-п	3745-р
18 об.	22	18			15 об.	17	17	18	18
18 об.	22	18 об.			16	17 об.	17 об.	18 об.	18 об.
19	22 об.	19			16	18	18	19	18 об.
19 об.	22 об.	19 об.			16 об.	18 об.	18	19	19
19 об.	23	19 об.			17	18 об.	18 об.	19 об.	19
20	23	20			17	19	19	20	19 об.
20 об.	23 об.	20 об.			17 об.	19 об.	19 об.	20 об.	20
20 об.	23 об.	21			18	19 об.	20	20 об.	20
21	24	21 об.			18 об.	20	20	21	20 об.
21 об.	24 об.	22			19	20 об.	20 об.	21 об.	20 об.
23	24	23			19 об.	22	22	23	21
24	25	24			20	23	23	24	

Песнопение	Шифр рукописи						
	3745	3745-а	3745-б	3745-в	3745-г	3745-д	3745-е
«Непорочно Богу поживши»	19	18	25	24	25	22, 26	24
«Всех/ всем жизнь источая Господь»	19	18	25	24	25	22, 26	24
«Аннин плод, Марию»		18 об.	25 об.	24 об.	25 об.	22 об., 26 об.	24 об.
Песнь 6-я ¹⁹ «Святую Святых сущу»		18 об.	26	24 об.	25 об.	22 об., 26 об.	24 об.
«Неплоды и матери, ликуйте»		19	26	25	26	23, 27	25
«Слышу Давида, поюща»		19	26 об.	25	26 об.	23, 27 об.	25
«Поем святое Твое рождество»		19 об.	27	25 об.	26 об.	23 об., 27 об.	25 об.
Троицен ²⁰ «В Тебе Тройческое таинство»		20	27	26	27	24, 28	26
«Б(о)гор(одичен)» ²¹ «Златая кадьница была еси»		20	27 об.	26	27	24, 28 об.	26

¹⁹ 3745-б, в, п, е, м: «Песнь Б».

²⁰ 3745-в, е, ж, м, п: «Троиц(ен)».

²¹ 3745-б, в, д, е, ж, н: «Б(о)гор(одичен)».

3745-ж	3745-з	3745-и	3745-к	3745-л	3745-м	3745-н	3745-о	3745-п	3745-р
24	25	24			20	23	23	24	
24	25	24			20	23	23	24	
24 об.	25 об.	24 об.			20 об.	23 об.	23 об.	24 об.	
24 об.	26	24 об.			21	23 об.	23 об.	25	
25	26	25			21	24	24	25	
25	26 об.	25			21 об.	24	24	25 об.	
25 об.	26 об.	25 об.			22	24 об.	24 об.	26	
26	27	25 об.			22	25	25	26	
26	27 об.	26			22 об.	25	25	26 об.	

Таблица № 2. Служба Воздвижению Креста. РГАДА. Ф. 396. Оп. 7. Ч. 2.
№ 3745, 3745 а-р, 3748-б

Песнопение	Шифр рукописи						
	3745	3745-а	3745-б	3745-в	3745-г	3745-д	3745-е
Стихиры на малой вечерне, на «Господи, воззвах», «Слава и ныне», глас 2/ 6 ²² «Днесь сад животный»	23	22	29	28	28	30	27
На стиховне «Слава и ныне», глас 6 ²³ «Днесь Древо явися»	24 об.	23 об.	30	29 об.	29 об.	31 об.	27а об.
Стихиры на великой вечерне, на «Господи воззвах», глас 6 ²⁴ «Крест воздвигаем»	25 об.	25	31	30 об.	30 об.	32 об.	28 об.
«Моисей прообразуя»	26 об.	26 об.	32	31 об.	31 об.	33 об.	29 об.
«Кресте всечестный» / «Кресте пречестный»	28	28	33	33 об.	33	35	31
«Слава и ныне», глас 2 ²⁵ «Приидите, вси языцы»	29	29 об.	34	35	34 об.	36 об.	32 об.
На литии стихира первая, глас 1, самогласен ²⁶ «Днесь яко воистину»	31	31 об.	36	36	36 об.	38 об.	34 об.
«Слава и ныне», глас 4 ²⁷ «Честнаго Креста, Христе»	32	32 об.	36 об.	37	37	39	35 об.

- 22 В разных партиях для этой стихиры указывается разный глас: 2-й (3745-б, в, д, ж, м) или 6-й (3745-г, е, з, к, л, о, п). В современном издании Минеи – глас 6.
- 23 3745, 3745-г: «На стих(овне) ст(и)х(и)ра», 3745-а: пропущен номер гласа; 3745-з, е, л: «На стих(овне)»; 3745-и: «На стиховне слава и ныне»; 3745-в, ж, к, м: «На стих(овне) сл(а)ва и н(ы)не глас Ъ»; 3745-р: «На стиховне Слава и ныне глас».
- 24 3745-б, в, ж: «На велицей вечерне (в, ж – вечерни) на Г(о)с(по)ди воз(звах) ст(и)х(и)ры Глас Ъ, Под(обен) Все возложше»; 3745-з: «НА ВЕЛИЦЕЙ ВЕЧЕ» (не дописано); 3745-к, м: «на велицей вечерни на г(о)с(по)ди воз(звах) ст(и)х(и)ры глас Ъ»; 3745-п: «На велицей веч(ерне) ст(и)х(и)ры глас Ъ»; 3745-н: заголовок всей службы, в том числе стихир на великой вечерне, приведен выше, поскольку стихиры на малой вечерне отсутствуют.
- 25 ««Сл(а)ва и н(ы)не, глас Ъ»; 3745-л: «Слав(а) и н(ы)не глас Ъ»; 3745-е: «Сл(а)ва И н(ы)не Глас 2» (цифрой).
- 26 3745, 3745-б, г, д, е, з, м, п: «На литии ст(и)х(и)ра глас Ъ»; 3745-в, н: «На литии ст(и)х(и)ра глас Ъ Самогласен»; 3745-к: «На литии стихира глас Ъ самогласна»; 3745-л: «На литии ст(и)х(и)ры глас Ъ, самог(ласен)»; 3745-о: «На литии ст(и)х(и)ры глас Ъ».
- 27 «Сл(а)ва и н(ы)не глас Ъ».

Кондрашкова Л. В.
**Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
 Введению во храм Пресвятой Богородицы**

3745-ж	3745-з	3745-и	3745-к	3745-л	3745-м	3745-н	3745-о	3745-п	3745-р	3748-б
28	29	28	22	19	24		27	28	26	
29 об.	30 об.	30	24	20 об.	25 об.		28 об.	30	28	
30 об.	31 об.	31	25	21 об.	26 об.	26	29	30 об.	29	17
31 об.	32 об.	32 об.	27	23	27 об.	27	30 об.	32	31	17 об.
33	34	34 об.	29	23a об.	29	29	31 об.	33	32 об.	19
34 об.	35 об.	36 об.	30 об.	25	30 об.	30 об.	33	34 об.	34 об.	20
36 об.	37 об.	38 об.	33	27 об.	32 об.	32 об.	35	36	36 об.	21
37 об.	38 об.	39 об.	35	28 об.	33 об.	32a	36	37	37 об.	22

Песнопение	Шифр рукописи						
	3745	3745-а	3745-б	3745-в	3745-г	3745-д	3745-е
На стиховне стихира первая, глас 5 ²⁸ «Радуйся, живоносный Кресте»	33	33 об.	37 об.	38	38 об.	40 об.	36 об.
«Слава и ныне», глас 8 ²⁹ «Егоже древле Моисей»	34 об.	35	39	39 об.	39 об.	41 об.	38
По 50-м псалме стихира, глас 6 ³⁰ «Кресте Христов»	35 об.	36 об.	39 об.	40 об.	40 об.	42 об.	39
На хвалитех, «Слава и ныне», глас 6 ³¹ «Днесь происходит Крест Господень»	36	37	40	41	41	43	40
На целовани, «Слава и ныне», глас 8 ³² «Днесь Неприкосновенным Существом»	37 об.	38 об.	41 об.	43	42 об.	44 об.	40а об.
Катавасия на Воздвижение							
Катавасия на Воздвижение, глас 8. Песнь 1-я, ирмос ³³ «Крест начертав»	41	42	43	46	46	47	45
Песнь 3-я, ирмос ³⁴ «Жезл во образ тайны»	41 об.	42	43 об.	46 об.	46 об.	47 об.	45 об.
Песнь 4-я, ирмос ³⁵ «Услышах, Господи, смотрения Твоего»	41 об.	42 об.	44	47	46 об.	48	46

²⁸ «На стих(овне) ст(и)х(и)ра глас Ё»; 3745, 3745-г, л: «На стиховне ст(и)х(и)ры глас Ё».

²⁹ «Сл(а)ва и н(ы)не глас Й».

³⁰ 3745-и, к, о, р: «По Њ псалме ст(и)х(и)ра глас Ѓ»; 3745-е, з: «По Њ псал(ме) ст(и)х(и)ра глас Ѓ»; 3745-н: «По Њ-м псалме».

³¹ 3745, 3745-в, г, д, и, к, л, о, р: «Сл(а)ва и н(ы)не глас Ѓ»; 3745-н: «Слава и н(ы)не Глас Ѓ» (цифрой).

³² 3745, 3745-г, и, л, о, р: «Сл(а)ва и н(ы)не глас Й»; 3745-е, з, 3748-б: «На целование кр(е)ста слава и н(ы)не глас Й»; 3745-к: «на поклонение кр(е)ста сл(а)ва и н(ы)не Глас Й»; 3745-п: «На целовани ч(е)стнаго кр(е)ста Слава и н(ы)не глас Й».

³³ 3745: все песни без заголовков и первых букв; 3745-а: «Катавасия»; 3745-б, г, и, к, о: «Катавасия На Воздвижение Ч(е)стнаго Кр(е)ста Песнь А Ирмос. Глас Й»; 3745-з: «Катавасия на Воздвижение Ч(е)стнаго кр(е)ста».

³⁴ «Песнь Г ирмос»; 3745, 3745-а, ж, н, о: «Песнь Г»; 3745-д: «Песнь Г-я»; 3745-е: «Песнь 3» (цифрой).

³⁵ «Песнь Д ирмос»; 3745, 3745-б, ж, л, н, о: «Песнь Д»; 3745-д: «Песнь Д-я»; 3745-е: «Песнь 4» (цифрой).

Кондрашкова Л. В.
Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы

157

3745-ж	3745-з	3745-и	3745-к	3745-л	3745-м	3745-н	3745-о	3745-п	3745-р	3748-б
39	39 об.	41	36 об.	30	35	33 об.	37	38	39	23
40 об.	41	42 об.	38 об.	31	36 об.	35	38	39 об.	40 об.	24
41 об.	42	44	39 об.	32 об.	37 об.	36	39	40 об.	42	25
42	43	44 об.	40	33	38	37	39 об.	41	42 об.	25 об.
44	44 об.	46 об.	41	34 об.	40	38 об.	40 об.	42 об.	44 об.	26 об.
47	48	50	44	38	43	42	44	46	48	
47 об.	48 об.	50 об.	44 об.	38	43 об.	42 об.	44 об.	46 об.	48 об.	
47 об.	49	51	44 об.	38 об.	43а	43	45	47	49	

Песнопение	Шифр рукописи						
	3745	3745-а	3745-б	3745-в	3745-г	3745-д	3745-е
Песнь 5-я, ирмос ³⁶ «О треблаженное Древо»	42	42 об.	44	47	47	48	46
Песнь 6-я, ирмос ³⁷ «Водного зверя во утробе»	42	43	45	47 об.	47 об.	48 об.	46 об.
Песнь 7-я, ирмос ³⁸ «Неразумное / безумное веление мучителя злочестиваго»	42 об.	43 об.	45 об.	48 об.	48	49	47 об.
Песнь 8-я, ирмос ³⁹ «Благословите, отроцы, Троицы»	43 об.	44	46 об.	49	48 об.	49 об.	48
Песнь 9-я, ирмос ⁴⁰ «Таин еси, Богородице, рай»	43 об.	44 об.	47	49 об.	49	50	48 об.
Ирмос 9-й песни второго канона ⁴¹ «Снедию древа роду прибывшая смерть»		45	48	50 об.		50 об.	

³⁶ «Песнь Ё ирмос»; 3745, 3745-б, ж, л, н, о: «Песнь Ё»; 3745-д: «Песнь Ё-я»; 3745-е: «Песнь 5» (цифрой).

³⁷ «Песнь Ђ ирмос»; 3745, 3745-а, ж, л, о: «Песнь Ђ»; 3745-д: «Песнь Ђ-я»; 3745-е: «Песнь 6» (цифрой).

³⁸ «Песнь Ѓ ирмос»; 3745, 3745-а, ж, о: «Песнь Ѓ»; 3745-д: «Песнь Ѓ-я»; 3745-е: «Песнь 7» (цифрой).

³⁹ «Песнь Й ирмос»; 3745, 3745-а, ж, о: «Песнь Й»; 3745-д: «Песнь Й-я»; 3745-е: «Песнь 8» (цифрой).

⁴⁰ «Песнь Ћ ирмос»; 3745, 3745-а, ж, з, о: «Песнь Ћ»; 3745-д: «Песнь Ћ-я»; 3745-е: «Песнь 9» (цифрой).

⁴¹ Большинство рукописей: без заголовка; 3745-и, м, н – без заголовка и без первой буквы; 3745-в: «В-го творца ирмос».

Кондрашкова Л. В.

Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы

159

3745-ж	3745-з	3745-и	3745-к	3745-л	3745-м	3745-н	3745-о	3745-п	3745-р	3748-б
48	49	51	45	39	43а	43	45	47	49	
48 об.	49 об.	51 об.	45 об.	39	43а об.	44	45 об.	47 об.	49 об.	
49	50 об.	52 об.	46	39 об.	44 об.	44 об.	46	48 об.	50 об.	
49 об.	51	53	46 об.	40	45	45 об.	47	49	51	
50	51 об.	53 об.	47	40 об.	45 об.	46	47	49 об.	51 об.	28 об.
50 об.	52 об.	54 об.			46 об.	47		50 об.	52 об.	

Таблица № 3. Служба Введению во храм Пресвятой Богородицы. РГАДА.
Ф. 396. Оп. 7. Ч. 2. № 3748, 3748 а-с, 3750.

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
Стихиры на малой вечерне, на «Господи воззвах», «Слава и ныне», глас 8. «Давид провозглашаше»	1	1	2	1	1	1	1
На стиховне «Слава и ныне», глас 2 ⁴² . «Свет Тя Трисиянный»	2 об.	2	3	2 об.	3	2	2 об.
Стихиры на великой вечерне, на «Господи, воззвах», глас 1 ⁴³ . «Днесь, вернии, ликовствуем»	2 об.	2	3 об.	2 об.	3 об.	2	3
«Днесь церкви одушевленная»	3 об.	2 об.	4 об.	3 об.	4 об.	2 об.	3 об.
«Ты пророком проповедание»	4	3	5 об.	4	5 об.	3 об.	4 об.
На «Господи, воззвах», «Ины стихиры», глас 4 ⁴⁴ . «Во святых святая»	5	3 об.	6	5	7	4	5 об.
«Отрокиницы радующеся»	5 об.	4 об.	7	5 об.	8	4 об.	6
«Веселяся, приими, Захариа»	6	4а	8	6	9 об.	5	7
«Слава и ныне», глас 8 ⁴⁵ . «По рождестве Твоем»	7	4а об.	9	7	10 об.	6	8

⁴² 3748, 3748-л, н, р: «на стиховне слава и н(ы)не глас Ъ»; 3748-а: «на стих(овне) ст(и)х(и)ра Сл(а)ва Гласъ Ъ»; 3748-б, и, о, 3750: «на стиховне сл(а)ва и н(ы)не гласъ Ъ»; 3748-г, м, п: «на стих(овне) слава и н(ы)не Гласъ Ъ»; 3748-д: «На стихъ(овне) слава и н(ы)не гласъ Й» (так); 3748-е, к: «на стих(овне) сл(а)ва и н(ы)не гла^с Ъ»; 3748-з: «на стиховне слава и н(ы)не гласъ второй»; 3748-с: «на стиховне слава и н(ы)не».

⁴³ 3748, 3748-в, и, к, л, н, о, р, с, 3750: «На велицей вечерни ст(и)х(и)ры Гласъ А̇»; 3748-г: «на велицей вечерни стихеры»; 3748-з, п: «На велицей вечерни Ст(и)х(и)ры Гласъ А̇, под(обен) о див(ное) чудо»; 3748-м: «на велицей вечерни ст(и)х(и)ры».

⁴⁴ 3748, 3748-и, л, н, о, р, с, 3750: «Ины ст(и)х(и)ры Гласъ Д̇»; 3748-в: «Ины Стихеры Гласъ Д̇»; 3748-г, м: «Ины ст(и)х(и)ры Гласъ Д̇ подобен яко добля»; 3748-е, к, п: «Иннии Ст(и)х(и)ры Гла^с Д̇»; 3748-з: «Ины ст(и)х(и)ры гласъ четвертый».

⁴⁵ 3748, 3748-а, л, м, п, р, с, 3750: «слава и н(ы)не Гласъ Й»; 3748-б: «слава и н(ы)не Гласъ» (обрезано); 3748-е, и, о: «Сл(а)ва и н(ы)не Гласъ Й»; 3748-з: «Слава и н(ы)не глас осмый»; 3748-к: «СЛ(А)ВА И Н(Ы)НЕ»; 3748-н: «слава и ныне глас И».

Кондрашкова Л. В.
**Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
 Введению во храм Пресвятой Богородицы**

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21
2	2 об.	2 об.	2 об.	2 об.	3	2 об.	2 об.	2 об.	2 об.	2 об.	22
2 об.	2 об.	3	3	2 об.	3 об.	2 об.	3	3	3	2 об.	22
3 об.	3 об.	3 об.	3 об.	3 об.	4 об.	3 об.	3 об.	3 об.	3 об.	3 об.	23
4	4 об.	4 об.	4 об.	4	5 об.	4	4 об.	4 об.	4 об.	4	23 об.
4 об.	5	5	5 об.	5	7	5	5	5 об.	5 об.	5	24
5 об.	6	6	6	5 об.	8	5 об.	6	6	6	5 об.	24 об.
6	7	7	7	6	9 об.	6	7	7	7	6	25
7	8	8	8	7	10 об.	7	8	8	7 об.	7	26

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
На литии стихира первая, глас 1 ⁴⁶ . «Да радуется днесь небо»	8	5 об.	10 об.	8	12 об.	7	9 об.
На литии «Слава и ныне», глас 5 ⁴⁷ . «Возсия день радостен»	9	6 об.	12	9	14 об.	8	12
На стиховне стихира 1-я, глас 5 ⁴⁸ . «Радуется небо и земля»	11	7 об.	13	11	18	10	14 об.
На стиховне «Слава и ныне», глас 6 ⁴⁹ . «Днесь собори верных»	12	8	14	12	19 об.	11	15 об.
По 50-м псалме стихира, глас 4 ⁵⁰ . «Днесь боговместимая церковь»	13 об.	9 об.	15	13 об.	21	12 об.	17 об.
На хвалитех «Слава и ныне», глас 2 ⁵¹ . «Днесь в храм приводится»	14	10	16	14	23 об.	13 об.	18 об.
Задостойник ⁵² «Яко одушевленному Божию кивоту»	15		16 об.	15	24 об.		19 об.
Тропарь и Канон Введению							

- 46 3748, 3748-в, к, п, р, с: «На литии ст(и)х(и)ра Гласъ \tilde{A} »; 3748-б: «На литии стихеры гласъ \tilde{A} »; 3748-г: «На литии(и) ст(и)х(и)ра гласъ первы(й)»; 3748-и, м, о, 3750: «На литии ст(и)х(и)ра гласъ \tilde{A} »; 3748-л, н: «на литии ст(и)х(и)ры Гласъ \tilde{A} ».
- 47 3748, 3748-в, л, м, с, 3750: «Слава и н(ы)не гласъ \tilde{E} »; 3748-а, и, о: «Сл(а)ва и н(ы)не Гласъ \tilde{E} »; 3748-д, е, п, р: «Слава и н(ы)не Гласъ \tilde{E} »; 3748-з: «Слава и н(ы)не гласъ \tilde{E} -й»; 3748-к: «СЛ(А)ВА И Н(Ы)НЕ Гласъ \tilde{E} »; 3748-н: «слава И ныне гласъ \tilde{E} ».
- 48 3748, 3748-а, п, с, 3750: «На стиховне ст(и)х(и)ра Гласъ \tilde{E} »; 3748-г, м, р: «На стих(овне) ст(и)х(и)ра Гласъ \tilde{E} »; 3748-з: «На стиховне ст(и)х(и)ра гласъ \tilde{E} -й»; 3748-и, к, л, н, о: «На стиховне ст(и)х(и)ра Гласъ \tilde{E} ».
- 49 3748, 3748-л, н: «слава и ныне гласъ \tilde{S} »; 3748-а, и, к, о: «Сл(а)ва и н(ы)не Гласъ \tilde{S} »; 3748-г, д, п, р, с: «Слава и н(ы)не Гласъ \tilde{S} »; 3748-м, 3750: «Слава и н(ы)не гласъ \tilde{S} ».
- 50 3748, 3748-л, м, н, р, с: «по \tilde{H} -м псалме ст(и)х(и)ра гласъ \tilde{D} »; 3748-б, е, к, п, 3750: «ПО \tilde{H} ПСАЛМЕ ст(и)х(и)ра Гласъ \tilde{D} »; 3748-з: «По \tilde{H} псалме ст(и)х(и)ра гласъ \tilde{D} -й»; 3748-и, о: «По \tilde{H} -мъ Псалме Стихира Гласъ \tilde{D} ».
- 51 3748, 3748-л, м, н, п, р, с: «На хвалитех слава и н(ы)не гласъ \tilde{B} »; 3748-и, к, о, 3750: «На хвалитехъ сл(а)ва и н(ы)не гласъ \tilde{B} ».
- 52 3748, 3748-с: «задостойник»; 3748-б: без заголовка, с пометой «allt», в альтовом ключе, не до конца; 3748-г: без заголовка, помета «Преводне», партия дисканта в дискантовом ключе; 3748-ж: «вместо Достояно дышкантъ»; 3748-з, н: «вместо достойна» (на поле); 3748-м: «вместо задостойника» (вписан на свободном листе внутри стихир, другим почерком); 3750: «Задостойно».

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
8 об.	10	9 об.	9 об.	8	12 об.	8	9 об.	9 об.	9	8	27
9 об.	11 об.	11	11	9	14 об.	9 об.	11	11	10	9	28
11 об.	14	13 об.	13 об.	11 об.	18 об.	11 об.	13 об.	13 об.	12	11 об.	30
13	15	15	14 об.	12 об.	20	12 об.	15	14 об.	13	12 об.	31
14 об.	17	17	16 об.	14	22 об.	14	17	16 об.	15	14	32 об.
15	18	18	17 об.	15	24	15	18	17 об.	15 об.	15	33
16	19 об.	19	18 об.	16	17 об.	51 об.	19			16	34

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
Тропарь Введению, глас 4 ⁵³ . «Днесь благоволения Божия»				17	25		
Песнь 1-я. Ирмос 1-го канона ⁵⁴ . «Отверзу уста моя»				17	25 об.		
Тропари 1-й песни 1-го канона. «Премудрости Пречистая» ⁵⁵ .	16а			17	26		22
«Превышши Пречистая»	16а			17 об.	26 об.		22 об.
«Свет возсиявши» ⁵⁶ .	16а об.	11		18	27		22 об.
«Дверь славная» ⁵⁷	17	11		18	27		23
«Инь ирмось» ⁵⁸ . «Песнь победную поим»	17			18 об.	27 об.		23 об.
Тропари 1-й песни 2-го канона. «Стецемся днесь Богородицу»							
«Песньми воспоем Богородицы»							
«Анна непорочная радовашеся»							
«Давид праотец Твой»							
«Плотию трилетствующи Богородице»							
«Девы ликовствуйте свещеносицы»							
«Сл(а)ва, тро(и)чен». «Тройце единосущная»							

⁵³ 3748-г: «Тропарь Введению прес(вя)тей Б(огоро)д(и)це, гласъ 4» (цифрой); 3748-ж, з, м, н, с: «Тропарь Введению пр(е)с(вя)тей Б(огоро)д(и)це, гласъ Д»; 3748-р: «Тропарь Введению б(огоро)д(и)це гласъ Д».

⁵⁴ 3748-ж, з, м, н, р, с: «Канонъ гласъ Д̄. Песнь Ѧ, ирмось».

⁵⁵ 3748: «Канон На вход В храм Пре/с(вя)тыя б(огоро)д(и)цы гла̄ Д̄ песнь Ѧ. Ирмос отверзу уста моя»; 3748-е: «КАНОН ВВЕДЕНИЮ ПРЕ/стей б(огоро)д(и)це Глас Д̄ ирмос отверзу уста моя песнь Ѧ»; 3748-и: «КАНОН ВВЕДЕНИЮ ПРЕ/ с(вя)тей б(огоро)д(и)це: песнь Ѧ ирмос отверзу уста моя»; 3748-к: «КАНОНЪ ВВЕДЕНИЮ / пр(е)с(вя)тей б(огоро)д(и)це / ГЛасъ Д̄ Песнь Ѧ Ирмос / отверзу уста моя».

⁵⁶ В партии 3748-а этот тропарь без начала из-за утраты первого листа канона.

⁵⁷ 3748-е: на вклеенной нотной строчке.

⁵⁸ 3748-ж: «ИНЪ канон гласъ Ѧ»; 3748-з, р: «Ин канонъ гласъ Ѧ песнь Ѧ ирмось».

Кондрашкова Л. В.

Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы

165

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
17	21				25	17			17	17	
17 об.	21 об.				25 об.	17 об.		19	17 об.	17 об.	
18	22	20	21	17	26	18	21	19	18	18	
18 об.	22 об.	20 об.	21	17	26 об.	18 об.	21	19 об.	18 об.	18 об.	
19	23	20 об.	21 об.	17 об.	27	19	21 об.	20	19	19	
19	23	21	22	18	27	19	21 об.	20 об.	19	19	
19 об.	23 об.	21 об.	22	18	27 об.	19 об.	21 об.	21	19 об.	19 об.	
	24								20		
	24 об.								20 об.		
	24 об.								20 об.		
	25								21		
	25 об.								21 об.		
	26								22		
	26 об.								22 об.		

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
«И ныне», Богородичен «Багром кровей Твоих»							
«Катавасия». «Христос рождается, славите»							
Песнь 3-я. Ирмос 1-го канона ⁵⁹ . «Твоя песнословцы, Богородице»		11		18 об.	28		
Тропари 3-й песни 1-го канона. «Невестокраситель днесь» ⁶⁰	17 об.	11 об.		19	28 об.		23 об.
«Давид предначинает ликование»	18	11 об.		19 об.	29		24
«Из неяже преступление»	18	12		20	29 об.		24 об.
«Играют ангельская воинства»	18 об.	12 об.		20 об.	30		25
«Инь ирмось». Ирмос 3-й песни 2-го канона. «Да утвердится сердце мое»	19			20 об.	30 об.		25
Тропари 3-й песни 2-го канона. «Горжествуим празднующи»							
«Иоакиме радуйся днесь»							
«Божие селение во храм святей»							
«Божия агница блазненная»							
«Трилетствующую плотию»							
«Богородице празднующе»							
«Священницы божий облещитесь»							
«Сл(а)ва, троичен». «Свет Отец, свет Сын»							
«И н(ы)не», Богородичен. «Тя пророцы проповедаша»							

⁵⁹ 3748-а: «Песнь Г»; 3748-г: «Песнь З» (цифрой); 3748-н, п, р, с: «ПЕСНЬ Г ирмос».

⁶⁰ 3748, 3748-к: «ПЕСНЬ Г Твоя песнословцы»; 3748-е, и, о: «ирмос Твоя песнословцы (Богоро)д(и)це»; 3748-л: «Песнь Г Ирмось Твоя песнословцы»; 3748-м: «Песнь Г».

Кондрашкова Л. В.
 Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
 Введению во храм Пресвятой Богородицы

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
	27								23		
	27								23		
20	28				28	20		21	24	20	
20 об.	28 об.	21 об.	22 об.	18 об.	28 об.	20 об.	22	21 об.	24 об.	20 об.	
21	28 об.	22	23	19	29	21	22	22	24 об.	21	
21 об.	29 об.	22 об.	23	19	29 об.	21 об.	22 об.	22 об.	25 об.	21 об.	
22	30	23	23 об.	19 об.	30	22	22 об.	23	26	22	
22 об.	30 об.	23	24	20	30	22	22 об.	23 об.	26 об.	22	
	30 об.								26 об.		
	31								27		
	31 об.								27 об.		
	32								28		
	32 об.								28 об.		
	33								29		
	33 об.								29 об.		
	34								30		
	34 об.								30 об.		

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
«Катавасия». «Прежде век от Отца»							
Песнь 4-я, ирмос 1-го канона ⁶¹ . «Неизследный Божий совет»		12 об.		21	30	об.	
Тропари 4-й песни 1-го канона. «Дверь непроходимую» ⁶²	19	13		21 об.	31		25 об.
«Гора осеняемая яже провиде»	19 об.	13		21 об.	31 об.		26
«Видевши преславная вся»	20	13 об.		22	32		26 об.
«Храм, и палата, и небо»	20	13 об.		22 об.	32 об.		26 об.
«Инъ ирмось». Ирмос 4-й песни 2-го канона ⁶³ . «Духом провидя, пророче Аввакуме»	20 об.			23	33		27
Тропари 4-й песни 2-го канона. «Пророче Исаиа прорцы нам»							
«Начинайте Девы и воспойте»							
«Иоакиме и Анно»							
«Святая святых сущи Чистая»							
«Рождшуюся паче надежди»							
«Прозябе жезл древле»							
«Девы Деву и матери»							
Слава, Троичен ⁶⁴ . «Тройцу Лицы Единицу»							

⁶¹ 3748-а, н: «Песнь Д̄»; 3748-г: «Песнь 4» (цифрой); 3748-в, л, м, п, р, с: «Песнь Д̄ ирмос».

⁶² 3748, 3748-к: «Песнь Д̄ Неизследный»; 3748-е, и: «Песнь Д̄-я Ирмос неизследный Б(о) жий совет»; 3748-о: «Песнь Д̄ Ирмос неизследный Б(о) жий совет» (обрезано по краю).

⁶³ 3748-о: без заголовка.

⁶⁴ 3748-з: без заголовка, 3738-р: «тро(и)чень сл(а)ва».

Кондрашкова Л. В.
**Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы**

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
	35								31		
22 об.	35 об.			20	30 об.	22 об.		24	31 об.	22 об.	
23	36	23 об.	24	20 об.	31	23	23	24 об.	32	23	
23 об.	36 об.	24	24 об.	20 об.	31 об.	23 об.	23	24 об.	32 об.	23 об.	
24	37	24 об.	25	21	32	24	23 об.	25	33	24	
24 об.	37 об.	24 об.	25	21 об.	32 об.	24 об.	23 об.	25 об.	33 об.	24 об.	
25	38 об.	25	25 об.	21 об.	33	25	23 об.	26	34	25	
	39								35		
	39 об.								35 об.		
	40								36		
	40 об.								36 об.		
	41								37		
	41 об.								37 об.		
	42								38		
	42 об.								38 об.		

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
«И н(ы)не», Богородичен. «Моли непрестанно, Пресвятая»							
«Катавасия» «Жезл ис корене Иессеова»							
Песнь 5-я. Ирмос 1-го канона ⁶⁵ . «Ужасошася всяческая»		14		23 об.	33 об.		
Тропари 5-й песни 1-го канона. «Освящение славное и священное» ⁶⁶	21	14		24	34		27 об.
«Доброту, Пречистая, души Твоя»	21 об.	14 об.		24	34 об.		28
«О, выше ума чудес»	22	15		24 об.	35		28 об.
«Свещник многосветлый сущи»	22	15		25	35 об.		29
«Инь ирмос». Ирмос 5-й песни 2-го канона ⁶⁷ . «Светлый нам возсияй»	22 об.			25 об.	36		29 об.
Тропари 5-й песни 2-го канона. «Светло свечи носяще»							
«Да веселятся праотцы днесь»							
«Многоименитую и славнейшую»							
«Иже невестная подписуются»							
«Да отверзутся преддверия»							
«Сл(а)ва, Троичень» «Пребезначальное и Присносущное»							
«И н(ы)не», Богородичен. «Пристанище тихое»							
«Катавасия» «Бог сый мира, Отец щедрот»							

⁶⁵ «Песнь Ё ирмос»; 3748-а: «Песнь Ё»; 3748-и: «Песнь Ё-я».

⁶⁶ 3748, 3748-к: «ПЕСНЬ Ё ужасошася всяческая»; 3748-е: «Песнь Ё-я»; 3748-л: «Песнь Ё ирмос ужасошася»; 3748-о: «Ё».

⁶⁷ 3748-е: «Песнь Ё-я» (ошибочно); 3748-и: «Песнь».

Кондрашкова Л. В.
**Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы**

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
	43 об.								39 об.		
	44								40		
25 об.	44 об.				33 об.	25 об.		26 об.	40 об.	25 об.	
26	45 об.	25 об.	26	22	34	26	23а	27	41 об.	26	
26 об.	46	26	26 об.	22 об.	34 об.	26 об.	23а	27 об.	42	26 об.	
27	46 об.	26 об.	27	23	35	27	23а об.	28 об.	42 об.	27	
27 об.	47	27	27	23 об.	35 об.	27 об.	23а об.	29	43	27 об.	
28	47 об.	27 об.	27 об.	23 об.	36	28	24	29 об.	43 об.	28	
	48								44		
	48								44		
	48 об.								44 об.		
	49								45		
	49								45		
	49 об.								45 об.		
	50								46		
	50 об.								46 об.		

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
Песнь 6-я, ирмос 1-го канона ⁶⁸ . «Божественное сие и всечестное»		15 об.		25 об.	36 об.		
Тропари 6-й песни 1-го канона. «Всяческая носяй глаголом» ⁶⁹	23	16		26	37		29 об.
«Сказати хотя Господь»	23	16			37 об.		30
«Яко дом сущи благодати»	23 об.	16 об.		26 об.	38		30 об.
«Увязание Тя царское приемши»	23 об.	16 об.		27	38 об.		30 об.
«Инь ирмос». Ирмос 6-й песни 2-го канона. «Пророка Иону»	24			27	38 об.		31
Тропари 6-й песни 2-го канона. «Празднуим вернии праздник»							
«Песньми духовными восхвалим»							
«Нескверная Агница»							
«Во храм законный входы»							
«Младенствующи плотию»							
«От всех искушений»							
«Слава, Троичень» «Отец, и Сын, и Дух»							
«И н(ы)не», Богородичен. «Во чреве Твоем вмещен»							
«Катавасия» «Из утробы Иону младенца»							
«Кондакъ глась Д̄» ⁷⁰ «Пречистый храм Спасов»				27 об.	39		

⁶⁸ 3748-а, в: «Песнь \bar{S} »; 3748-ж, з, м, н, п, р, с: «Песнь \bar{S} . Ирмось»; 3748-г: «Песнь 6. Ирмось» (цифрой).

⁶⁹ 3748, 3748-к: «ПЕСНЬ \bar{S} б(о)жественное»; 3748-е, и: «Песнь \bar{S} -я»; 3748-л: «Песнь \bar{S} ирмос Божественное»; 3748-о: « \bar{S} ».

⁷⁰ 3748-г: «Кондакъ Глась 4» (цифрой); 3748-п: «КОНДАКЪ».

Кондрашкова Л. В.
**Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы**

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
28 об.	51 об.				36 об.	28 об.		29 об.	47 об.	28 об.	
29	51 об.	27 об.	28	24	37	29	24	30	47 об.	29	
29 об.	52	28	28	24 об.	37 об.	29 об.	24 об.	30 об.	48	29 об.	
30	52 об.	28 об.	28 об.	24 об.	38	30	24 об.	31	48 об.	30	
30 об.	53	28 об.	28 об.	25	38 об.	30 об.	25	31 об.	49	30 об.	
30 об.	53	29	29	25	38 об.	30 об.	25	32	49	30 об.	
	53 об.								49 об.		
	54								50		
	54								50		
	54 об.								50 об.		
	55								51		
	55 об.								51 об.		
	55 об.								51 об.		
	56								52		
	56 об.								52 об.		
31	57				39	31		32	53	31	

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
Песнь 7-я, ирмос 1-го канона ⁷¹ . «Не послужиша твари Богумудрии»		17		28	39а		
Тропари 7-й песни 1-го канона. «Се днесь возсия» ⁷²	24 об.	17		28 об.	39а об.		31 об.
«Дары да носят днесь»	24 об.	17 об.		29	40		31 об.
«Писание мимотече»	25	17 об.		29	40 об.		32
«Повинуся Рождеству Твоему»	25	18		29 об.	41		32 об.
«Инь ирмос», Ирмос 7-й песни 2-го канона ⁷³ . «Пещь, Спасе, орошашесе»	25 об.			30	41 об.		33
Тропари 7-й песни 2-го канона. «Ликовствуим, празднующи»							
«Пророчествуи, глаголя Духом»							
«Радовахуся Ангельстии чинове»							
«Приемлющи пищу небесную»							
«И телом и духом радующихся»							
«Сл(а)ва, Тро(и)чень» «Прославим Троицу Неразделимую»							
«И н(ы)не», Богородичен. «Моли, Егоже родила еси»							
«Катавасия» «Отроцы благочестию совоспитаний»							
Песнь 8-я, ирмос 1-го канона ⁷⁴ . «Слыши, Отроковице, Дево Чистая»		18 об.		30 об.	41 об.		

⁷¹ «Песнь 3 ирмос»; 3748-а, р: «Песнь 3».

⁷² 3748, 3748-к: «ПЕСНЬ 3. Не послужиша»; 3748-е, и: «Песнь 3-я»; 3748-о: «3».

⁷³ 3748-о: без заголовка; 3748-п: ошибочный заголовок «Песнь 3 ирмос».

⁷⁴ «Песнь И ирмос»; 3748-а, н: «Песнь И»; 3748-г: «Песнь 8 ирмос» (цифрой); 3748-р: «Песнь И-я ирмос».

Кондрашкова Л. В.
**Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы**

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
32	58				40	32		33	54	32	
32 об.	58 об.	29 об.	29	25 об.	40 об.	32 об.	25 об.	33 об.	54 об.	32 об.	
33	59	29 об.	29 об.	25 об.	41	33	25 об.	34	55	33	
33 об.	59 об.	30	30	26	41 об.	33 об.	26	34 об.	55 об.	33 об.	
34	60	30 об.	30	26 об.	42	34	26	34 об.	56	34	
34 об.	60 об.	31	30 об.	27	42 об.	34 об.	26	35	56 об.	34 об.	
	61								57		
	61								57		
	61 об.								57 об.		
	61 об.								57 об.		
	62								58		
	62 об.								58 об.		
	63								59		
	63								59		
34 об.	64			27	42 об.	34 об.		35 об.	60	34 об.	

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
Тропари 8-й песни 1-го канона. «Пречистую церковь в дом Божий» ⁷⁵	25а	19		31	42 об.		33 об.
«Рече, видеv, ко Анне»	25а об.	19		31 об.	43		34
«Раба Божия бых аз»	26	19 об.		32 об.	44		34 об.
«Законно воистину дело»	26 об.	20		33	45		35 об.
«Возмогаю, рече, Анна ему»	27	20 об.		33 об.	45 об.		36
«Светоносна нам вжегшися»	27 об.	20а		34	46 об.		37
«Инь ирмось». Ирмос 8-й песни 2-го канона. «Егоже ужасаются Ангели»	28			35	47 об.		37 об.
Тропари 8-й песни 2-го канона. «Веселится днесь светло»							
«Хвалятся/хвалится (р) святыи Давид»							
«Мария Пречистая»							
«Яко дверь спасенную»							
«Пророцы и апостолы и мученицы»							
Вместо «Славы». «Благословим Отца, и Сына, и Святаго Духа»							
Троичен. «Да поется Трисвятыи Отец»							
«И н(ы)не», Богородичен «Безначальный начинается»							
Окончание 8-й песни канона «Хвалим, благословим, покланяемся»							

⁷⁵ 3748, 3748-к: «ПЕСНЬ Й Слыши»; 3748-е: «Песнь Й-я ирмось слыши отроковице»; 3748-и: «Песнь Й. ирмось слыши отроковице»; 3748-о: «Й (ирмо)с Слыши (отро)ковице» (обрезано по левому краю).

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
35 об.	64 об.	31 об.	30 об.	27 об.	43 об.	35 об.	26 об.	36	60 об.	35 об.	
36	65 об.	32	31 об.	28	44	36	27	37	61 об.	36	
37	66 об.	32 об.	32 об.	28 об.	45	37	27	37 об.	62 об.	37	
38	67 об.	33 об.	33	29 об.	46	38	27 об.	38 об.	63 об.	38	
38 об.	68 об.	34	33 об.	30	46 об.	38 об.	27 об.	39	64 об.	38 об.	
39 об.	69	35	34	30 об.	47 об.	39 об.	28	40	65	39 об.	
40 об.	70	35 об.	34 об.	31	48 об.	40 об.	28	41	66	40 об.	
	71								67		
	71 об.								67 об.		
	72								68		
	72 об.								68 об.		
	73								69		
	73 об.								69 об.		
	73 об.								69 об.		
	74								70		
	75								71		

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
«Катавасия» «Чуда преестественного»							
Песнь 9. Припев ⁷⁶ «Ангели, вхождение Пречистыя зряще, удивившася: како Дева»		20а об.		35 об.	48		38
Песнь 9-я. Ирмос 1-го канона ⁷⁷ «Яко одушевленному Божию кивоту»		20а об.		35 об.	48 об.		
Припев ⁷⁸ «Ангели, вхождение Пречистыя зряще, удивившася: како со славою»		21		36	49		
Тропарь 9-й песни 1-го канона ⁷⁹ «Яко пресветлую, Богородице Чистая»	28 об.	21		36 об.	49		38 об.
Припев «Ангели, введение Девы зряще»		21об.		37	50		
Тропарь «Прелетает, Богородице, Чистая»	29	21 об.		37	50 об.		39
Припев «Ангели и человецы, Девы введение»		22		37 об.	51		
Тропарь «Преславно прообразоваше, Чистая»	29	22		38	51 об.		39 об.
Припев. «Ангели, введение Девы зряще, ужасахуся»		22 об.		38	52		
Тропарь «Поя Тебе, провозглашаше Давид»	29 об.	22 об.		38 об.	52		40
Припев «Ангели, взыграйте со святыми»		23		39	53		

⁷⁶ 3748-а: «На Ё-й песни прип(ев)»; 3748-в: «Песнь Ё. Припевъ»; 3748-г, ж, м, н, с: «Припевы на Ё песни»; 3748-з, п, р: «На Ё песни припевы»; 3748-л: «припев. Песнь Ё».

⁷⁷ 3748-а: «Песнь Ё»; 3748-в, п: «Ирмосъ»; 3748-г, ж, з, м, н, с: «Песнь Ё ирмосъ»; 3748-р: «Песнь Ё-я ирмосъ».

⁷⁸ Заголовок «Припев», в партиях 3748-в, з, м, н, р, с – без заголовка.

⁷⁹ Заголовок ирмоса в этом месте стоит в тех партиях, где пропускается ирмос первого канона, в таких случаях он ставится возле первого тропаря. 3748: «ИРМОСЪ»; 3748-к: «ИРМОс яко од(у)шевленному».

Кондрашкова Л. В.
**Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы**

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
	75								71		
41	76			31 об.	49	41		41 об.	72	41	
41	76 об.				49	41		41 об.	72 об.	41	
42	77			31 об.	50	42		42	73	42	
42	77 об.	36 об.	35	31 об.	50	42	28 об.	42 об.	73 об.	42	
43	78			32	51	43		43	74	43	
43	78 об.	37	35 об.	32 об.	51 об.	43 об.	29	43 об.	74 об.	43 об.	
44	79			33	52	44		44	75	44	
44	79 об.	37 об.	35 об.	33	52 об.	44 об.	29	44	75 об.	44 об.	
44 об.	80			33 об.	53	45		44 об.	76	45	
45	80 об.	38	36	34	53	45	29 об.	45	76 об.	45	
46	81 об.			34 об.	54	46		45 об.	77 об.	46	

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
Тропарь «Богоприятну предзря, Соломон»	30	23		39	53		40 об.
Припев «Ангели и человецы, Деву в песнех»		23 об.		39 об.	54		
Тропарь «Подаеши дарований Твоих тишину»	30 об.	23 об.		40	54		41 об.
«Припев» ⁸⁰ «Ангели, введение Пречистыя зряще, ужахауся: како Девая входит»							42
«Ин ирмось». Ирмос 9-й песни 2-го канона. «Светоносный облак, вонже»					55		42
Припев. «Величай, душе моя, Приведенную во хра ^М » ⁸¹	28			40 об.	55 об.		38
Тропари 9-й песни 2-го канона. «Из праведнику произыде» ⁸²					57		
«Младенствующу естеством»					57 об.		
«Со Ангелом, радуйся»							
«Святых святая и Богомати»							
«Песнь достойну Богородице»							

⁸⁰ Этот припев с заголовком «Припев» выписан с таким текстом в 3748-е, и; в партиях 3748-к, о вариант текста: «Ангели введение пречистыя зряще удившася, како Девая входит во святая святых» с сохранением мелодии. В 3748-к заголовок: «ПРИПЕВ второй».

⁸¹ Настоящий припев в рукописях с сокращенным каноном стоит первым, перед тропарями первой песни канона. В тех случаях, когда ирмосы первого канона не выписываются, перед этим припевом стоит указание на начало 9-й песни и на ирмос. 3748: «На Ё песни припев»; 3748-е: «Песнь Ё-я ирмос яко одушев[ленному], припевъ»; 3748-и: Песнь Ё: ирмос яко одушев[ленному], с припев(ом); 3748-к: «НА Ё ПЕСНИ припевы»; 3748-о: «Ё ирмос (яко одушев[ленному]) Припев» (обрезано по краю).

⁸² 3748-г, ж, м, н, с: этот и следующий тропарь дописаны в указанных партиях в конце канона, после светильна, с заголовком на поле: «из Ё песни втораго творца» (3748-г, н), «из Ё песни Ё-го Творца» (3748-ж, м, с).

Кондрашкова Л. В.

Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
Введению во храм Пресвятой Богородицы

181

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
46	81 об.	38 об.	36 об.	34 об.	54	46	29 об.	45 об.	77 об.	46	
47	82 об.			35	55	47		46	78 об.	47	
47	82 об.	39 об.	37	35	55	47	30	46 об.	78 об.	47	
		40	37 об.				30				
48	83 об.	40	37 об.	36	56	48	30 об.	47	79 об.	48	
48 об.	84	36	34 об.		56 об.	48 об.	28 об.		80	48 об.	
50	84 об.				58	50			80 об.	50	
50 об.	85				58 об.	50 об.			81	50 об.	
	86								82		
	86 об.								82 об.		
	87								83		

Песнопение	Шифр рукописи						
	3748	3748-а	3748-б	3748-в	3748-г	3748-д	3748-е
«Херувим пребольши, и Серафим»							
Припев, вместо «Славы» ⁸³ . «Величай, душе моя, Триипостасного»				40 об.	55 об.		
Троичен, без заголовка. «Триипостасное Естество, и неразделимую»							
Припев, вместо «И ныне» ⁸⁴ . «Величай, душе моя, Честнейшую и Славнейшую»				40 об.	56		
Богородичен. «Под Твое благоутробие»							
«Катавасия» «Таинство странное вижу и преславное»							
Светилен ⁸⁵ . «Юже древле провозвести пророческое»				41	56		42 об.

⁸³ Заголовок «Вместо Славы» только в 3748-з, р.

⁸⁴ Заголовок только в 3748-з, р: «Вместо и н(ы)не».

⁸⁵ Заголовок «Светиленъ» имеется в большинстве партий. В 3748-в: Све[тилен] (обрезано на поле); 3748-л: без заголовка.

Кондрашкова Л. В.
 Службы Рождеству Богородицы, Воздвижению Креста Господня,
 Введению во храм Пресвятой Богородицы

3748-ж	3748-з	3748-и	3748-к	3748-л	3748-м	3748-н	3748-о	3748-п	3748-р	3748-с	3750
	87 об.								83 об.		
48 об.	88 об.				56 об.	48 об.			84 об.	49 об.	
	88 об.								84 об.		
49	89 об.				57	49			85 об.	49	
	89 об.								85 об.		
	90								86		
49	91	40 об.	38	36	57	49	30 об.	47 об.	87	49	

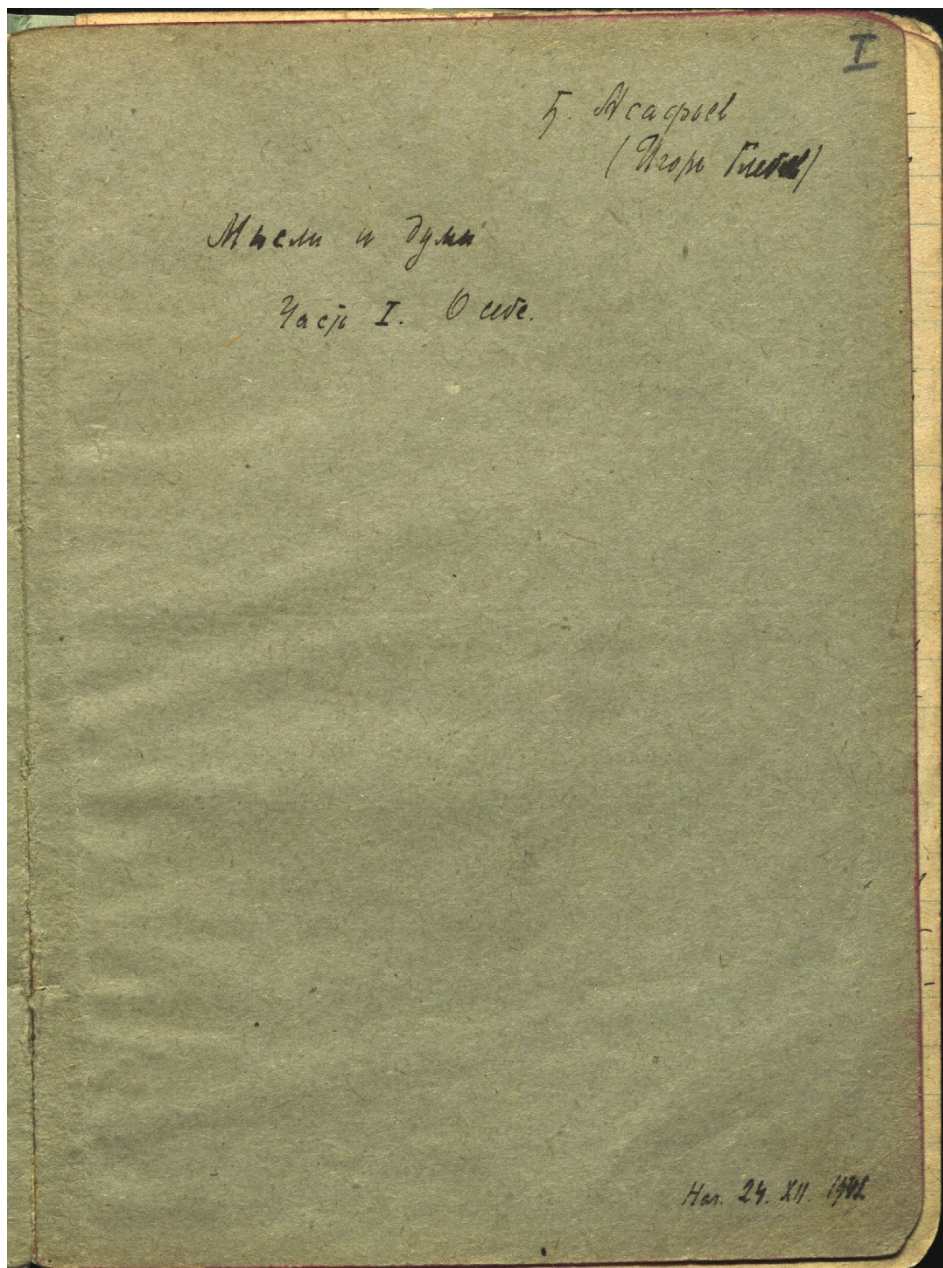
Асафьев Б. В.

**Мысли и думы.
Часть I. О себе***
(вторая часть публикации)

Boris Asaf'yev

Thoughts and Reflections. Part I. About Myself
(second part of the publication)*

* Первая часть публикации – в предыдущем выпуске журнала:
<https://bit.ly/3xs4XLR>.
For the publication's first part, cf. Art of Music. Theory and History.
No. 29, 2023.



Ил. 1. Титульный лист воспоминаний (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 349)

Глава IX¹

Последнее десятилетие судьба меня настолько тесно связала с русским музыкальным театром, что получилась обратная перспектива: не постоянность моей творческой и познавательной работы определяет мои произведения, а якобы главной и единственной целью моей была театральная и особенно балетная музыка. Да, я люблю театр и особенно русский. Много и многих перевидал, много читал, театральный отдел в моей библиотеке занимает не последнее место. И всё же театральная работа и театральная музыка являлись лишь отражением глубоких потребностей моего интеллектуального роста и создания во мне музыканта и мыслителя об искусстве, отражением, а не сущностью моей жизнедеятельности. Творчество и исследование (не только анализ искусства) шли в моей работе, в моём нетерпеливом познавательном любопытстве всегда неразрывно. Только обстоятельства текущей жизни выявляли на первый план то композитора, то исследователя — писателя о музыке. Но я работал как критик-публицист, и как педагог, и как руководитель и организатор многих сторон нашей музыкальной действительности, например, в издательствах, в журналах. Я уже не беру практики концертмейстерской, аккомпаниаторской, консультантской и т.д. Если первые почти пятнадцать лет со дня Октября выглядел я только исследователем, критиком, публицистом и мыслителем, то на самом деле я вовсе не бросал ни работы над постижением музыки как одной из существенных областей человеческого сознания, ни работы над своим слухом как органом восприятия-познавания, ни

¹ Публикация осуществлена согласно тексту следующего источника, доведённому до завершения повествования: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 351. Мысли и думы. Гл. IX-X и Послесловие (24 декабря 1941 – конец февраля 1942). 44 л. с об. Автограф. Особенности авторской пунктуации и орфографии, не соответствующие современным нормам, оставлены без изменений.

своего композиторского опыта: я работал преимущественно в драматических театрах, работал композиторски много и разнообразно, ибо в драматическом советском театре тогда бился живой пульс нашей остро-конфликтной художественной культуры, а в музыкальных театрах было скучновато для советского музыканта, да и не пустили бы. В своих же общениях с драматическими театрами я не только цепко присмотрелся к театральности вблизи, но и композиторски доставлял себе любые возможности «творческого искусства»: там я и подготовил свою последующую композиторскую десятилетку в музыкальных театрах. Но всегда за всеми моими проявлениями стояла творчески-познавательная и познавательно-творческая мысль о действительности и человеке. Пусть я выражаю мысли свои как музыкант, так для того же и есть во мне музыкальный талант и для того я его так всесторонне развивал. Поэтому неверно, что я покинул в себе исследователя ради композиторской «карьеры». Сейчас с 1940 года я начал записывать накопившийся за десять лет наблюдательский и исследовательский материал: по самым сжатым нормам я должен создать цикл из десяти книг (сделаны четыре!), чтобы получилось цельное впечатление от всего, собранного моим интеллектом. Но отрываться от творческой композиторской работы не собираюсь, хотя «карьеры» композитора не сделал и не собирался делать. Я просто работаю интенсивно и дисциплинированно всю жизнь: если выпадет удача (как с «Бахчисарайским фонтаном»), отлично, не выпадет — что ж делать! Всё равно в работе, за которой удачи не последовало, я всегда чему-либо да научился, а это — главное. Исполнено и издано моих произведений куда меньше, чем их создано. То же и в музыкознании: написано больше, чем напечатано. Пропали целые большие периоды работы: например, лекции, беседы и доклады за первые напряжённые годы созидательной работы в б[ывшем] Институте Истории Искусств (с 1919 по 1929 годы), пропали лекции и семинарские собеседования в Консерватории (с 1925 по 1931 год), пропали некоторые из законченных и приготовленных к печати трудов в «рапповское время». Много времени в жизни отняла консультантская работа в театрах и дома: я принимал каждого приезжавшего или проходящего ко мне показать работу или просто посоветоваться. Только последние года три-четыре я вынужден был из-за уменьшающихся сил ограничить и свои появления в театрах и концертах и всюду и защищать свою работу дома ограничением желающих меня видеть. Но зато увеличилось число приезжающих ко мне за консультацией из других городов: их я всегда принимаю и отдаю времени, сколько требуется. Зато стали распространять слухи, что я нелюдим, что я не желаю общения, а мне пришлось самому экономить время и силы для

работы ценой естественных удовольствий: поиграть для себя на рояли, почитать, побеседовать. Таким образом, всегда, всю жизнь — труд, а не карьера и не конъюнктуры. Удивляются, что я быстро создаю крупные произведения и исследования. Увы, не быстро. Работая постоянно в различнейших областях, я накопил много знаний. Чем мне знакомее культура, с которой я как исследователь или композитор имею дело, — тем скорее я ориентируюсь, тем короче стадия подготовительной работы. У меня есть дисциплина труда, есть метод, я обхожусь без черновиков и эскизов, за мелким исключением. Когда я всё в уме подготовил — я записываю очень быстро. Вот это правда. Но зато мучительно для организма. Я люблю познавать и работать в странствованиях и на прогулках, будучи хорошо «натренированным» пешеходом. Потому-то я в предшествующей главе изложил биографию своих последних лет по годам странствований, ибо вот тогда-то многое и подготавливается, и создаётся. Приступая, поэтому, к описанию своих музыкально-театральных произведений десяти недавних ярких лет, я беру их, конечно, не как точки опоры или «верстовые столбы», а как обобщения, наиболее цельные, моей деятельности. Но повторяю, эти обобщения — следствия, а не причины, и далеко не всё содержание постоянной пылливой работы над своим сознанием и познавательной. Убеждён, если бы не было ни «Пламени Парижа», ни «Бахчисарайского фонтана», мои мысли, в них вложенные, нашли бы «иное в ином» выражение, а в сущности же высказали бы то же содержание. Утверждали, что я не композитор, а какой-то «композиторствующий историк». Так могут писать критики, ничего не понимающие в творческих процессах, в особенности музыкальных. Да, я историк и филолог (в меньшей степени) и много изучивший литературовед, знаю и театр, не только музыкальный, неплохо разбираюсь в изо-искусствах. По существу же, по природе своей, по тонкости и точности, развитию и пронизательности слуха, слухового восприятия и слухового внимания — и чем я вправе гордиться, ибо много поработал над этими своими качествами, — я типичный музыкант и сочиняю, как и все, забывая в моменты творчества, кто я: историк ли, журналист ли, учёный ли и т.д. и т.д. Хочу создавать вот и всё. Только метод мой планомернее. Люблю обдумать целое и детали, имею ясный план, привык работать без импровизаций за роялем и т.д. Не могу сочинять оперы или балеты, не ведая, какова будет развязка сюжета, или не зная, что случится с действующими персонажами во втором акте, но мне известно, что так теперь сочиняют. Не могу допустить, чтобы мои произведения инструментовали другие люди, ибо просто не в состоянии отделить инструментовки от творчества. Сочиняю и слышу, что музыка звучит в такой-то тональности и толь-

ко в такой и звучит она конкретно-оркестрово, а если я пишу для рояля, то и слышу рояль, а не гитару. По-моему, данного рода качества — чисто музыкальные, и никакого отношения к тому, историк я или физик, не имеют. А если мой интонационный метод требует овладения композитором культурой эпохи, над которой он работает, и, если возможно, её живой интонацией, речевой и музыкальной, то ведь это же нормальное требование. Что бы критики сказали о писателе и даже поэте, который бы не счёл нужным осознать описываемую эпоху? Разве Пушкин «Капитанской дочки» или «Арапа Петра Великого» не знал эпохи? Степень объективного или субъективного языка или освещения событий дело творческое, но знание того, о чём сочиняешь — требование обязательное. Обывательски принято думать — музыка не конкретна. Неверно. Она конкретна для умного композитора и требует от него ещё более конкретной подготовки, чем поэзия и литература от поэта и писателя. Не конкретно восприятие музыки — вот что верно, потому что для интеллектуального восприятия музыка самое трудное искусство: под музыку чувствуют, под музыку думают, но не в музыке и не с музыкой. Уж если, глядя на картину, видят не то, что живописно-образно выражает художник, а свои мнения и суждения, то с музыкой вопрос сложнее. Итак, я сознательно пользуюсь интонационным методом, и, вовсе не отрицая права за композитором пользоваться личным, субъективно ему присущим языком, указываю, что при этом в музыке, как в литературе, громадное значение имеет при отборе «словаря» или граней языка данного произведения оглядка на живые интонации эпохи, о которой идёт речь, и взгляд вокруг себя, в современность, для учёта восприятия слушателя и его слуховых навыков. Вот и всё. Разве Пушкин в гениально пронизательных «Повестях Ивана Петровича Белкина» не делал того же? Или Гоголь? Или Бетховен, Моцарт, Бах? Разве они не считались с суммой привычных их слушателям интонаций эпохи? И они же, когда создавали глубоко личные произведения или для искушённых любителей и профессионалов, субъективизировали, заостряли и утончали свой язык. И ещё я стою за ясность и простоту, не за «нутро» и «упрощенчество», а за простоту в смысле, чтобы не щеголять технической виртуозностью и «прятать кухню свою». Я считаю, что этого требует наша эпоха. Некто из музыкантов, ругавший мой «Фонтан» всё время за опрощенчество и отсутствие «импрессионистских фонтанов», как-то недавно заметил: «а знаете, я только теперь вник, что почти весь балет, в существенном, развивается из одной темы. Это мастерски сделано». Такое признание мне было ценно. В сущности, я уже почти всё главное сказал до обзора, но тем, значит, короче будет самый обзор, ибо книга и без того затянулась. Да вот ещё, чуть

не забыл. Я глубоко признателен всем соработникам-соучастникам постановок моих балетов: либреттистам, балетмейстерам, режиссёрам, дирижёрам, артистам. Но я пишу историю постановок. Я пишу о росте во мне музыканта и музыкального сознания. Поэтому буду касаться в каждом произведении только своей музыки в смысле значения и места её в моём развитии. Я даже не стану спорить, насколько были или не были отражены мои мысли и идеи в данной постановке, да меня большей частью об этом и не спрашивали, даже стараясь, порой, отодвинуть композитора перед «знатоками» по-дальше: «извиняемся, мол, перед вами, что такой великолепный спектакль, как “Бахчисарайский фонтан”, идёт под такую простенькую скверную музыку»². Как будто не от интонаций, ритмов и форм этой музыки родился весь спектакль? Горько, конечно. В своё время всё подобное пришлось перетерпеть. Даже худшее. Так тем более позволю себе здесь излагать только существенное: чем были в моём развитии мои театральные музыкальные *opus’ы*, равно как поставленные на сцене, так и неосуществлённые «на театре».

Мысль о том, как приблизить замечательно чуткую общественную музыку эпохи французской революции, в особенности ее якобинского периода, к нашему восприятию, нашим эмоциям, занимала меня давно, а в 1928 году, в бытность мою в Париже, очень упорно. Мы потеряли её интонации, «ее тоно-произношение», а отсюда и динамику, и ритмику, и силу эмоционального воздействия. Остались контуры мелодий, ясность простейших классических гармоний — и всё. Когда требовалось, например, на Радио отметить дату и продемонстрировать что-либо из этой музыки, руководители пожимали плечами: «Что? Такая музыка революции? Подобная сентиментальщина? Ну нет-с, вздор!» Вот тогда и осенила меня идея: не в интонационности ли тут дело? И ещё не думая и не подозревая о какой-либо театрально-музыкальной концепции, я начал читать в материалы эпохи энциклопедистов и революции (переписку, мемуары, критические отчёты, где шла речь об исполнении, а значит, и оценка по линии восприятия), чтобы понять, как слушали, что слышали и какой степени интенсивности было эмоциональное воздействие. Не эстетические теории и споры занимали меня, а слушание и слышание. Вскоре я глубоко оценил значение интонации

2 Симптоматичным представляется детское впечатление Сергея Слонимского: «<...> Я любил больше всех балетов “Бахчисарайский фонтан”. К чести своей, я совсем не замечал в нём музыки, как будто её и не было». (См.: *Слонимский С.М.* Пермская обитель // *Слонимский С.М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2019. С. 55).

и тем самым нашел разгадку многих непонятных для меня в истории музыки явлений и прочную основу для последующих работ, равно как и то, что связывает теорию и практику музыки. В моей переработке учебника западноевропейской истории музыки Карла Нефа и особенно в моей книге «Музыкальная форма как процесс» отражены мои интонационные изыскания той поры. Понятно, что, когда весной 1931 года С.Э. Радловым в б[ывшем] Мариинском театре было высказано предложение о балете «Празднество французской революции» и мне предложи[ли], по его же настоянию, взять на себя музыкальное оформление — я с радостью «уцепился» за столь счастливый случай. Драматургически цельной концепции мне в руки не дали. Возможно, её не было. Под именем либретто фигурировали эпизоды и ситуации, приведшие к перевороту и взятию Тюильри осенью 1792 года. Я воспользовался таким положением дела, чтобы обдумать музыкально-драматургическую концепцию. По ней потом планировались и отбирались исторические эпизоды. Несмотря на ряд последующих балетных переделок, колебаний, редакций, несмотря на то, что «Пламя Парижа» за все своё пяти–шестилетнее бытие не сложилось в окончательную сценическую форму, — музыкально-драматургическая концепция моя осталась без изменения, как симфонический костяк. Концепция была концепцией бетховенской «героики» и вообще бетховенского симфонизма. Сперва экспозиция действующих сил: деревня, феодалы, взрыв народного гнева, волонтеры — марсельеза как символ объединения. Далее вторая тема: король, двор, попытка реставрации, моральный упадок — героиня из артистической среды, из «третьего сословия»; и опять звучащая марсельеза (проход волонтеров). В сущности, тема феодального реквиема (в оркестре я ввёл орган в интонацию придворных танцев) переходила в тему революционного братания. Третий акт — развитие, коллизия: столкновение враждебных сил, ещё более сильный взрыв народной ненависти, поход на королевский дворец и его взятие. Приход в Париж волонтеров давал мне возможность сочетать крестьянские и ремесленно-городские интонации и наложить на них песни «третьего сословия», песни Парижа и всё это «опрокинуть» в острые и суровые ритмы Карманьолы и Ça ira. Этот акт, конечно, явился самым удачным. Последний акт — революционные празднества — в сущности соединял в себе (в первой редакции балета или в одной из первых, так как редакций было много!) три последние части «героики». У меня Es-dur сперва преобладал в финале балета, потом в московской постановке 1933 года я написал заключительный вариант «Карманьолы» в A-dur, в энтузиастической тональности Седьмой бетховенской симфонии. Вообще в «Пламени Парижа» гораздо больше сочинённой мною музыки, чем об этом принято было

думать. Меня и тогда уже не считали за композитора. С первой речи дирижёра перед оркестром на первой корректурной репетиции: «вот, товарищи, перед вами балет, собранный известным музыковедом Б.В. Асафьевым из произведений композиторов французской революции», пошла молва, что тут нет моей музыки и быть её не могло. Вдруг все забыли, что частенько играли мои сочинения в том же театре. Но важно не это. Важно, как я решил интонационную проблему «переосмыслить» вялую для нашего эмоционального строя музыку так, чтобы она волновала. Я пошёл несколькими путями. Первый: отбирая из различных произведений, около революции и революционных, материал, я старался, по возможности, «вплести» в ткань балета те, где звучали интонации, позднее использованные Бетховеном. Они давали сок, хороший тонус всей музыке, и их все узнавали. Второй путь: я расставил самые привычные, известные мелодии (марсельеза, карманьола, “Ça ira”) на вершинах массового действия, на высших пунктах его подъёма. Тем самым я вызвал нужные мне ассоциации у слушателей и безусловное сочувствие. Третий путь: изучив музыку эпохи, как родной язык, я совершенно свободно стал «говорить» — сочинять на этом языке, не стилизуя, не «формальничая»: я «говорил» совершенно естественной для себя музыкальной речью, как в свое время Моцарт итальянской музыкальной речью. Я сочинял сколько угодно вариантов «Карманьолы» и других популярных тогда мотивов, я совсем заново написал крестьянские танцы на напевы, мною отобранные, наконец, всевозможные балетные классические *adagio*, бесчисленные вариации, коды, я либо основывал на фрагментах стиливо-характерных фрагментарных интонаций, либо сочинял сам целиком, потому что приспособить формы далёкой музыки к требованиям — и очень капризным — современного балета просто немислимо. Массовые парижские танцы я основывал на напевах тогдашних популярных уличных песен и контрдансов, познакомившись с материалами военных духовых оркестров. Из пределов стиля, мелодического и гармонического, свойственного времени, я не выходил, и когда я брал фрагмент подлинного произведения, я не менял в нём ничего: я только насыщал его, путем переинструментовки, новой динамикой. Вся мною сделанная инструментовка балета, именно динамически и темброво, привела музыку к стиливому единству. Я жалею только об одном, что, уступая требованиям дирижёра В.А. Дранишников, на которого в свою очередь давил балетмейстер В.И. Вайнонен, я кое-где (особенно в III акте) допустил перегрузку медных духовых инструментов и кое-где добился натуралистической крикливости, вовсе не присущей французской музыке. В целом работа над «Пламенем Парижа» мне дала много-много ценного, независимо даже от

полного усвоения смысла такого явления в музыке, как интонация, и связанного с ним процесса «переосмысления» от эпохи к эпохе элементов «музыкально-интонационного словаря». Как филологу мне этот процесс был давно известен в речевой интонации и изменениях смысла слов.

Мысль о балете «Бахчисарайский фонтан» — пушкинском балете — подсказал Николай Дмитриевич Волков. И не только подсказал, но и убедил, что я должен его сочинять. Целый год я не решался осуществить его совета³. Признаться, я побаивался, можно ли выступить с насквозь романтическим произведением на очень тонкой психологической канве: духовное перерождение деспота под влиянием девушки неведомого для него душевного склада. Иным этот балет не мог быть. Весной и летом 1932 и 1933 года я стал наблюдать в парке Павловска и Детского Села столь романтическую настроенность молодёжи, что первое моё сомнение отпало само собой. Явилось второе: как бы сочетать из сложного, но культурно-психически определяющего сущность и прелесть «души Крыма» слияния античности, итало-генуэзских, турецких и татарских «наслоений» — единое художественное преломление изысканий поэмы Пушкина. Фольклорную натуралистическую амальгаму я категорически отринул. Из неё получилось бы пёстрое попури. Вести все музыкальное развитие на татарском народном материале было пушкински-романтически немислимо. Обратно: пойти от изысканностей современного импрессионизма — значило бы превратить человечески чуткую тему поэмы в тембровый «настроенческий» узорчатый ковёр, слишком далеко уйти от русской классической романтики, от одной из высот русской культуры. Перед Н.Д. Волковым я защищался пока бронёй: буду делать монтаж из музыки Глинки, чем вызвал его справедливое недоумение. Но я не мог, не найдя интонационно-стилевой точки опоры, сочинять балета. Одно мне было ясно: музыка должна стать мелодией, должна восприниматься, как пушкинский стих, как всем родной классический язык. Тогда вдруг мелькнула мысль: прежде всего Пушкин. Представить себе, как он, воспитанный на французском классицизме XVIII века, начал воспринимать Байрона и романтизм, как в нём самом преобразовывался душевный склад. Тогда возник план: найти обобщённую романтическую интонацию, обвить ею, в качестве заставки и концовки, всё действие балета, из вариантов этой интонации построить образ Марии и сделать его лирически-центральным: все, кто соприкасается с Марией, находятся

³ Напоминание: особенности авторского письма, не соответствующие современным нормам, оставлены в данной публикации без изменений.

под её обаянием и мыслят ею. Даже враги, стараясь освободиться от неотвязного образа, не в состоянии избавиться от него. Отсюда музыкально чётко выростала линия Заремы. Интонационной романсовой заставке балета я предпослал увертюру во вкусе интонаций «от Моцарта к Россини с бетховенскими стержнями»: мне думалось, что, вынося подобного склада увертюру за скобки действия, я музыкально-образно ясно покажу «отплытие пушкинского воображения от берегов культуры конца XVIII века», через гедонизм начала века, всё дальше и дальше в глубь романтики. «Дальше и дальше» — это и есть музыкальное содержание балета. Конечно, я не стилизовал своей мысли и свободно вёл романтические интонации в глубь XIX века, польского и русского, насыщая их и нашим эмоциональным строем. Тут я действовал подобно опыту «Пламени Парижа», но смелее. Увертюру я тоже сочинял, не думая ни о какой стилизации и естественно легко интонируя в пределах несколько отдалённого от нас музыкального языка с его своеобразием, но не ставшего нам чуждым. Интересно, что один большой выдающийся человек нашей страны в беседе со мной о «Бахчисарайском фонтане» чутко сам отметил правильность данной увертюрой «точки отправления» от граней XVIII века и несомненность ощущения движения музыки в глубь романтики: «а дышишь нашими эмоциями». Моих мыслей он знать не мог и заметил, только что сказанное, сам. Ни один из музыкантов ничего подобного не услышал. Наоборот, все ругали «Бахчисарайский фонтан» и до и после выяснившегося успеха. Даже на одном из официальных заседаний одного из композиторских союзов мне было отказано в праве голосования с композиторами как не композитору, а музыковеду. Дорого стоил мне успех!.. Это, впрочем, дальше, а теперь, летом 1933 года, обдумав план, надо было сочинять. Сперва я стал искать «стержневой романтической интонации». Я вспомнил о любопытной фортепианной пьесе Гензельта “La Faun-taine”, о которой, как возникшей под впечатлением пушкинской поэмы, мне давно было известно⁴. Вспомнил я, что Гурилёв подписал к ней пушкинские стихи «К Бахчисарайскому фонтану» («Фонтан любви, фонтан живой») и скомпоновал таким образом прелестный романс⁵. Этот романс я решил превратить в заставку и концовку балета, а начальный стих его сделать «целеустремленной романтической интонацией» — носителем

⁴ Гензельт А. фон. Ноктюрн “La fontaine” E-dur op. 6 № 2 (1839).

⁵ В изданиях зафиксированы разные названия романса: [Гурилёв А.Л.] Фонтану. Сл.А. Пушкина // Романсы и песни А. Гурилёва. М.: в Муз. Магазине К.И. Мейкова, бывш. Ленгольда и Грессера, 1868; Фонтану Бахчисарайского дворца // Романсы и песни А.Л. Гурилёва. М.: у А. Гутхейл, 1892.

образа Марии в самых различных вариантах и музыкально-психологических преломлениях: отсюда вполне последовательно возникала форма вариаций-вариантов от образа к образу, как основная форма балета. К сожалению, я лишён возможности привести здесь все превращения (ритмо-мелодические и гармонические) руководящей романтической интонации. По изданному клавиру балета их легко проследить, анализом же здесь заниматься не приходится. Приведу только для памяти и примера основную гензельто-гурилёвскую интонацию и её простейшие варианты:



Ил. 2. Авторские примеры из рукописи (Асафьев Б.В. О балете. Л.: Музыка, 1974. С. 255)

Попевка (а) вообще выпала, и минорная попевка (б) стала одной из основных тематических «посылок», так же, как и мажорная «ямбическая» (в).

Форму вариаций я очень люблю. Считаю ее действенной именно в развитии музыкально-театральном и хорошо мотивирующей принятое мною «движение от граней XVIII–XIX века в глубь романтизма». Кроме того, вариации, становясь вариантами, гибко характеризуют различные психические состояния и эмоциональный тонус музыкально-театральных образов. Вообще форма вариаций позволяет связывать эпоху с эпохой путем интонационно-стилевых преобразований темы. Между вариационно-вариантными звеньями музыки «Бахчисарайского фонтана» уже легко расположились «польские и крымские интонационные отзвуки», тоже взятые в ро-

мантическом преломлении, и, конечно, вполне последовательно пушкинские татары трактованы как «гиреево войско», вне этнологии. Ханский гарем с его многоликим «населением», тоже романтически преломленный, позволил мне очень тактично инкрустировать нити сходящихся в Крыму «этноинтонаций» (Италия, славянство, Кавказ, турецко-татарские элементы), но всё это сквозь эмоционально-обобщающее драматическое развитие основной темы поэмы: перерождение феодального человека через глубокое, впервые познанное чувство любви. Словом, балет мой вовсе не являлся какой-то случайно импровизацией, как думали иные, не вслушиваясь в мою концепцию и удивляясь, что в ней нет им желанной совсем другой трактовки.

Дальнейшим развитием «моего романтического балетного театра» являлся балет-роман «Утраченные иллюзии» (по мотивам Бальзака). Сочинял я его в 1934 году, а инструментовал весной 1935 года⁶. Психологически «линия» этой темы примыкала к «Фонтану»: герой — юноша-композитор Люсьен — теряет, в противоположность Гирею, свой романтический облик в столкновении с «конъюнктурой», алчной до наживы средой. Сперва его заманивает блеск денег, потом лицемерная «куртизанская» любовь — поэтому иссякает его творчество, становясь «притворным», опустошается его душа, он покидает и теряет друзей и верную ему девушку, толкая её вновь к опротивевшему богатому любовнику. В музыке мне хотелось выжить, что верность своему чувству — не иллюзия, но что «биржевая психика» дельцов грубо материальной среды выжигает всё подлинно человеческое в людях. Сюжетная канва позволяла строить действие по эпизодам (как бы главам романа) и вести музыкальное развитие ярко контрастно. Контрастность характеров, линий поведения, различной социальной среды (художественная богема, мир дельцов, падающая аристократия), ситуаций, эмоций и страстей: любовь-верность, любовь-похоть, дружба, мужество, лицемерие, алчность, подлое высокомерие — всё вместе предоставляло музыкальному воображению «исключительные полномочия». Систему для развития столь сложно-многообразного действия я принял такую: симфонически-тематического развития проводить было нельзя из-за множества тем-образов и тем-аффектов. Восприятие слушателя запуталось бы в этой сети. Я сочинил несколько характерных лейт-мотивов для главных персонажей и окутывал («опе-

⁶ Музыкальный материал «хореографического романа в трёх частях “Утраченные иллюзии”» создан в период с 19 сентября 1934 г. по 27 августа 1935 г., доработан в ноябре–декабре 1935 г. Премьера прошла 3 января 1936 г. в Кировском театре, хореограф Р.В. Захаров, дирижёр Е.А. Мравинский, декорации В.В. Дмитриева.

вал») их родственными интонациями, не напрягая их движения. Но зато вокруг этих «психологических миров» у меня бушевала жизнь: балетные репетиции, жизнь мансарды и художественной богемы, спектакли балетов Люсьена, карнавал и рулетка, улица Парижа и набережная Сены. Здесь я применил метод «ритмических контрастов» — ритморазвития, чем уже пользовался в «Пламени Парижа», только там в рамках классики, тут же импрессионистски, связывая с целеустремлённым ритмом соответственный тембр. В сущности, тембр не как краска, а тембр-образ и тембр — психологическое состояние обусловили свето-тени и красочность инструментовки, своего рода «темброво-живописного действия». Я впервые (последовательнее, чем в юношеской опере «Снежная королева»⁷ и в балете «Белая лилия»⁸) применил хорошо известные мне приёмы «живописной инструментовки», что было замечено и вызвало похвалы, которыми меня редко баловали. Балет-роман «Утраченные иллюзии» встретил у ленинградской общественности очень живой отклик и обмен мнениями, хотя театральной администрацией было выполнено все полагающееся, чтобы не помогать успеху. Премьера была дана 31 января 1935 года [3 января 1936-го] без программ и пояснений, в театральной газете имя композитора не упоминалось⁹. Балет был недоучен, и потому каждый следующий

⁷ Опера «Снежная королева» написана в clavire в период с 20 июня по 11 августа 1907 г., исполнена в домашнем детском театре 20 января 1908 г., постановка танцев В.Ф. Нижинского, партия рояля – автор. 2-я картина сочинения инструментована осенью 1911 г.

⁸ Музыка одноактного балета «Белая лилия» («Грёзы поэта») записана в clavire в 1909–1910 г., издана (1914), инструментована в 1911 г., дополнения внесены в 1915 и 1916 гг. Премьера состоялась в Театре Народного дома (Пг) 11/24 декабря 1915 г., хореограф Н.Г. Легат, дирижёр С.А. Самосуд, декорации и костюмы М.С. Рукавишников. Из ранних балетов Асафьева «Лилия» оказалась, по-видимому, наиболее востребованной – отдельные номера из неё исполнялись ещё до премьеры (в частности, «Бабочка» в 1909 г., солисты А.П. Павлова и В.Ф. Нижинский).

⁹ Критика встретила спектакль сочувственно. В частности, В.М. Богданов-Березовский посвятил сочинительскому методу Асафьева (на примере не только «Утраченных иллюзий», но и «Пламени Парижа») примерно три четверти развёрнутой статьи. «Оба балета <...> являются практическим ответом – разрешением “проблемы интонации”, теоретически поставленной Асафьевым-Глебовым в его музыковедческих трудах. Оба балета имеют основной темой тему раскрытия эпохи путём привлечения и отбора наиболее характерных для данной эпохи (и конкретнее – для данной классовой практики) интонационных образований, пересмотренных и акцентированных соответственно нашему пониманию этой эпохи». (См.: *Богданов-Березовский В.М. Под знаком хореографического реализма // Рабочий и театр. 1936. № 2, январь. С. 8).*

спектакль доделывался и переделывался. В итоге, с весны 1936 года, в момент повышенного роста интереса к нему со стороны публики, балет больше не репетировали и в репертуар не включали¹⁰. Долго я получал письма от зрителей с вопросами, почему не возобновляют «Утраченных иллюзий», спрашивали и при встречах, почему снят столь интересный балет?!..

Летом 1937 года я закончил лирико-романтический балет на горьковскую тему «Радда и Лойко» (потом названный «Красавица Радда»)¹¹. Либретто Н.Д. Волкова, но полный подробнейший сценарий, очень верный в музыкально-драматическом отношении, я получил от чуткого, внимательного к композиторскому делу балетмейстера А.В. Шатина (театр «Остров танца» в московском центральном парке культуры и отдыха), редкого энтузиаста осмысленного интеллектуальной культурой танца. Хотя больной, я работал над «Красавицей Раддой» непрерывно с неизбывным одушевлением. В памяти был Горький-романтик первых моих впечатлений от его рассказов, от жадного чтения сборников «Знание», затем Горький у Стасова и Репина и далее до 1917 года. Я старался не упустить ничего из его заветов, как надо уметь слышать природу и понимать мудрый звуковой язык людей, всецело с «природой сообщников». Скрипач Лойко естественно стал для меня цыганом-Орфеем. Легко было от его импровизаций вести всё музыкально-драматургическое развитие. И если в «Утраченных иллюзиях», вводя фортепианные фантазии композитора Люсьена, я и темброво противопоставлял его романтический облик остальной среде, то здесь обратно: скрипка Лойки вливалась и сплеталась со всем окружающим миром природы и людей, подымая его воображением, но не отрываясь от него. Тема скрипка поёт преобразовывала весь балет в скрипичную поэму-фантазию. Фольклорно-этнологические интонации и ритмы я включал в драматургию, в действие, чтобы они не выглядели ни «отдельными обработками», ни обособленными эпизодами. Никогда ещё я не видел к себе, как музыканту, столь приветливого, искренне сочувственного отношения, лишённого тени высокомерия или чванства: артисты «Острова танца» — чудесная советская молодежь, энтузиасты своего искусства, убедили своим прекрасным исполнением слушателей и зрителей ЦПКО. Несмотря на трагическую развязку судьбы

¹⁰ Всего спектакль прошёл 11 раз.

¹¹ Музыка хореографической легенды «Красавица Радда» («Радда и Лойко») сохранилась в виде клавира, записанного в период с 21 июня по 3 июля 1937 г. Премьера прошла под рояль в «Зелёном театре» («Остров танца») в московском ЦПКО им. М. Горького 18 июня 1938 г., художник Н.И. Бессарабова.

героев, несмотря на то, что в спектакле не было «самодовлеющего виртуозничания», публика не теряла интереса, и целых три сезона «Красавица Радда» прочно держалась в репертуаре, пока не пришлось разлучить артистов с их родным театром.

По сравнению с «Утраченными иллюзиями», с масштабом формы и разнообразием ситуаций, «Красавица Радда» звучала как лирическая импровизация. Но интерес работы заключался в лаконичности и, одновременно, стремительности и страстности действия: темам «скрипка поёт», «скрипка слышит природу» я противопоставил состязание воли. На фоне цыганского быта пламенела и шла к неотвратимому трагическому концу борьба гордой воли Радды и гордой воли скрипача Лойки. Их разделяла неукротимая гордость, а разомкнуть свою любовь они тоже не захотели. Балет закапчивался «пением скрипки», как жаворонка в высоком небе, над скованными смертью вольными до конца сердцами. В музыкально-драматическом отношении это был очень трудный опыт. Сюжет требовал концентрации воли и мысли на основных характерах, но отводил очень «сжатое время» для музыкальной мотивировки их конфликтов. Любовно-лирическая сцена и развитие страсти концентрировались в хореографическом дуэте Радды и Лойки в предпоследней картине балета. Они встречались один на один. Значит, никакой возможности перервать дуэт вводным танцем из окружения, а «высказаться» героям настала пора. И вот тут я впервые остро столкнулся с важнейшей стороной музыкально-хореографической драматургии (не менее важной, чем ритмическое развитие): с хореографическим дыханием. Мету длительности отдельных танцев учесть не трудно. Но где вмещивается содержание — необходимость полного напряжения танца, являющегося драматическим диалогом или ансамблем, малейший неучёт возможной выдержки (где и как дать передохнуть, какой ритм обусловит естественность дыхания и т.п. и т.п.) приводит к срыву танцевального развития, к «простоям», к «движениям для отдыха», лишённым экспрессии, или просто вам «срежут музыку», и вся музыкальная логика обесмыслится. Я знал, что «диалог» моих героев в первой картине третьего акта очень труден, а выхода не было: решение хотя и было найдено в последовательных нарастаниях страсти, перемежающихся созерцательными моментами с ритмами плавными, всё-таки силу и длительность нарастаний приходилось соразмерять с возможностями дыхания. Не пришлось развивать симфонически целеустремлённого нарастания без «перебоев» и «перебежек».

Легче обстояло дело с другой, тоже существенной стороной музыкально-хореографической драматургии: с мотивировкой характерных танцев содержанием, с включением их в драматическое

развитие. В данном отношении большой финал второго акта, когда, взволнованный скрипкой Орфея-Лойки, постепенно вступая, танцует весь табор от старого до малого («цыганская рапсодия»), — я имею право считать своей крупнейшей музыкально-хореографической удачей!

Только «Бахчисарайский фонтан» был всецело романтическим балетом-поэмой, «Утраченные иллюзии» и «Красавица Радда» заключали в себе глубокие психо-реалистические тенденции. В «Кавказском пленнике» и последующих трёх своих романтических балетах я, с одной стороны, увлекаюсь лирикой «поэм и сказаний о Востоке», с другой, романтикой народной сказки. В то же время пытаюсь всеми силами продолжать линию историко-реалистического монументального балета. Это три ярких моих хореографических произведения на русскую тематику: «Партизанские дни» (1933–1937)¹², «Иван Болотников» (1938)¹³ и «Степан Разин» (1939)¹⁴. На таком, казалось бы, естественном пути меня встретили препятствия столь упорные и столь тягостные, что борьба оказалась не по силам: всё-таки я выдержал пять последовательных редакций «Партизанских дней» (сюжетного развития и сценарного плана), столь «авторитетных», что каждая вскоре же сменялась последующей, вновь сменявшейся, и каждая вела к приспособлению и переработке уже инструментованной музыки и к вставкам новой. Спротивления шли не от массового чуткого слушателя-зрителя — тут была поддержка и, чувствуя её, я пытался напряжённой работой отвечать на «хотения редакторов». Но редакторы всегда избегали прямых указаний, и после разгрома по линии «всё это не так и не то», обычно лишь с видом, что, мол, мы-то знаем как, говорилось: «теперь ещё раз попробуйте сделать то, что надо, вы сами знаете что». Броня, конечно, надёжная. Стоила же она мне, если не считать надорванного здоровья и искалеченных нервов, бесконечного ряда бессонных ночей за упорной безнадежной работой с помощью крепкого чая и кофе. Безнадежной, потому что интеллектуальный уровень редакторов был не «бесспорный».

¹² Сохранилось пять музыкальных редакций балета «Партизанские дни», написанных в период с 8 августа 1935-го по октябрь 1937 г., сочинение не издано. Премьера состоялась в Ленинградском ордена Ленина и ордена Октябрьской революции Академическом театре оперы и балета им. С.М. Кирова (далее – Кировский театр) 10 мая 1937 г., балетмейстер В.И. Вайнонен, дирижёр Е.А. Дубовский, художник В.В. Дмитриев.

¹³ Музыкальный материал героического балета «Иван Болотников» записан в клавири 5–18 февраля 1938 г.

¹⁴ Музыка балета «Степан Разин» записана в клавири 8–21 апреля 1939 г. Балет планировал поставить в «Зелёном театре» ЦПКИО им. М. Горького летом 1941 г. хореограф А.В. Шатин, ранее осуществивший премьеру «Красавицы Радды» (1938).

«Партизанские дни» были обескровлены, высушены и замолчены. Постановки «Ивана Болотникова» и «Степана Разина» добиться не удалось, как и оперы «Минин и Пожарский», после трех её редакций¹⁵. Что постановки, хотя бы надлежащего внимания к труду и замыслам. Я готов учиться сколько угодно и учусь всю жизнь, как каждый культурный человек, так укажите же точнее, осмысленнее, в чём дело! В ответ холодные бюрократические отговорки и проволочки. Если бы не внимание ко мне в 1938 году всегда чуткого Правительства, я погиб бы. И за что? Только за упорство в принципиальности художественного творчества и в борьбе за принципиальный спектакль. Если сам я не пережил бы чудовищно нелепых случаев и случайностей уже в работе, в течение постановки принятых и одобренных произведений, мне не верилось бы в самую возможность подобных фактов в центральных музыкальных театрах. Вот два примера. Проходят корректурные оркестровые репетиции двух актов одного из моих балетов. Естественно, я спрашиваю у дирижёра, когда притти на корректуру третьего акта? Ответ: «мы ещё думаем, мы не знаем, как у нас выйдет и даже какой будет третий акт, поэтому пока корректуры откладываются». А балет сочинён, инструментован, принят и переписан, причём сочинён точно-точно по данному, много раз обсуждённому детальному плану, ибо иначе я не могу работать. Второй пример. Идёт одна из последних перед показом реперткому и управлению по делам искусств репетиций всем вполне известного в отношении требуемых исполнительских средств балета. В очень драматически ответственном и напряжённом моменте в финале, в развязке драмы, я ещё ни разу не слышал необходимого здесь хора мужских голосов. Это не мой каприз. Это единственный выход из драматической ситуации: герой слышит голос родины и устремляется к нему. Доходим «досюда»: ожидаю, и вдруг звучит в горах словно с бульвара «военный оркестр», так называемая «банда». Во-круг, конечно, хохот, у композитора — измученное сердце. «За что?» — спрашиваешь себя. Подобных фактов вспоминать не хочется. Я не обвиняю. Я только указываю на ненормальность и на неуважение к мысли и работе композитора и вообще к творческому делу, весьма трудному. И ещё: видя столь незатейливое отношение к своему делу, некоторые композиторы в свою очередь заражаются тем же

¹⁵ Музыка оперы записана в клавире 8–17 октября 1936 г., дополнения внесены в 1937–1938 гг., оркестрованы увертюра, 2-я, 3-я и 6-я картины в период с 12 ноября по 6 декабря 1938 г. Эти разделы исполнялись в Ленинградском радиокомитете (1938–1939) под управлением А.Н. Дмитриева.

и начинают поступать по принципу: «не всё ли равно». Продолжаю рассказ о своём музыкальном развитии и своём творческом опыте.

Балет «Кавказский пленник» (1936–1937) возвращал вновь мою мысль к Пушкину и романтической хореографической поэме. Уже это было приятно. Но мне не хотелось повторять музыкальной концепции «Фонтана». Я решил внушать своему воображению новую задачу: создавать «балет впечатлений русских поэтов и писателей» о «погибельном романтическом Кавказе», в основном держась давно мною прослеженной пушкинской «драматургии или драматического действия из звуковых образов», заключающейся в данной поэме. Но я и лично к тому времени достаточно понаблюдал Кавказ и знал, что изумительное «музыкальное многогочечие», народно-интонационное многообразие музыкальных диалектов не позволит к «Кавказу вообще», Кавказу пушкинских наблюдений и впечатлительных обобщений приставить «музыкальный язык» одной какой-либо народности. Возникло новое решение. Пойти от ритма, от «языка рук и телодвижений», от пластики, от ритмов ходьбы, лазанья, бега, походки (просто классической по своей пластичности), скачки на лошадях, джигитовки и т.д. и т.д. — всё это «обинтонировать». «Музыкальный язык» моего «Пленника» образовался из сочинённой на данной классической основе музыки с включением слышанных мною в горных странствованиях природных интонаций и бытовых наигрышей, ключей, танцевальных ритмомелодий. Постепенно слагались любопытные «звуковые обобщения», звукообразы, которые я ещё окутывал своим лирико-романтическим строем интонаций. Мои наблюдения пластических ритмов Кавказа и обобщения музыкально-языковые я вёл с 1929 года, вовсе ещё не думая о кавказском балете, а из присущего мне познавательного-художественного любопытства. Красиво ходят девушки за водой к Тереку: давно многими отмеченная жанровая сцена и всё же всегда по-новому впечатляющая. Красиво видеть, как мчится лошадь в горах со всадником, «антично выкованным». Красиво соскакивает горец с коня, и гордо застывает около него конь. Красиво, потому что эта благороднейшая пластика — целесообразно ритмична и обнаруживает «интонации тела», физически закалённого, упругого. Даже на обычном, обыденном базаре можно в изобилии наблюдать «рыцарство пластики», не говоря уже о джигитовках, танцах, играх и пирушках.

Оставалось решить, углубляясь в работу над музыкально-хореографическим воплощением поэмы Пушкина, как же поступить с петербургскими воспоминаниями «Пленника»? Раз вся композиция строилась по линии романтически обобщённых впечатлений-воспоминаний, естественно было прийти к мысли: параллельно музыкальной поэме о Кавказе вести поэму о пушкинском Петербурге

и вплести ее в «кавказское действие». Я так и поступил. Стремясь к тому, чтобы не нарушить пушкинского замысла и не перенести драматического акцента с Кавказа на Петербург, я первый и третий акты сочинил «насквозь кавказские», даже начав балет мужским хором о Кавказе, а второй акт построил эпизодически из сцен кавказских и петербургских (сцены свиданий с черкешенкой и воспоминания Пленника). Инструментовку я всю драматизировал, но старался не тяжелить. И всё-таки «Кавказский пленник» впоследствии, при постановках, получил две редакции. Споры с балетмейстером произошли по вопросу, с Петербурга или Кавказа начинать балет и как потом «сплестать» эти две драматургические линии. В ленинградской редакции «Кавказский пленник» начинается с пролога в Петербурге. В Москве — с Кавказа, но с изъятием вступления: хора, лирически устанавливающего место действия, борьбы за Кавказ. В Киеве балет шёл в моей редакции с некоторыми сокращениями. В изданном Ленмузгизом клавире я сохранил свой замысел целиком. Весь балет записывался мною без всяких импровизационных подготовок и без помощи фортепиано. Несколько сжатых эскизных записей сохранилось на полях экземпляра поэмы, который я брал с собою на прогулки в Поленове. Сочинение же гладко и уверенно двигалось за столом в моей комнате подряд, сцена за сценой: я научился, мысля, тотчас же ощущать своё мышление как становление музыки. Очевидно, вся издавна совершавшаяся в сознании подготовка и сумма накопленных впечатлений настолько органично выросли в мой творческий интеллект, что я смог сочинять музыку, точно фиксируя мысль. Поэтому я очень люблю «Кавказского пленника».

В 1937–1938 году я взялся за балет «Ночь перед Рождеством» (по Гоголю). Либретто делал Ю. О. Слонимский¹⁶, но потом его замысел сильно изменялся балетмейстерами, отчего, конечно, страдала музыкальная ткань и музыкальная драматургия. Я стремился сохранить «драматургию» гоголевской повести, что было очень трудно, но я верил, что сюжет этот вполне осуществим хореографически. Музыкально-этнографического «попури» я избег тем, что решил довериться своей обобщающей памяти, остро и органически перерабатывающей и впечатления природы, и книги, и беседы, и города, и ценности культуры в своё мышление о них. Из своего запаса интонационных представлений об Украине я стал обобщать музыкальный материал по трём направлениям: быт, сказочная фантастика как художественное преломление реальности и любовь

¹⁶ Отчество известного балетного исследователя, критика и либреттиста Юрия Слонимского (1902–1978) можно написать по-разному: Осипович или Иосифович.

Оксаны и Вакулы как истинное, искреннее, глубоко человеческое чувство. Всё это я пытался трактовать в интонациях народной музыкальной комедии, чтобы выявить гоголевский юмор, хотя и с романтическим акцентом на лирике главных героев. Оркестр я наметил самого обыкновенного классического состава: гибкий, прозрачный, подвижный, с ясными, светлыми, незагруженными *forte* и *tutti*. Упустил я только существенное: мой расчёт был на густую, плотную, но не вязкую звучность струнных. Мне же пришлось слышать «Ночь» или недоученной, или при минимальных составах вплоть до четырёх–шести первых скрипок, четырёх–двух вторых, при двух альтях, одной–двух виолончелях и одном контрабасе. Это было более чем «жидко», даже при скромной нагрузке медных (без тубы). Балет безусловно дирижёрски труден: ежесекундное преломление лирики глубокого чувства в тонкий юмор и обратные метаморфозы и даже одновременное сплетение этих «планов» требовали гибкого и чуткого «языка руки». Основной моей инструментальной задачей было добиться музыкально-комедийного действия в оркестре, чтобы музыка звучала сама, как народная комедия о «проделках чёрта». Я даже пожертвовал в «Ночь» несколькими интонациями из «Снежной королевы» — из осколков «чёртова зеркала». Оркестр балета, т.е. инструментальная ткань и инструментальное действие, сложнее, чем оперы, вопреки обычному мнению. Уже благодаря отсутствию речитативов «действенная непрерывность» балетного оркестра и его участие в хореографической сценической драматургии вызывают совершенно особенный стиль и качества инструментовки. Можно, конечно, инструментовать «для себя», «со своих позиций», совершенно произвольно, не считаясь с особенностями хореографического театра. Это для меня неинтересно. Хочется, если участвуешь в театральной работе, войти в неё органически. Инструментуя, я всегда стараюсь различить моменты, где я имею полное право говорить оркестрово «от себя», от моментов, всецело хореографическим действием обусловленных. Возможно, что в «Ночи» я кое-где сакцентировал эти «для себя»¹⁷. Но главное, что я в этом балете поставил перед собою: балетный оркестр и есть *действие*, параллельное сценическому, оркестр ведёт свою романтическую сказку и комедийную игру. В этом опыте я нашёл для себя много полезного и сделал ряд интонационных открытий. Результатами их

17 Говорю о своих ленинградских впечатлениях, так как в Москве в театре имени Немировича-Данченко я не слышал «Ночи перед Рождеством», о чём очень жалею. — *Примеч. мемуариста.*

я воспользовался в последних своих романтических балетах: «Ашик Кериб» (1939–1940)¹⁸ и «Суламифь» (1940–1941)¹⁹.

Лермонтовская восточная сказка о странствующем певце Ашик Керибе давно дразнила моё воображение. Я люблю сказки о странствованиях и «странниках». Книга «Тысяча и одна ночь» — одна из редких, никогда не исчерпываемых книг, — всегда при мне, и в библиотеке моей мне приятно переглядывать многообразные её издания на разных языках, с иллюстрациями и без них. Мне было ясно, что Лермонтов сплетал свою сказку обобщённо, а не в виде «переложения» или «попурри» из фольклора. Он и сам имел полное право чувствовать себя странником, поэтом-ашугом. Многочисленные образы его поэзии говорят об этом. Волновала его мысль и чья-то «память сердца». Недаром так поэтически-пленителен образ Магуль Мегери. Я и построил этот свой балет как воображаемое моё «странствование по восточным странам» и дал оркестру полную волю рассказывать свою сказку, «плести интонационный ковёр». В свою музыку я включил по памяти несколько характерных арабских, иранских, армянских, турецких «ритмо-интонационных нитей», как «узоры ковра», но стараясь сливать все элементы в единое симфонически-хореографическое развитие. Лирические темы «памяти сердца» и «забвения среди искушений», «воскресшей памяти», «радостной встречи»; образы приключений, интонации базара, сцена в восточной кофейне, поэтика «сада роз», юмористические выходки «мецената-паши», фантастический полёт — всё давало богатейший материал музыкальному воображению, «инструментальной образности». Форму балета я нашёл через сочиненную мною плавную «песню Ашик-Кериба» (наученный горьким опытом с внедрением в балетную музыку пения, я сочинил песню оркестрово). Она — и образ, и сказ — проходит в различном интонационном облике через весь балет, то повествовательно, то лирически-любовно, то включаясь в действие. Оркестр, рассказывающий о странствованиях, мне безусловно удался. Так тяжело было идти на уступки «акробатической виртуозности» и «трудностям во что бы то ни стало», проявляемым па сцене, отчего приходилось кое-где выходить за гра-

¹⁸ Музыка балета «Ашик-Кериб» написана в период с 3 мая 1939-го по июнь 1940 г., премьера спектакля состоялась в МАЛЕГОТе 3 декабря 1940 г., балетмейстер Б.А. Фенстер (это его дипломная работа), дирижёр П.Э. Фельдт, художник С.Б. Вирсаладзе.

¹⁹ Музыкальный материал балета «Суламифь» написан в период с 9 ноября 1940 г. по 8 февраля 1941 г., не издан. Премьера сочинения состоялась 14 июня 1941 г. в Свердловском театре оперы и балета им. А.В. Луначарского, хореограф В.А. Кононович, режиссёр И.И. Келлер, дирижёр А.Э. Маргулян, художник В.А. Людмилин.

ни обусловленного темой балета инструментального стиля в пользу «физической нагрузки» оркестра. Но всё же таких мест оказалось немного. К сожалению, красочности оркестра не соответствовало очень скучное, плохо освещённое сценическое оформление. Досадно было и за талантливого художника, и за свою тщательную работу. Ужасно, когда знаешь, что по ряду неуловимых причин удавшееся произведение обрекается на нежизнеспособность! Хочется чуточку больше внимания и хотя бы понимания, как осуществляется принципиальное произведение.

Должен совершенно искренно здесь сказать, что в своей работе над следующим очень сложным балетом «Суламифь» (по одноимённой новелле Куприна) я встретил совершенно исключительную организованность, заботливость и внимание как со стороны дирекции, так и дирижёра, и балетмейстера, и режиссёра Гос[ударственного] Свердловского Театра оперы и балета. Конечно, благодаря такому отношению я тоже работал организованно, точно, спокойно, на глубоком внутреннем энтузиазме. Для меня лично интерес данного сюжета сосредотачивался на его библейской поэзии: на «Песни песней», издавна меня дразнившей. В толковании этой давней лирики я больше всего соглашался с доводами «старого философствующего друга» любопытствующих, жадных до познания «человеческого» мечтателей вроде меня — мудрого Гердера. Мечтал я, правда, не о балете, а о симфонической кантате «Песнь песней». Но судьба помешала мне достать точнейший перевод с библейского подлинника, а тут, как раз, когда я уже работал над интонациями предполагаемой кантаты, Свердловский театр предложил мне отличное либретто «Суламифи»²⁰. И вот, подобно судьбе «Ашик Кериба» — сказке, которую я тоже предполагал обработать симфонически-кантатно, «Песнь песней» стала балетом. Здесь я категорически отрешился от свойственного романтизму представления о «лениво-созерцательном и сладострастном Востоке». Уже в своем вокальном пушкинском цикле «Подражание Корану» я вызвал в своём воображении образы опалённой зноем пустыни, обожженных жгучим солнцем гор и песчаных волн у границ оазисов. «От солнца» я шёл и в мыслях своих о «Песни песней». Полнокровное огненное чувство, прямотушие и честность страстей, воинственный темперамент, мужество, а потому и горячность песен, и суровость, «обождённость» интонаций, и древняя мудрость молитвенных «речитаций», и знойная нега любовной лирики, и ужас перед тьмой и небытием, выражаемый

«плачем». Вспомнились лекции Тураева²¹, великолепное английское повествование о Востоке первого переводчика «1001 ночи» на английский язык²², «Фольклор Библии» Фрезера²³. Вставала во весь рост гигантская легендарная личность Соломона, никак не вмещающаяся ни в какие культовые рамки. Мысля вновь и вновь об этих великих временах и чувствах человеческой пра-истории, я сейчас же старался внутренним убеждением вызвать адекватные им интонации, позволял им оседать в своей памяти, потом, вслушиваясь в них, ощущал мысли, их мне внушившие. Из русской живописи я держал в «памяти глаз» знаменитые декорации Серова-сына в опере Серова-отца: в «Юдифи». Я считаю, что по праву надо считать, что композитор Серов в «Юдифи» глубоко пронизательно нащупал путь в сторону от русского романтического «ориентализма» к реалистической художественной трактовке Библии и солнечной темпераментности Востока. Путь был совсем новый. Много не удалось. Мысль сбивалась на привычные традиции. Но в чувстве и в методе умный Серов был всецело прав, что и передал в своём оформлении «Юдифи» великий художник, сын его.

Ища интонаций «Суламифи», я не прибежал к роялю вовсе, и потому, когда накопился полный запас музыкальных мыслей, я записал балет, как и «Ашик-Кериба», в течение сплошных рабочих дней и часов в течение трёх–четырёх недель. Мысля сразу оркестрово, но напуганный театральными переделками и «редакциями», я к этим последним годам здорово научился компоновать «рабочие клавиры». Это моя мнемоническая запись музыки, при наличии которой я всегда помню до деталей весь свой инструментальный замысел, и сколько бы времени ни прошло, мне легко восстановить мою «мысленную партитуру». Самое большее: я её несколько обогащу и уточню «вкусово», но никогда не «снижу» слышанного при сочинении. Мысль-слух — слух-мысль: в этом весь секрет, но надо вызывать в себе это долгими соображениями и упражнениями. Мнемонический клавиры является вполне удобным для репетиций

- 21 Тураев Борис Александрович (1868–1920) — востоковед, создатель первого отечественного учебного курса по истории древнего Востока, основоположник российской школы исследователей.
- 22 По-видимому, Асафьев имел в виду Эдварда Уильяма Лейна (Edward William Lane, 1801–1876), выпустившего первый авторский (не анонимный) перевод с оригинала, см.: *The Thousand and One Nights, Commonly Called, in England, The Arabian Nights' Entertainments. A New Translation from the Arabic, with Copious Notes, by Edward William Lane. Vols. 1–3. London: Charles Knight & Co, 1839–1841.*
- 23 Книга называется «Фольклор в Ветхом завете», см.: *Folk-Lore In The Testament Studies in Comparative Religion, Legend, and Law by James George Frazer. In III vol. London: McMillan & Co, 1918–1919.*

и потому «рабочим клавиром», в сущности будучи ни чем иным, как «переложением для фортепиано» «устной», запечатленной творческим воображением партитуры.

Я не сказки рассказываю. Всё, что говорится в данной книге, вполне реальный мой опыт. Смысла нет им хвастаться. Он дает экономию труда в очень тягостной, длительной работе зарождения и записи музыки. Но он требует интенсивной работы над слухом как сущностью восприятия музыканта, над «слуховым вниманием» и слухом как «трансформатором» мысли. Слухового наблюдения, внимания и отбора звуко-явлений нельзя смешивать с слуховой памятью — фактором преимущественно механистичным. Композитор же должен все свои силы направлять на развитие активности слуха, слуховой инициативы. «Суламифь» для меня самое сильное, яркое и мужественно-волевое сочинение. Форма оказалась монолитной, потому что драматургия либретто совпала с музыкальной драматургией. «Суламифь», конечно, музыкально-хореографическая драма, а не балет в обычном теперь смысле слова, где на идейную канву нанизывается «пляс во что бы то ни стало». Никак я не против изобилия танцев в балете, как не против развернутой классической формы в опере, но я за единство интеллектуальной мысли и ее выражения в искусстве — мысли образно-художественной. Я в театре против «пляса по случаю» и «пения для пения». «Суламифь» подготавливалась, вероятно, издавна: и во впечатлениях разного рода, и в чтении, и в давнем вслушивании в древневосточные интонации, а выросла сразу, потому что в театре поняли мою концепцию и пошли ей навстречу. Значит, сотрудничество со мной возможно. Я не слышал и не видел спектакля «Суламифи» (премьера 16 июня 1941 года в Свердловске). Но я знаю, что оркестр находился в руках дружеских и чутких! В «инструментальном действии», в оркестре «Суламифи» я стремился обобщить свой громадный опыт последних лет и особенно опыт «Ашик Кериба». Только в «Суламифи» оркестр мною драматизирован, стал крепче, мужественнее. Он так же, как и в «Ашике», ведёт действие, но ведёт более волево, менее созерцательно и повествовательно. Упорно занимающая меня проблема темброво-акцентной оркестровой педали, вместо педали на вытянутых вязких гармониях, уже в «Ашике» удачно разрешившаяся, тут нашла свое новое применение²⁴. Не боялся я и колористических искшений.

²⁴ Многие удалось в этом отношении в партитуре моего первого фортепианного концерта и ещё раньше в партитуре «Ночи перед рождеством». В балете приём акцентной внутренней «педали» особенно труден и имеет большое значение: снимается назойливо, на сильной доле танца «топочущий» бас. — *Примеч. мемуариста.*

К сожалению, об особо стоящей группе — о своих троекатных опытах создания русского историко-реалистического хореографического спектакля — я вынужден говорить сокращённо. Принципы композиционного развития были во всех трёх одни и те же. Поэтому о всех трёх опытах можно вспомнить одновременно. Однако горечь от пережитого с «Партизанскими днями» и от невнимания к «Ивану Болотникову» и «Степану Разину» — балетам из эпохи крестьянских восстаний — отнимает у меня желание говорить о них обстоятельно. Родственная всем балетам тематика — борьба русского народа за свои естественно жизненные права — диктовала единый музыкально-драматургический метод: включить так называемый характерный национальный танец, обычно дивертисментный, в действие, в драму, как массовый выразительный «танец содержания». Распределённый по вершинам, кульминациям действия, этот экспрессивный танец обуславливал собою распределение остальных драматургических хореографических «компонентов». В общем, я шёл тут от своего же опыта, от монументальности «Пламени Парижа». Недруги «Пламени», как и недруги трёх моих русских хореографических концепций, либо тупо не понимали или делали вид, что не понимают, в чём сущность этих драматизированных эпических концепций. Не замечая мысли, идеи, целеустремлённости, ясно образно выраженных, они искали только театральной интриги. Хотел бы я им посоветовать поискать «интригу» в «Илиаде», «Одиссее», «Энеиде», в былинах, в новгородских и псковских летописях, в томах «донских дел», в народных заповедных сказах о Степане Разине! Чем-чем ни дразнили меня за «Партизанские дни». О финале первого акта: «скачка партизан в степи», вызывавшая энтузиастический восторг у массы слушателей-зрителей, — один критик писал в роде того, что вот-де аплодируют конским хвостам! Сцену свадьбы, всегда вызывавшую у массы людей затаённое настороженное внимание и глубокое волнение, один эстетствующий балетный критик обозвал жалкой мелодрамой. Дело не в их мнениях, а в сочувствии этим мнениям редакций, ибо попыткам реабилитации моих замыслов места никогда не было. Таким образом, перенос центра тяжести внимания на действительно-массовый танец и сцены прошёл незамеченным, а этот принцип был для меня руководящим. Совершенно не обратили внимания и на трактовку народно-национальных интонаций. У нас много кричали о фольклоре, о народной песне, о безусловности для композитора уснащать свои произведения заимствованными народными напевами и обрабатывать их. Кто же может спорить против необходимости учиться музыкальному языку своей родины у родного народа? Но ведь дело идёт о современном искусстве. Нельзя же брать зачастую архаические формы

и напевы, переносить их механически, только потому, что «они мне нравятся», из совершенно иных стадий и среды в театральное драматическое развитие и ещё обрабатывать их по формальным принципам, независимо от качества и содержания данной ситуации. Отчего же не брать готовые народные напевы, но надо же трактовку их соотносить с драматургической концепцией и включать их в музыкально-драматургическое развитие. «Фруктовый набор из напевов» — ещё не музыкальный театр! И всё же сущность дела ещё не тут: учиться русскому музыкальному языку у русского народа значит вникать в мысль народа, музыкально-образно выраженную, в мысль о жизни, родине, семье, быте, борьбе, о труде и роздыхе, ибо душа народа в его песнях, мысль народа в музыке, как и во всех других отраслях народного искусства. Надо, следовательно, учиться выразительности: в каком интонационном строе, ритмах, формах и почему так дышит и пульсирует мысль народа. Потому-то Глинка и гений, что он слышал и понимал не одну лишь красоту напевов, а душу и мысль народа в них. В его операх «расстановка» национально-песенных элементов всегда драматургически обоснована, но большей частью он на основе интонаций музыкально-народного языка, отмечая архаичность элементов и подымая их в высшую интеллектуальную сферу, создаёт свой интонационно-правдивый народный мелос и национальный стиль.

Не равняя себя с Глинкой, но понимая его, я хотел в русской тематике балетов сочетать метод Глинки с методом драматически насыщенных романтических коллизий (Чайковский), из которых вырастает над-бытовой симфонический танец, танец — не игра, а танец — народная мысль. Балетмейстер (В.И. Вайнонен) меня понимал. Но что делалось вокруг (в театре, конечно, ибо массовый зритель всё понимал из того, что до него успело дойти), трудно рассказать. Один разнуждавшийся оркестрант-виолончелист кричал: «какой там показ в балете народных восстаний — балетные должны плясать, вот и всё». Другие кричали о высокой идейности, но где? В сюжете, в интриге. А танцы должны быть только красивы. Третьи требовали для кавказцев (в сцене в ауле) грязных нищенских костюмов: «что это вы богачей показываете?» — в жизни ни разу, должно быть, не видевшие аула. А дирекция молчала. Последний пример для показа упорства в отрицании массовости как стимула хореографического действия в условиях тематики гражданской войны. Финал «Партизанских дней» строился так: девушка, героиня, отыскав после бегства из плена группу, родную ей, партизан, убеждает их прорвать вражескую цепь в горах, так как ей известно, что «там, дальше, наши — красноармейцы!» Энтузиазм растёт, выходясь в симфоническом танце, неистовом как в «Игоре». Отряд

движется за девушкой по подъёму горы. Вражеская пуля ранит её. Тогда, положив раненую на носилки, как на щит, из ружей — по её же требованию, — партизаны продолжают двигаться вперед на ритме величавого трагического марша. Они пробивают себе дорогу. Радость. Встреча с красноармейцами. Эта сцена была снята как слишком «неестественная»: симфоничная. А я наивно думал, что серьёзность мысли о защите родины революционным народом допускает, как в античных трагедиях и барельефах или как в повествованиях историков и Плутарха, интеллектуально высокие трагические обобщения, вызывающие энтузиазм. «Иван Болотников» и «Степан Разин» совсем не были сценически осуществлены. Так прервалось не по моей вине моё балетное реформаторство и оборвалась линия «Пламени Парижа» — линия монументального советского хореографического спектакля. «Балетные должны плясать — чего там ещё!»²⁵

Совсем особняком стоит ото всех моих балетов законченный перед самой великой отечественной войной «Граф Нулин» (по Пушкину)²⁶. Делал я его для ленинградского телевидения. В 1940 году я познакомился с телевидческой техникой и посмотрел один из балетных спектаклей, приспособленный для этого. Убедившись, что возможности тут исключительные, но что необходимо искать новые гибкие формы спектакля, новый облик кино-телевизионной хореографии, я посоветовал попробовать такое интересное дело через сферу комедийную и притом камерную, чтобы добиваться детализации пластики и кинетики движений в малом ансамбле с чуткими артистами-мастерами. Я же предложил как сюжет забавно-гротесковую поэму Пушкина «Граф Нулин»: лаконизм действия, подвижность, требование моментальных перемещений сценических площадок, что неосуществимо на больших громоздких сценах и что вполне отвечает телевизионным условиям, подкрепляли мое предложение. Но почти год мне потребовался для подготовки и на то, чтобы уточнить форму и все «интонационные слагаемые» спектакля. Одно из главных условий балетной музыкальной драматургии — отсутствие случайных ритмов. Произвол тут гибелен по множеству причин. И отбор ритмо-формул, и их чередование в композиции балетов надо строго обдумать, как и хронометраж.

25 Всё-таки памятно мне, что самый первоначальный сценический эскиз «Партизанских дней» (сцена боевой тревоги, а потом роздыха партизан с играми и танцами), показанный в 1933 году в ноябрьское празднество в [бывшем] Мариинском театре, вызвал одобрение С.М. Кирова и он предложил обязательно осуществить весь балет. — *Примеч. мемуариста.* Эти сведения не подтверждаются справочными изданиями.

26 Музыка балета «Граф Нулин» сохранилась в виде стеклоглазированного клавира (1946) и автографа партитуры, написанной весной 1941-го и осенью 1943 г.

Ритм в создании хореографического образа имеет глубокое значение. С ним же связано и дыхание и темп движений. Балет в условиях телевидения требует особо сугубой осторожности в выборе ритмов и исключительной точности хронометража. За основной ритм и интонацию я взял ритмы и интонации русского романтического вальса в обобщённой гибкой драматургически версии. Я люблю, нежно люблю русский вальс во всех его преломлениях. Как «побочную ритмическую партию» я выбрал характерные для эпохи элементы бытовой русской песни-пляски, сентиментального романа и французских романсов и песенок «в жанре Беранже». Из драматургически оправданных сплетений и чередований этих ритмов-интонаций естественно возникла очень ясная чеканная форма. Воссоздался и стиль эпохи — вполне реалистично, без вычурной стилизации. Мелодия ведёт всю музыку. «Сложность кухни» спрятана, и балет звучит просто и тепло. На нём остановились мои музыкально-хореографические опыты и искания последних десяти лет. Были радости и — чаще — глубокие огорчения, но они не в силах заглушить во мне интерес к балетному искусству, ставший во мне врождённым.

[Глава] X

Оперы мои советского периода, кроме «Казначейши», но и то исполнявшейся силами ленинградской самодеятельности и группой артистов Москвы в монтаже режиссёра Попова в различных «очагах музицирования», не шли на сценах музыкальных театров. Чтобы из шести опер советского композитора ни одна не была достойна хотя бы внимания и все были бы неудачны — мне кажется непонятным. Я не смел бы говорить о «непонятности», если бы не проверка простого факта: как только какие-либо фрагменты или сцены допускались к концертному исполнению, их со вниманием разучивали и с удовольствием пели артисты и с приветливостью принимали слушатели («Казначейша», «Минин и Пожарский», «Гроза»²⁷). Значит, вопрос не в исполнителях, а следовательно, и не в моём интонационно-реалистическом методе, свойственном, впрочем, едва ли не всей русской опере. Дирекцию и художественное руководство одного из театров я как-то спросил: «Почему вы не допускаете меня

²⁷ Музыка оперы «Гроза» записана в клавире в период с 4 декабря 1939 г. по 3 января 1940 г. Не инструментована, не издана. Последний (5-й) акт представлен в концертном исполнении в декабре 1940 г. в Малом зале ЛГК на IV декаде советской музыки силами артистов Кировского и Малого оперного театров под управлением А.Н. Дмитриева (подготовка и партия фортепиано).

в оперу?» — «Что вы, что вы, как можете думать, да стоит вам пожелать!» — «Допустим», продолжал я, «вам не нравится ни одна из сочинённых мною опер (они их не знали) — так я предлагаю: не делайте мне заказа, дайте сюжет по вашему выбору, я готов подчиниться любому совету, любой — сколько угодно — редакции, ибо техника у меня гибкая. Не включайте мою вещь в план, но если у вас сорвётся какая-либо постановка — вы будете иметь готовое произведение. Мне необходимо себя проверить в опере, ибо я лет сорок знаю оперный театр. Наконец возьмите меня как неопытного композитора под своё руководство. Что вы теряете и чем рискуете?» — Ответ был: «через две недели». — Прошло два года. Несмотря на напоминания, ответа так и не последовало. Ещё случай: когда я закончил «Грозу», написал письма в театры с просьбой хотя бы послушать — ни звука! Позвонил в один из театров. Ответ: «у нас портфель забит на три года новыми операми, и вы, вообще, что же думаете — шутки что ли поставить оперу!» Так мне ответил мой же ученик, музыковед, отлично знавший, что я неплохо разбираюсь в оперном деле. Я ведаю, как мучили молодого ленинградского композитора проволочками и «редакциями» и так и не поставили талантливой оперы, пока композитор сам не махнул рукой на все свои попытки. Тот же вышеупомянутый театр с ответом «через две недели» заказал мне монтаж балета из произведений Чайковского²⁸. Через некоторое время другой театр в том же городе предлагает мне монтаж из Чайковского на другой сюжет. Я отказываюсь, ссылаясь на данное другому театру обещание. Смотрю, что будет дальше. Первый из заказавших мне театров молчит. Второй заказывает на тот же сюжет, который мне дан раньше первым театром, балет известному композитору на оригинальную музыку. Тогда первый из театров договором подтверждает мне «монтажный заказ» всё на тот же сюжет. Я обязан держать обещание. Второй из театров делает «новый вольт» и заказывает на другой, ранее предположенный для монтажа и предлагавшийся мне, сюжет оригинальную музыку композитору, только что получившему мой первый сюжет. Я точно передал ход дела. Что же последовало: первый театр тянул, тянул и [неразб.] спектакль не осуществился, а я потерял много сил и времени. Два с половиной года продолжалась эта бестолочь²⁹. Я знаю,

²⁸ Речь идёт о балете «Снегурочка» на либретто Ю.И. Слонимского, задуманном в 1941 г. на основе музыки Чайковского, не завершённом.

²⁹ Из всех перечисленных «сюжетов» до сцены дожил один — хореографическая сюита «Снегурочка» на музыку Чайковского, впервые поставленная в филиале Большого театра 5 июля 1946 г., балетмейстер В.А. Варковицкий, дирижёр С.С. Сахаров.

что, записывая подобные «непонятности» даже в своей книге о себе, я преграждаю себе пути в их же театры. Но ведь каждый день читаешь в наших газетах либо фельетоны, либо фактические описания несуразностей в очень серьёзных областях, значит, должно же не замалчивать их и в области музыкально-театральной. Тем более что страдаю не я один и не только лично. Такой вот случай: понимая, что история с «монтажом из Чайковского» затягивается, ибо выдвигаются всё новые и новые причины, спрашиваю очень корректно художественного руководителя театра, в чём ещё дело: «видите ли, дирижёр в первую очередь занят балетом на советскую тематику, и мы обязаны этот балет пропустить вперёд». Конечно, кто же будет спорить против такого довода: оригинальный балет на советскую тему! Да и дата столетия со дня рождения П.И. Чайковского уже миновала. Думаю только, где же «они» нашли советское либретто. Вот молодцы! В тот же день к вечеру заездом из Москвы появляется у меня композитор, на которого ссылается театр. Я извиняюсь, что не знал о том, что его балет уже скоро идёт. «Да что вы — никакого балета нет: они ещё и либретто мне не дали. А если и напишу советский балет, то ещё вопрос, соглашусь ли после стольких проволочек отдать им!...» Что поделаешь. Вывод: полагаю, в книге, где речь идёт о том, как рос мой музыкально-творческий опыт, я имею право посвятить последнюю главу своим работам над операми. Сочинялись они не зря, не ради моего самоудовлетворения, хотя бы людям и казалось, что музыкант-писатель, автор «Симфонических этюдов» — книги о русской опере — это одно лицо, а композитор опер — тот же музыкант — это совсем личность иная. В первом случае он просто писатель, почему-то творчески проницательно разбирающийся в музыке, во втором же — он не композитор, ибо он — талантливый писатель-музыковед. Но чтобы «ведать», как по общему признанию я ведаю музыку, нельзя быть только учёным, а надо уметь самому сочинять, не механически, как упражнения, а с живым органическим ощущением творческого процесса, т.е. сочинять более или менее талантливо.

В 1932 году после работы над «Пламенем Парижа» мне мучительно захотелось написать оперу, хотелось занять воображение «голосами живых людей». Есть у А.С. Грибоедова замечательный фрагмент трагедии «1812 год»³⁰. Я был убеждён в возможности построить на нём хорошее оперное либретто. Высказал мысль в одном

³⁰ Грибоедов А. С. 1812 год. (План драмы) // Россия и Наполеон. Отечественная война в мемуарах, документах и художественных произведениях / Иллюстрированный сборник составили Н.Л. Бродский, П.Е. Мельгунова, К.В. Сивков и Н.П. Сидоров. М.: Задруга, 1912. С. 353–355.

из театров. Сперва поддержали, потом начались обычные оттяжки. Всё-таки я сам составил план и часть либретто: тогда мне объявили, что не время для таких сюжетов. Тем формально и кончилось дело, и мысль тянется за эту сюжетную нить до сих пор. Многое я успел тогда сделать, и время прошло не без пользы: я направил свой слух на интонации русских героических кантов и на их сочетание с ампирно-величавым стилем эпохи, выраженном и в бетховенском монументальном стиле. Так сочинил я несколько новых для меня по заданию хоров. Я искал российской гражданской ораториальности. Найдя в себе этот стиль, я перенёс его с хоров и в инструментальные моменты оперы: вышла сурово-мужественная увертюра (теперь в расширенном несколько виде она стала первой частью моей симфонии «Родина», посвящённой 1812 году). Затем я стал делать опыты над гармонизацией русской крестьянской хоровой песни, примерно как делал Римский-Корсаков в сцене вече из «Псковитянки», но всё же считаясь со стилистикой новой иной эпохи. Сочинил несколько партизанских и военных песенных хоров. Занимался и лирикой, привлечённый поэтикой Дениса Давыдова, застольными и бивуачными товарищескими песнями. Не выходило только с женскими образами: не выкристаллизовывались. В общем материала накопилось достаточно. Поддержки ниоткуда не было, и опера осталась неосуществлённой.

В 1935 году я написал «Казначейшу». За якобы легкомысленно рассказанным Лермонтовым в прекрасных «онегинских» строках анекдотом я услышал глубокую драму на фоне сочно зарисованных провинциальных нравов. Построил музыкально-драматургический план: от первой картины в доме Казначея в стиле водевильных опер и второй (в трактире) в стиле «жестокое» бытового романа постепенно подымать эмоциональный строй и усложнять музыкальное развитие, доводя его до трагического конфликта в финале последней картины. В начале и внутри оперного действия размещались эпизоды-интермеццо, рисующие жизнь провинциального русского города 20-х годов прошлого века. Выступление трактирщика, базар с кличами торговков и торговцев, пантомима обеда у предводителя с «хором трубачей». Я ничего не стилизовал. Изучив речевые и музыкальные, наиболее популярные для эпохи интонации, я совершенно свободно сочинял на этом языке, не отказываясь и от своих любимых оборотов, мелодических и гармонических. Я вполне овладел в «Казначейше» реалистически гибким речитативом и незаметно переводил его в лирические фрагменты, в песню, романс, ариозо. Зная хорошо, какие передо мною стояли трудности, и наблюдая, как легко и свободно слушалась опера, я имею право думать, что уже в 1935 году я не был «учеником в оперном мастерстве». Особенное

удовольствие доставил мне выбранный мною состав оркестра для «Казначейши»: струнные, по одной партии духовых деревянных, две трубы, две валторны, один тромбон, литавры и один исполнитель на мелких ударных. С этим составом мне удалось добиться гибкой, ясной и ритмически и темброво звучности, ярких *forte* и *tutti*, отсутствия трудностей и всё же смелых сопоставлений и красок. Оперу я заканчивал звонкой широкой «песней ямщика», чтобы рассеять «туман провинциальных сплетен, интриг, скуки и гнусностей от безделья»³¹.

Относительно работы над «Казначейшей» нахожу необходимым добавить ещё одну существенную деталь. В своей поэме Лермонтов с исключительным мастерством применяет «онегинскую строфу» и её ритмической мерностью и классичностью иронически подымает провинциальный «анекдот» над его же бытом и «домашностью». Долго я искал, как добиться в музыке — конечно, другим методом — соответственного интонационного напряжения, ибо только классичностью голосоведения и форм нельзя было в опере сочетать лермонтовскую серьёзность трактовки со всем почти гоголевским живописанием русской провинциальной «незадачливости», за которой таилась страшная действительность. В конце концов я нашёл выход: я интонационно драматизировал «Казначейшу», подняв вокальный строй возможно выше того тонуса, в котором подобного стиля интонации звучали бы в бытовой речевой и музыкальной сфере. Эффект получился хороший: интонации заискрились, заблестели, возникло драматически-напряжённое лирическое волнение, и в этом повышенном строе даже чисто бытовые интонационные «натурализмы» «Казначейши» приобрели художественно-стилевую прочность и обоснованность. Непомерного затруднения для вокалистов от этого не произошло.

В ленинградской критике «Казначейшу» встретили злобно, без малейшего серьёзного вникания хотя бы в технику. Как известно, русских комедийных опер почти нет. И вот почти накануне столетней годовщины со дня гибели Лермонтова один из ленинградских музыкальных театров ставит заезженную оперу на старую заезженную мелодраму «Трильби», делая вид, что моя «Казначейша», где так выразительно проинтонирован острый лермонтовский стих, не существует.

Летом 1936 года московский Большой театр СССР обратился ко мне с предложением написать оперу «Минин и Пожарский»

³¹ Между этим и следующим абзацем находится неавторская помета: «к 348 стр.» (см.л. 25).

в самый «срочный срок». Пока покойный талантливый драматург М.А. Булгаков напряжённо работал над либретто, я сочинял балет «Кавказский пленник», потом решил инструментовать «Казначейшу»: люблю занимать свой слух контрастными заданиями. Эпоха «смутного времени» мне была известна, значит, читать пришлось немного. Как только готовое, одобренное театром либретто попало ко мне в руки, я поспешил уехать домой, в Ленинград, где меня ждали материалы. Правда, обобщённо-образный «запас» русского интонационного склада всегда «копился» в моём сознании. Но дело шло о монументальной опере глинкаевского размаха, и на «дивертисменте из песен» её не построить. Да и [не] шла ко мне столь натуралистическая форма. Сочинять музыку на исторические сюжеты с произвольными — «из собственного чрева» — интонациями: об этом я и мыслить не смел перед собственной музыкальной совестью. Мелькнуло соображение: а что если попробовать особым образом почитать летописные материалы русских городов. Особым образом — для меня значило вслушиваться в язык, в речь, интонируя документ. Действительно, помогло: в голову начали приходиться свежие, пластичные тематические образы содержательного эпического склада. Либретто в целом мне нравилось, особенно вокальностью языка, хотя и написанное преимущественно прозой. Интрига же вяловата: необходимость развить женский сильный характер через всю оперу вызвала натяжки в построении действия. Так как для меня центр тяжести лежал в «движении нижегородского ополчения» к Москве и в поднимающейся волне народного патриотизма, я решил пока не углублять лирической стороны. Стал добиваться усиления движений *pro* и *contra* ополчения среди стоящей на стороне поляков части бояр и их приверженцев (впоследствии, во второй редакции оперы этот драматический мотив выявился у меня очень ярко благодаря дополнениям в либретто). Постепенно выкристаллизовались музыкально характеры князя Пожарского и гражданина Минина: я нашёл интонации, различающие «иные качества и оттенки» одинаковых свойств: мужества, эпического владения собою, своими помыслами, умной энергии и силы воли. Вообще опера получилась «мужскою» и приходилось тщательно детализировать интонации разнохарактерных действующих лиц. «Насквозь вокальный стиль» заставил меня искать технических возможностей не заслонять оркестром многоликие вокальные характеры. Наконец я попробовал записывать оперу. Уже со второй картины — народная сцена, речь Минина, рассказ Пожарского, призыв народного ополчения, в Нижегородском Кремле — вся моя робость пропала. Картину я «взял одним дыханием, одной хваткой», и она действительно удалась, что впоследствии года через два мне удалось проверить при исполне-

нии этой сцены на Ленрадио с солистами и оркестром. Тут сразу и выяснилась форма: развитие вытекало из чередования массовых хоров с диалогами и мужскими ансамблями и с ораторским стилем монологов — патриотических речей и воззваний. Оркестр должен был симфонически восполнять и досказывать «вокальное действие» в интермеццо-междудействиях, во вступлениях к актам и увертюре (в первой редакции её ещё не существовало). После Нижегородской сцены сочинение пошло невероятно быстро. Воображение гнало меня. В результате, записав всё, я естественно надорвался. Клавир пришлось послать в Москву. В конце года я узнал, что опера прослушана и принята. Поправившись, начал инструментовать. Прошло несколько месяцев. В Горьком хотели ставить «Минина». Был отказ из Москвы: эта опера сочиняется для Большого театра. Мне же сообщены устные данные о желательности второй более расширенной редакции. С замечаниями я был всецело согласен: написал увертюру, ещё несколько симфонических «междудействий», ввёл пролог к сцене в Нижегородском Кремле (Минин на берегу Волги и большая ария), а главное уговорил либреттиста добавить драматическую сцену борьбы народа с воеводой в одном из приволжских городов на пути нижегородского ополчения: мне хотелось противопоставить здоровое народное чувство государственности ограниченной пораженческой психологии воевод. Как я был счастлив, когда мне удалась вся эта сцена!³² Хотелось верить, что теперь опера завершена, и я продолжал инструментовку. Через год, приблизительно, по окончании второй редакции меня срочно вызвали в Москву — значит, в начале 1938 года. «Где вторая редакция?» — Я ответил: «год почти, как послана сюда в театр, о чём я уведомлял». Тогда были высказаны соображения о желательности третьей редакции. Вернувшись в Ленинград, я, не меняя плана и сущности содержания, сделал ещё несколько поправок и дополнений и известил об этом «заказчика». Ответа не последовало. Об опере моей больше не вспоминали. Я же делал вид, что не разумею того, что понял давно: вся проволочка с «Мининым» происходила, пока не решился вопрос с постановкой «Ивана Сусанина»³³. Как только этот вопрос был решён, к судьбе

32 Кажется, в 1939 году она тоже исполнялась на Ленрадио и я смог проверить её звучание: оно в точности отвечало — до деталей — слышимости во время сочинения. — *Примеч. мемуариста, помещённое в основной текст и предваряемое указанием на левом поле (см. л. 27): «NB в скобке — это сноска!»*

33 Советская премьера оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин» (бывшей до революции «Жизнь за Царя») состоялась 21 февраля 1939 г. в Большом театре, дирижёр С.А. Самосуд, обновлённое либретто С.М. Городецкого, режиссёр Б.А. Мордвинов.

моей работы интерес пропал. Как будто я собирался конкурировать с Глинкой или будто бы великая эпоха в жизни русского народа в его борьбе за государственность не может вызвать ещё многих и многих художественных произведений, иных, чем опера Глинки.

Я не касаюсь неведомых мне внутренних соображений театральных дирекций. По линии художественно- и технически-музыкальной со мной никто обстоятельного и серьёзного разговора не вёл. Высказывались общедраматургические соображения: что-то добавить, что-то развить. В борьбе за мои оперно-исторические концепции, за «1812 год» и за «Минина», сущность дела для меня заключалась в новой установке советской оперной тематики: против привычной трактовки русского народа как народа с антигосударственной и анархической психикой. Даже в художественно-гениальных музыкальных драмах Мусоргского эти тенденции не скрываются. И в «1812 годе», и в «Минине», и в балете «Партизанские дни» я стремился выявить здравый государственный патриотизм народных масс, вовсе не нуждающийся в опеке. Таким образом в идейно-художественном плане моё отстаивание своих композиторских прав являлось следствием борьбы за русскую патриотическую тематику в советском преломлении. Только воевали-то со мною не очень ладно: замалчиванием и проволочкой, мешая творческому росту. Внутренняя дисциплина и постоянство труда, мне свойственные, продолжали во мне жить независимо от неудач, и в проработке темы «Минин и Пожарский» я многому научился. Бытовой характерный речитатив «Казначейши» уступил здесь место «речи» эпической, возвышенно-ораторской и взволнованной и драматической. Мелодии ширились и разветвлялись, давая «сок» для больших арий. В ритмы входила неторопливая величавая спокойная поступь. Словом, опыт был большой. Оглядываясь назад с благодарностью, что пришлось хорошо поработать, изумляешься теперь одному: что приходилось вести борьбу за столь теперь естественную идейную линию — за тематику о русском народе как народе государственным.

* * *

О ходе работы и о судьбе моей татарской оперы «Алтын чеч» (1938) рассказывалось раньше [см. *первую часть настоящей публикации, вып. 29 журнала ИМТИ, 2023. — Ред.*]. Там же я обстоятельно останавливался на ценности для меня этой работы. Не унывая и не сдаваясь, я начал обдумывать планы следующих опер. Пусть я их напишу для себя. Для моего музыкального развития творческое их выполнение необходимо, а там будет видно. К сожалению, в один из театров я сообщил о самом существенном из своих намерений. Случайно

или нет, но тема эта вскоре стала фигурировать в предполагаемых постановках театра, заказанная другому композитору. Ещё через некоторое время появилась она же, как опера в работе, ещё в одном периферийном театре. И тем не менее оказаться от неё я не мог.

Давно, году в 1925–[19]26, писал я цикл статей для полуучебной-полухрестоматийной книги, цикл статей о музыке у русских писателей-классиков³⁴. Очень внимательно вникая в данном плане в драматургию Островского, я обнаружил там изумительно пронизательные реплики и размещения музыкальных вставок. Оказалось, что все они эмоционально на месте как раз там, где необходимо, чтобы взволнованная речевая интонация «перелилась» в музыкальную³⁵.

³⁴ См.: Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздниках. Пособие для школьных и клубных работников / Сост. М. П. Сокольников и И. Н. Кубиков при участии И. Глебова. Иваново-Вознесенск: «Основа», 1927. В данном сборнике Асафьеву принадлежат статьи, написанные по модели «литератор и музыка». Они о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Тургеневе, Кольцове и Никитине, Некрасове, Льве Толстом, Достоевском, Помяловском, Решетникове, Островском, Белинском, Добролюбова, Герцене, Глебе Успенском, Салтыкове-Щедрине, Чехове, Короленко, Горьком, Блоке, Серафимовиче, Демьяне Бедном и Ленине. Кроме того, там опубликованы материалы более общего характера о музыке у футуристов, декабристов, народников и т.п.

³⁵ Самое значительное для моего слухового развития событие заключалось в живом творческом познании пентатоники, до того времени оставшейся для меня мёртвым звукорядом, вернее, зашифрованным звукорядом в облике так называемой «китайской гаммы». Я приучил слух свой строго различать ступени этого звукоряда, и для меня вскоре стало интонационно не безразличным, с какой из его ступеней начинается гамма, качественно небезразличными стали интервалы и их взаимосвязи внутри гамм. Словом, за мелодизированным рядом Словом, за механизированным рядом «пяти тонов» я почувствовал жизнь звукоряда: то, что было трудно наблюдать в европейских, с детства механизированных «заштукатуренных» пальцами, а потому и омертвелых для слуха гаммах. Слышание творчески, а не механически интонируемой – благодаря моим упорным устным упражнениям в течение дальних прогулок – пентатонной гаммы и вызывание из неё мелоса и полифонности вскоре привело слух мой к ряду открытий «интонационной динамики» в других звукорядах, а также к иному ощущению процессов образования и кристаллизации в сознании тетрахордности «без вводнотонности» при наличии полутона и т.д. – словом, к слуховым наблюдениям за неслышимыми или недифференцировавшимися в моем сознании интонационными «тонкостями». А может быть, века были необходимы человеку на их различение среди хаоса *glissando* и шумов и их приручение к слуху, их организацию и их закрепление «общественным ухом». Я понял, например, что существует различие между интонационным ощущением интервалов увеличенной кварты и уменьшённой квинты вне ощущения, скажем, ноты *си* как вводного тона, и ощущением этого же интервала очень развитым – европейским – слухом как «тритона» с возросшим уже

С той поры покоя мне не давали: либо «Бесприданница», либо «Гроза», как канва для оперы. Победила «Гроза», и в 1939 году я взялся за неё усердно. Задачу перед собой поставил трудную: писать только по Островскому, на его прозу, «без отсебятины» и посторонних добавлений, и не соваться даже в переписку Островского с композиторами. Сделать оперу не только сугубо вокальной, но и «вытащить» из прозы мелодические контуры всюду где возможно, и для напевного речитатива, и для ариозных лирических фрагментов, и для драматических дуэтов и арий. Я решил упорно преодолевать вокально-мелодическим развитием декламацию монологов и диалогов. Вставал вопрос, из чего получить хор, ибо нельзя было строить громадную пятиактную оперу из «высказываний» отдельных персонажей. Вдруг мысль: «Гроза» — волжская весна. Волга живёт песнью: плывут разнообразные барки, идут артели бурлаков, разгуливают вечерами лодки с молодёжью, ночной порой в садах и оврагах — любовь, а днём в праздничные дни на бульварах игры и пляс — всюду, во всём тут хоровая песня. Так я и сделал. Сквозь всё действие «врозь» слышатся с Волги хоровые ансамбли разного состава, смотря по смыслу и содержанию сцен. Иногда пение хора входит в действие, сливаясь со сценическим диалогом и порой симфонически углубляя драму. Оркестр я тоже решил развивать, воссоздавая в нём драматическое действие параллельно сценическому и лишь моментами передал ему роль только сопровождения. Так сложились основные интонационные пласты. Самым сложным для решения продолжал оставаться сольный вокальный стиль. Постараюсь возможно точнее проследить за своими мыслями — исканиями и соображениями. Проза Островского представляла собою превосходный **вокал**. Я хорошо держал в своей слуховой памяти интонации пьес Островского в знаменитом ансамбле «старой Александринки»: Варламов³⁶, Давы-

«чувствительным» ощущением «вводнотонности» и постепенного её усвоения и кристаллизации. В татарских напевах я наблюдал включение в пентатонику полутона, но ещё не как водного тона. В европейской музыке есть существенная интонационная разница в ощущении так наз. «проходящих» нот в гармонии XIX в. и, скажем, в баховской полифонии: то, что там интонационно вполне естественно и принимается слухом «без возражений», то здесь в гармонии — жёстко (напр[имер], многие нахождения, «наскакивания» тонов друг на друга). И опять вспоминается Лядов с его заповедью: «всё можно в музыке, но это всё надо уметь оправдать». Я бы теперь добавил: оправдать интонационно, убедительностью слышания, смыслом звуковысказывания. — *Примеч. мемуариста, занимающее две страницы (см. л. 29 об. и 30 об.)*

³⁶ Варламов Константин Александрович (1848–1915) — Заслуженный артист Императорских театров, сын композитора А. Е. Варламова. Выдающийся актёр универсального дарования, сыгравший на сцене

дов³⁷, Медведев³⁸, Аполлонский³⁹, Ходотов⁴⁰, Потоцкая⁴¹, Стрельская⁴², Савина⁴³, Рощина-Инсарова⁴⁴ и ещё сильные иные. Хорошо до сих пор слышу Варламовское «полногласие», его бесконечно богатые пере­ливы и нюансы его «о» и «а», словно в этих интонационных перели­вах сосредоточивался неисчерпаемый речевой смысл. Именно, надо было слышать Варламова, чтобы понять, как интонационна в своём выражении мысль драматурга Островского и как, оживая в тончай­ших смысловых оттенках «напевной речи», она снова у слушателей становится эмоционально воспринятой мыслью. А это же вот-вот и опера: стоит лишь перевести речевые интонации на «точные весы» музыкальных интерваллов. У композитора всё то же: мысль, рождённая действительностью, становится интонацией, получает отчётливый музыкальный облик и форму, воспринимается слушателем как эмоция и опять перерождается в мысль. Если только слушатель не остановится на чувственно-эмоциональном восприятии музыки.

Александринского театра около 1000 ролей в трагедиях, драмах, операх, опереттах, балетах и водевилях.

- ³⁷ Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя Горелов Иван Николаевич, 1849–1925) — актёр, режиссёр, педагог, Заслуженный артист Императорских театров, Народный артист Республики. Выступал в составе трупп Александринского (1880–1924) и Малого (1923–1925) театров, знаменитый исполнитель русского классического репертуара.
- ³⁸ Медведев Пётр Михайлович (1837–1906) — потомственный актёр, также режиссёр и антрепренёр, Заслуженный артист Императорских театров (в Александринском служил с 1890), исполнитель преимущественно характерных ролей.
- ³⁹ Аполлонский Роман Борисович (1862–1928) — танцовщик и актёр, Заслуженный артист Императорских театров, известен исполнением как драматических, так и характерных ролей, один из пионеров немого кино.
- ⁴⁰ Ходотов Николай Николаевич (1878–1932) — актёр и драматург, Заслуженный артист Императорских театров, Заслуженный артист РСФСР, один из создателей жанра мелодекламации, выдающийся драматический исполнитель.
- ⁴¹ Потоцкая Мария Александровна (1861–1938) — актриса и антрепренёр, Заслуженная артистка Императорских театров (в Александринском служила с 1892), обладательница универсального дарования, сыгравшая десятки ролей в разных амплуа.
- ⁴² Стрельская Варвара Васильевна (наст. фам. Старова, 1838–1915) — танцовщица и актриса, Заслуженная артистка Императорских театров, выступала в драмах, балетах, в комических и характерных ролях.
- ⁴³ Савина Марья Гавриловна (в девичестве Подраменцова, 1854–1915) — потомственная актриса, общественно-театральный деятель, Заслуженная артистка Императорских театров, одна из «звёзд» труппы Александринского театра в годы его расцвета, обладательница широчайшего артистического диапазона.
- ⁴⁴ Рощина-Инсарова Екатерина Николаевна (наст. фам. Пашенная, 1883–1970) — потомственная актриса, служила в Суворинском (с 1905), московском Малом (с 1911), Александринском (с 1916) театрах, с 1918 г. — в эмиграции, работала в Риге, Риме, Париже.

Но что же такое в простейшей своей интонационной сущности вокал, вокальность. Это — эмоциональный смысловой тонус звуковой или, вернее, голосовой человеческой «речи» (безразлично в данном случае, речи словесной или «тональной» — музыкальной), речи как высказывания, оттенки которого имеют опору в выразительной «игре» открытыми и закрытыми, широкими и узкими гласными. Согласные являются «красочными компонентами» этой игры. Явления данного рода прекрасно обнаруживают себя и наблюдаются в ораторской речи и безусловно ведомы всем искусным ораторам и умным, разбирающимся в смысле и значении интонации, драматургам (Кальдерон, Шекспир, Расин, Мольер, Гоголь, Островский). Я склонен думать, что оттого и оказалась Италия на первом месте как особенно вокальная страна, что античное римское ораторское искусство было не только логически-риторским, но интонационным^{45 46}, каким было и следующее католическое ораторство, вплоть

⁴⁵ См. сноску на след. странице. — *Примеч. мемуариста.*

⁴⁶ Интонационным — в смысле мастерски отшлифованного владения техникой «вокализации», сочетанием и нюансировкой гласных звуков и тембровостью слияний с согласными. И потому впоследствии, в столь быстром прогрессе вокального искусства — итальянского *bel canto* — нельзя видеть причины этого явления только в первых качествах итальянского языка, как языка преимущественного для пения. Причины лежат глубже — в уходящей вдаль великой культуре речевого «вокала», развившей эмоционально-тончайшую «голосовую инструментовку гласных» в целях безусловного давления на чувства слушателей. Конечно, не это искусство создало оперу и мелодию *bel canto* в позднеренессансной Италии, но без него быстрый расцвет *bel canto* тоже немыслим. Повторяю, сущность дела тут не только в итальянском языке. И у нас в России XIX века борьба с «итальянщиной в опере» и реформаторство Даргомыжского имело причиной не только «вкусовое отвращение» к якобы пошлой музыке. Суть заключалась в нарождающейся новой системе «вокализации» — в характерности, идущей на смену гладкости, «переливчатости» итальянского *bel canto*. Впоследствии нападки кучкистов на вокальный стиль Чайковского объясняются той же разностью систем. И не только на Чайковского, но и на Глинку. Стасов, например, преклонявшийся перед Глинкой, не дооценивал его романсов: ему, страстному поклоннику характерологического музыкального стиля Даргомыжского и Мусоргского, конечно, претила классически уравновешенная «вокализационность» (не о мелодии идёт речь, а об искусстве сочетания слова-тона) романсной стилистики. В этом отношении в своих операх Глинка был более национален. Аналогию подобным явлениям в русской поэзии представляют споры за и против Пушкина и Некрасова, имевшие корни и в соответственных сдвигах в языке, вследствие сдвигов в общественном сознании. — *Примеч. мемуариста, занимающее две страницы и прославляемое указаниями: «Сноска (мелкий петит)» (л. 31 об.), «(сноска, продолжение)» (вверху л. 32) и «(На след[ующей] странице продолжается изложение основного текста)» (внизу л. 32).*

до грозных терцин Дантовского «Ада» и огнём обжигавших речей Савонароллы. В своих прогулках по городкам и селениям Италии в маленьких *chiesa`x*⁴⁷ я нередко встречал священников — «маленьких Савонаролл», на вульгарной латыни внушавших прихожанам кары ада, но интонируя превосходно в отношении осмысленности экспрессии. Ораторски-интонационно создавалась латинская месса и из искусства ораторской вокализации складывался грегорианский хорал. В XVI веке этим искусством обладали протестантские проповедники, и их протестантский хорал оттого же и является столь ораторски-пафосно экспрессивным. Рационализм управлял их мыслью, но его выражение в проповедях было эмоционально-интонационным и ораторски-вокализационным. Одно дело читать лютеровский перевод Библии, другое — стараться, читая, слышать интонации этого сочного языка и «игру» его созвучий. И право же, между интонациями лютеровской Библии, хорала и искусством Баха ощущается непрерывность эволюции. А вокализация вагнеровских поэм-либретто? Не та же ли нить, только заглушённая обнажённой чувственностью поздней романтики и отсутствием риторского чувства меры.

В своём дальнем странствовании по интонационно-вокализаторской культуре я вовсе не так безнадежно удалился от «вокала» Островского. Сам хорошо помня «ансамбль александринцев» и темпы их сценической речи, а также знакомясь с материалами о других выдающихся исполнителях Островского, я думаю, что не такое уже малое место в воздействии его драматургии занимает его великолепное интонационное мастерство и чуткое смысловое вокализаторство.

С этой точки зрения и стал я вчитываться в «Грозу», ища путей к извлечению из текста вокальных форм и также к принципам сокращения текста. Петь всё было бы нелепостью. Вскоре подметил я любопытное явление в тексте Островского. Наличие в его прекрасном языке двух пластов. Один пласт от сочной устной живой русской речи с безусловно образцовым «вокалом», что и создаёт её сочную напевность. И другой пласт — речи печатной: журнальной, газетной, обыденной, всяческой книжной прозы с её бесконечными «ведь», «который», «потому что» — словом, с неизбежно будничными связками, вовсе не вяжущимися с драматургическими интонациями. Так я нашёл естественный принцип сокращения. Потом убирал повторы. Потом некоторые рассудочные сентенции. Потом народнически типичные остановки, вставки-узоры для разрисовки

быта, вроде речей странницы и т.п. Тогда стал выкристаллизовываться язык действия и характеров. Метод развития я применил глинкинский: вокруг каждого образа-характера комплекс ему присущих интонаций-попевок и подголосков, «опеваемых» и голосами и оркестром: распевочное развитие. Только инструментальная драматическая тема-интонация грозы прорезывает ткань угрожающим лаконичным штрихом. Катерину я задумал в противоположность обычным толкованиям как женщину жизнерадостную, жаждущую приволья, ласки, любви, радости. Особенно с весной пробуждается в ней свойственная её природе полнота чувства. Она не пассивная натура, не обречённая мученица. Как и Кулигина, её влечёт весна, обновление жизни. Она жертва надвигающейся весенней, разрушающей все устои и разбивающей засовы и замки «кабанинского быта» обновленческой жизненной грозы. Она не в состоянии дожить, дотерпеть до неё. Но после её смерти старое, загубившее столько жизней, тоже осуждено на гибель. Эту антитезу я решил симфонически, через всю оперу противопоставив лаконичной «интонации-стреле» грозовой темы — плавную тёплую русско-ренессансную тему распускающейся весны и женской души Катерины. Расцветением этой темы и кончается опера. Катерина у меня эмоционально задушевное меццо-сопрано. Кабаниха, наоборот, властное жёсткое драматическое сопрано. Этот образ у меня упорно ассоциировался с Сусанной в «Хованщине» Мусоргского. Очень вырос у меня по своей значительности образ и характер Кулигина, тоже, как и Катерина, ренессансный образ драмы. Его резонёрство я — средствами музыки — поднял до ярких эмоциональных обличий. В противоположность пассивно-теноровой лирике Бориса выдвигаются его то язвительные, то спрятавшие свои обиды, то раздражённые невежеством, то нежно созерцательные при любовании природой — интонации характерного тенора.

Я позволил себе очень [на]долго остановиться на своей концепции «Грозы» и методах работы над ней. Чувствую, что долго. Но быть может кому-нибудь покажется небесполезным разъяснение всех длительных стадий моего пути в плане творческого опыта, притом принципиального, издавна, почти всю жизнь обогащаемого. К тому же я слышал несколько раз⁴⁸ пятый акт «Грозы» в превосходном камерном исполнении и проверил свой слух: никаких поправок не потребовалось. Свидетелями пусть будут артисты-исполнители. И хотя я в этой работе — анализе своего композиторского опыта

⁴⁸ Я считаю поучительные для себя репетиции, так как концертных исполнений было два. — *Примеч. мемуариста.*

[–] не называю исполнителей своих произведений, так как пишу не мемуары, в данном случае я не могу не сделать исключения и не высказать моей признательности артистке О.Н. Головиной⁴⁹. Она исключительно чутка и с образцовым вокальным мастерством провела партию Катерины. Но моя признательность идёт ещё и сверх этого. Она и не знала, как важно мне было проверить и свой талант, и опыт, и метод, и знания, и чувства композитора на этом образе, где я обобщил всё для меня дорогое и ценное. Кроме того, признателен я Ольге Николаевне и за отсутствие тени высокомерия по отношению ко мне, к чему я не привык. Например, после успеха «Бахчисарайского фонтана» единодушно установился тон, что композитор — ровно ничто в этом деле. Было очень горько, очень больно стараться стать выше обиды!..

Запись музыки «Грозы» шла с трудом. Накопленный мыслью материал требовал скорейшей фиксации и точнейшей. А меня мучили нервные и ревматические боли. Приходилось писать стоя. Вдруг запись была прервана ещё одним неожиданным обстоятельством. Зимним вечером в период уже войны с белофиннами я вышел прогуляться по бульвару Профсоюзов к Неве около фальконетовского памятника. Темно было. Тихо. Синий свет редко скользящих трамваев. Прохожие пробегают тенями и их мало. Радио передаёт изысканный французский менуэт. Застывшая Нева. Величавый город. И вдруг сразу в мозгу вся во всех деталях музыкально-драматургическая концепция «Медного всадника»⁵⁰. Начало замысла в 1931–1932 около «Пламени Парижа» и незавершённой оперы «1812 год». Начало тогда не получилось. Потом через мои руки прошло в театре несколько проектных либретто «Медного всадника». Все они шли по линии наименьшего сопротивления: восполнять и разъяснять пушкинский замысел либо историей Петербурга, либо повестями Гоголя, либо сатирическими щедринскими чертами. Мне же казалось, что надо оставаться в пределах Пушкина. Предложить же плана я не мог. Лишь горячо приветствовал один пушкино-гоголевский вариант и рекомендовал его дирекции. Решив, что опера сочиняется, я на время покинул свои думы о «Медном всаднике». Работы всегда было много. Иногда справлялся, как идёт дело с оперой: талантливый композитор, занимавшийся ею, меня интересовал. Слухи ходили неопределённые,

⁴⁹ Головина Ольга Николаевна (1902–1975) — оперная певица (меццо-сопрано) и педагог, Заслуженная артистка РСФСР (1940), солистка Ленинградского Малого оперного театра.

⁵⁰ Музыка 1-й редакции симфонии-монодрамы «Медный всадник» записана в период с 1 декабря 1939 г. по 5 января 1940-го, 2-й редакции — в сентябре 1942 г. Не инструментована, не издана.

а расспрашивать его мне казалось неудобным: тема была для меня небезразличной. А всё же изредка я вспоминал и «Всадника», и пережитое ещё так недавно наводнение. Теперь, захваченная «Грозой», мысль моя, казалось, совсем выключила остальные проекты. Я работал днём и ночью. И вот, как назло, в данный зимний вечер мне, для меня, всё стало ясно: «Медного всадника» надо решать и симфонически, и театрално-оперно одновременно как монолог поэта о своей жизни. Пушкинские образы: конфликт с читателем (книжная лавка Смирдина и в ней «разговор книгопродавца с поэтом»), с властью («предполагаемый разговор с царём»), расхождение с друзьями («Что дружба — лёгкий пыл похмелья»), прах романтической любви (один в Гавани около разрушенного домика Параши), далее ночная сцена со Всадником и утром опять один (Евгений) у Невы. Но смертью его кончать не хотелось. Я решил как заключительный монолог дать элегию: «Минувших дней угасшее веселье...», особенно ради заключительных стих[ов]: «Но не хочу я, други, умирать...» Таким образом, опера «Медный всадник» решалась как драма-монолог, как ряд встреч поэта, выкинутого судьбой на берег («Арион»), с окружающими «масками» (книгопродавец, царь, друг), великолепным городом, с Невой, наконец, с разбушевавшейся стихией и «маской государства» (Всадник). Перед этой последней встречей я вводил в речитатив-монолог Евгения жуткую арию-элегия: «Не дай мне, бог, сойти с ума». Вообще я стремился путь поэта отметить путём его элегий. Сквозь все встречи с живыми масками шла линия «Медного всадника», после наводнения сливаясь с ними. Стили всюду оставались пушкинскими, без каких бы то ни было посторонних перифраз, кроме нескольких выкриков или окриков в книжной лавке Смирдина. Получалось драматургически последовательное и симфонически логичное становление тем города, Невы, лирического романа и судьбы поэта. Порядок выкристаллизовался такой. I. Пролог. Тема Невы, голос — декламационный: «На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн, и в даль глядел», продолжение в пении голоса из оркестра с развитием тем города и Невы до слов: «Прошло сто лет». Здесь внезапная смена декораций: берег Невы у домика Петра I, берег ещё озеленённый. Поэт (Евгений) любит Неву и «юным градом» (продолжение стихов Пролога). Встреча с Парашей. Мечты о счастье. II. 1. Книжная лавка Смирдина. Томятся покупатели («новые стихи Пушкина»). Молодёжь увлечена. Старики брюзжат. Входит Евгений. Разговор книгопродавца с поэтом. 2. Набережная у Летнего сада. Поэт (Евгений): ария («люблю тебя, Петра творенье»). Встреча с другом. Расхождение. Подходит к Зимнему дворцу: «воображаемый разговор с царём» (монолог — ариозный речитатив). Садится в ялик. 3. Гавань. В домике у Параши. Лирика. III. 1. Наводнение. Евгений

у дома «со львами». При спаде воды пробирается к Неве. В Гавани: опустошение. Отчаяние. Одиночество. 2. Ночь. «Не дай мне бог сойти с ума» (ария Евгения). Перед Всадником. Сцена преследования. 3. Утро. У Невы (ария: «Минувших дней угасшее веселье...»). Так сложилась концепция в тот памятный вечер. Пришлось отложить «Грозу», потому что одновременно настойчиво зазвучала музыка. Напряжение было страшное, но досадно было упустить «случай», тем более что сочинение шло очень рационалистично, строго, с полным преобладанием интеллекта над материалом. В общем только что описанный план сохранился с незначительными изменениями, и музыка «текла» по этому руслу совершенно свободно, органически развиваясь, словно она продиктовала весь план. Стиль «Медного всадника» можно определить как полифонизацию многообразных интонаций «петербургского романса» в различнейших преломлениях от классической идиллии до «трагических ночей» Чайковского. Для роли Евгения нужен чуткий артист, лирико-драматический тенор с богатым диапазоном, интонационно гибким. Алчевского⁵⁷ не воскресить! Так и осталось это произведение «музыкой для себя». Я даже не пытался её кому-либо и где-либо показывать.

Вклинившись в «Грозу», эта музыка нисколько не помешала продолжению этого произведения совсем иного интонационного содержания. «Гроза» питалась от песенно-романсной лирики русского приволжского города, обогащённой мелодикой, выращавшей во мне под воздействием «речевого вокала» Островского. Никакой стилизации. Мелодия рождается в моём сознании совершенно произвольно. Только до сочинения, до творческого синтеза я упражняю свой интеллект на желанных мне стилевых истоках, что считаю для музыкальных театральных произведений абсолютно необходимым. В этом одно из существенных качеств музыкально-драматургического реализма. Сознание стилистических истоков своей драматической музыки, своего музыкально-интонационного словаря — это и не стилизация, и не какая-то рационалистическая предустановленность историка. Писатель изучает метод, характерный язык и письменные документы. Я изучаю то же — и ещё «интонационные документы». И потом главное: не люблю неопределённости в творчестве, хочу иметь представление, откуда рождается непроизвольное в моём

⁵⁷ Алчевский Иван Алексеевич (1876–1917) — оперный певец (лирико-драматический тенор) и режиссёр, солист Мариинского театра (1901–1905, 1915–1917), оперы С.И. Зимина (1907), Большого театра (1908, 1910–1912), Grand Opéra (1908–1910, 1912–1914) и многих других европейских трупп, участник «Русских сезонов» (1914), обладатель большого и разнообразного репертуара.

воображении. Смею думать, что Моцарт, создавая непроизвольно, прекрасно осознавал стилевые истоки столь различного «музыкально-интонационного словаря», как словарь “Titus”⁵², «Волшебной флейты» и Реквиема. Ибо стиль есть не что иное, чем осознанный отбор комплекса выразительных средств.

Закончив «Медного всадника» и «Грозу», записанных в виде мнемонических «рабочих клавиров», я не очень торопился с «переводом» этих клавиров в партитурный облик, зная, что внимания не будет. Оркестровал не спеша. Но на душе было тяжело, возможно от утомления, а вернее от обид: от странного как бы «несуществования» моих работ после полученного мною в 1938 году награждения. От хорошо дисциплинированного труда не хвораешь — мне ведомо это всю жизнь. Я падал духом. Что было делать? В подобных случаях лучший выход — уйти творческим воображением в острую трагическую тему и таким образом «переосмыслить» свои душевные тягости. Без всякой подготовки приступил я к давно меня дразнившему «Пиру во время чумы» Пушкина. Ещё перед столетием со дня смерти поэта я сочинил по просьбе режиссёра С.Э. Радлова несколько музыкальных фрагментов к его постановкам «Каменного гостя» и «Пира во время чумы»⁵³. Фрагментами «Пира» я воспользовался и для своей лирико-трагической оперы⁵⁴. Именно, оперы: я решил сочинять «Пир» в широком вокальном стиле так, чтобы, где есть только возможность, строить кантиленно-драматические эпизоды и арии. Колорит произведения получился очень мрачным, суровым, но зато я вышел из своего личного кризиса мужественно окрепшим и смог вскоре же заняться вплотную новой очень интересной и плодотворной для меня работой.

Азербайджанское Управление по делам искусств при Совнарком АзССР обратилось ко мне из Баку с предложением написать для бакинского Госуд[арственного] Театра Оперы и балета героико-эпическую оперу на сюжет из произведений великого поэта Низами к чествованию 800-летия со дня его рождения, т[о] е[сть] к весне 1941 года. Я согласился и просил прислать для ознакомления сценарий. Автором сценария оказался бакинский писатель-драматург Гейдар Исмаилов. Я просмотрел присланное: тема сюжета была

⁵² Опера Моцарта «Милосердие Тита» (итал. La clemenza di Tito, 1791).

⁵³ Материал «Каменного гостя» и «Пира во время чумы» записан в клавире и партитуре весной и летом 1936 г. Премьера спектакля «Маленькие трагедии» в постановке С.Э. Радлова с музыкой Асафьева состоялась 12 февраля 1937 г. в Театре-студии под руководством режиссёра.

⁵⁴ Музыка драматической сцены «Пир во время чумы» записана в клавире 9–11 февраля 1940 г., не инструментована, не издана.

заимствована из поэмы Низами «Семь красавиц» — эпизод о славянской красавице. Я послал письмо в Баку с подробными своими замечаниями по сценарию. Вскоре завязалась у меня оживлённая переписка с Баку. По моей просьбе присылали все желанные мне материалы. Я попробовал изучать язык. Конечно, дальше первичных навыков дело тогда не пошло. Тогда я объяснил Исмаилову свой метод: что без ощущения живых интонаций речи, поэтической ритмики в музыке народа оперу писать невозможно. Главное же, надо услышать язык. Я просил дать мне сочинять балет, ибо через инструментальную народную музыку Азербайджана я разобрался бы в ритмах. Пришёл ответ, что для меня будет заказан хорошему поэту перевод либретто на русский язык в ритме русского классического стиха. Что самый сюжет «Славянская красавица» даёт право мне сочинять оперу как русскую оперу об Азербайджане. Что мне будут посланы народные музыкальные материалы. Моё дело их использовать по желанию. Действительно через некоторое время от народного артиста Бюль Бюля я получил прекрасные образцы народных напевов. Летом и в начале осени 1940 я был занят «Суламифью». Несколько позже из Баку в Ленинград приехал ко мне Гейдар Исмаилов. Он оказался приятнейшим человеком, и недели три провели мы с ним в дружеских беседах: он привёз русский перевод своего либретто (перевод делал поэт Леонид Зальцман), читал мне свой подлинник и мы сверяли смысл азербайджанского и русского стихов. Ритмика, конечно, была совершенно иная, об интонациях не приходится и говорить. Исмаилов мне много рассказывал об Азербайджане, об истории и народной жизни, о нравах, природе, литературе, искусстве. От него я познакомился со звучанием азербайджанского языка. После его отъезда я принялся за сочинение музыки, так как всё было обсуждено. На этот раз я впервые в своём опыте решил применить лейт-мотивную систему, из которой и вывести «симфоническое действие» в оркестре. Голосам же действующих лиц вести, по возможности, больше в мелодическом эмоциональном строе интонаций, избегая «русизмов», но не чуждаясь «славянизмов». Типично азербайджанскими ритмо-интонациями я мог пользоваться только там, где совпадали ритмы русского стиха с азербайджанским. Но как было строить лейт-мотивы? Часть из них (лирические) в облике русско-славянской напевной интонации, конечно, драматической. Другую часть (драматические, фантастические) я строил из элементов изученных мною ладовых качеств азербайджанской музыки. Лейт-мотивы вышли в достаточной мере выразительными и запечатляющимися в памяти. В ткани оперы наметились три интонационных пласта: лирико-драматические интонации Славянской красавицы (восточно-славянский узор с рус-

ской напевностью) и полюбившего её народного героя Сухейля; созерцательно-пантеистическая музыка Мудреца (образ Низами), учителя Сухейля, и природы, как источника знания и мудрости, сочеталась с архаично-суровой диатоникой народных сцен; пласт увядающего феодализма с его отживающими рыцарскими традициями и с разлагающей его философией отрицания и злобной агрессии в облике советника хана, построившего властью механистических рассудочных знаний «заколдованный замок». Славянская красавица томится в этом замке, освободить её стремится воинственная молодёжь, юноши гибнут в борьбе с беспощадной «машиной», пока богатырь Сухейль, по совету мудреца, не разрушает замок символом разумного труда — молотом. Наступает новая эра в жизни народа — эра светлого Разума и человечности.

Сочинение оперы шло уверенно и радостно. Слух мой находился на желанной мне высокой ступени зрелости. С техникой лейт-мотивов я справлялся лучше, чем ожидал. Я их не механизировал, развивая их скорее как инструментальные попевки и их варианты, чем как отвлечённые символы и симфонические темы. Всё же в оркестре получалось развёрнутое драматургическое действие. Вокальности я дал большой простор. Ввёл ансамбли, дуэты, контрастные смены вокальных форм, от камерно-лирических узоров пения заточенной в замке Красавицу до финальных ансамблей солистов, хора и оркестра. Словом, я чувствовал, что богатство сюжета, где органично сочетались элементы эпоса, лирики и драмы, даёт мне возможность щедро использовать все выразительные средства оперы. В течение работы ко мне из Баку приезжала представитель Управления по делам искусств АзССР и Дирекция Театра. За окончанным клавиром приехал в Ленинград главный режиссёр бакинской Госоперы. С ним я вновь (это был второй его приезд) подробно и детально прошёл и обсудил всё произведение. Не заинтересовался и ни разу не приехал только дирижёр. Но это нормальное высокомерие!.. Мне сообщили, что к 1 мая 1941 года опера уже была разучена солистами. Я напряжённо записывал партитуру и ехать в Баку решил осенью. Всё шло, казалось бы, хорошо. Я встретил небывалое к себе внимание, заботливость и помощь в своей работе. Культурнее и приветливее такого отношения я не знаю. И всё-таки над «Славянской красавицей» судьба опять выиграла свою игру. Что, казалось бы, могло случиться? Партитуру я лично кончил в срок (в начале июля 1941 года). Но уже началась Великая отечественная война. К сожалению, в Баку решили переписку партитуры и нотного материала заказать в Ленинграде, с Лен[инградским] Союзом Советских композиторов у них был заключён договор. Только 15 июля заведующий бюро переписки взял у меня рукопись. В августе он уехал из Ленинграда, не считая

даже нужным уведомить композитора о ходе работы. Лишь в декабре 1941 г. дошёл до меня из Баку запрос, где же нотный материал «Славянской красавицы»? До них оказывается дошло два акта из четырёх, но какие — неизвестно. Кто их и откуда посылал — тоже неизвестно. Моя рукопись партитуры, к счастью, осталась у меня, но постановка очевидно сорвалась⁵⁵.

Вот, если эта книга когда-нибудь станет известной в Баку, пусть там знают, что я честно сдержал своё обязательство и закончил свою работу в срок. Что мне очень больно за случившуюся по чьей-то небрежности и проволочке задержку, а быть может и пропажу. За проявленное ко мне внимание и этическую поддержку я ответил — в том, что касалось лично меня и моих способностей — творческой признательностью, стараясь создать лучшее, что был в силах. Остальное зависело не от меня.

Среди недоведённых до конца моих музыкально-театральных работ последних лет я особенно жалею балет на музыке Чайковского «Снегурочку», заказанный мне ещё в 1939 году Ленинградским Государственным Малым оперным театром. Мне хотелось сделать не механический монтаж, а органически-слаженный «четвёртый» балет Чайковского на тему о русской весне и психике «весенности» с её своеобразной романтической тягой в новое, в неизведанное, когда не «сидится на месте». Я давно подметил в музыке Чайковского это «шубертовское» “Dahin”, но только в русской нюансировке и настройке. Тема «Снегурочки» давала в данном отношении много возможностей и места для построения своеобразного сплетения лирико-симфонических и танцевальных циклов. После долгих обсуждений с либреттистом Ю.О. Слонимским и балетмейстером В.А. Варковицким логики сценария, для меня, наконец, выкристаллизовался музыкально-драматургический план и те фрагменты музыки Чайковского, которые должны были бы войти в него. Основывался я на методе «переосмысления интонаций» и «смещения жанров» в сторону симфонизации фортепианных лирических пьес и особенно романсов. Словом, это было продолжением метода «Пламени Пари-

⁵⁵ Музыка оперы «Славянская красавица» («Волшебный замок») написана в клавире в период с 28 ноября 1940-го по 16 марта 1941 г., оркестрована, не издана. Предполагалась к постановке в мае 1941 г. в Театре оперы и балета Азербайджанской ССР, режиссёр В.Р. Раппопорт. О дальнейшей судьбе сочинения можно узнать из доклада К.Я. Насировой «К истории создания оперы “Славянская красавица” Б.В. Асафьева», сделанного на XXIII Международной научной конференции «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России» 22 марта 2023 г. (запись: <https://www.youtube.com/watch?v=De4hReitSuQ>, временной ориентир 3:08:04).

жа», однако, без всякого сочинения своей музыки. Оркестровать бы пришлось всё заново в стиле Чайковского, но с учётом требований балета и драматического развития. Из наиболее популярных романсов для их оркестрово-симфонического «пересказа» (конечно, без всякого участия голоса) я выбрал четыре, как основные эмоциональные «точки», разрешающие «наплыв» действия. Именно: в конце балета, как финал — романтический, но противоположный «тристановскому» утверждению смерти, — я предполагал поместить в симфонизированном, а не в виртуозно-салонном облике романс «То было раннею весной». Оркестровое решение уже сложилось в моём сознании. Завораживающую власть деда Мороза над Снегуркой удавалось хорошо симфонизировать через «Колыбельную песню»: «Спи, дитя моё, усни». Обнажив эмоционально-драматическую природу «запылённого банальным исполнением» романса «День ли царит» и повысив его динамику, я добился ярко-напряжённого интонационного преображения всего строя его волнующей лирики. Тем более, что удалось проследить связь романса с другими «ми-мажорами» у Чайковского и оттого уже вполне закономерно интонационно-симфонически его переосмыслить, не трогая музыки. В новом облике романс становился финалом II акта балета: в природе решительный переворот на весну, к теплу, тронулась река, начался ледоход, а в сердце людей бурно запела любовная страсть и родилось стремление к росту, к жизнедеятельности, к раскрытию всех своих творческих сил. Четвёртый романс «Скажи, о чём в тени ветвей» я претворил в один из центральных по сдержанной силе лирического «высказывания» влюблённых «хореографических дуэтов» (adagio). Из отобранных мною для сценического действия фортепианных пьес большую роль получил ряд пьес из цикла «Времена года», несколько вальсов и особенно «Детский альбом» (почти весь). Значительную долю этого материала я успел оркестровать до начала Отечественной войны. Оркестровал я сообразно месту каждого фрагмента в драматическом развитии, т.е. не безотносительно-вкусно, а драматургически-целесообразно. Тем самым я надеялся избежать дивертисментной чересполосицы и добиться чёткой симфонической связности и цельности. Впрочем, оркестрованные пьесы «Детского альбома» и сами по себе образовали довольно занимательную оркестровую сюиту — симфонические миниатюры. Вообще для меня становилось в этой работе всё более и более ясным давно предчувствуемое предположение: что при переводе фортепианного Чайковского на оркестрово-симфонический язык ценность и свежесть интонаций возрастали, ибо «снимались» навеянные и мешански-обывательским и педагогически-рутинным исполнением десятков лет слои «интонационной копоти». Вещи

светлели и раскрывали свою подлинно симфоническую природу и свое ритмо-мелодическое развитие. Происходило нечто подобное расчистке старых икон. Решаюсь здесь рассказывать про свою невольно неосуществлённую работу, про этот незавершённый опыт только ради любопытных деталей, раскрывавшихся в процессе его реализации. И мне очень-очень жаль, что работу над «Снегурочкой» пришлось остановить в самом разгаре. Впрочем, нет худа без добра, и теперь (пишу об этом в конце февраля 1942 года) она, по-видимому, перерастает в самостоятельное моё сочинение, в симфонию «Времена года» с той же, но углублённой концепцией: к солнцу — от зимы через раннюю весну к лету и далее от плодоносной осени через зиму к празднику солнцеповорота. Тему связываю и с русским народным календарём и поверьями крестьянства, и с древнейшими солнечными мифами человечества. Не знаю, насколько удачно реализуется этот замысел, но повествую о нём здесь, как о постоянно происходящих в сознании композитора процессах «жизни и перерастания» идей и немыслимости «пропажи» органически вкоренившихся, как необходимых в творческом развитии, замыслов. Не воплотившись, они мучают сознание и слух, как мозг учёного не знает покоя перед вот-вот предощутимым открытием. Отрыв от «Снегурочки» был для меня тягостен ещё и потому, что предстояло вновь близко-близко соприкоснуться с музыкой Чайковского, с которой в моей жизни мною пережито было так много хорошего. Кроме того, очень сжато и кратко изложенные мною в памятке ко дню столетия от рождения Чайковского⁵⁶ мысли могли в работе над «Снегурочкой» получить и своё конкретное выражение, и дальнейшее развитие, и обоснование. Но так или иначе, в том или ином облике, тема «Чайковский», как и тема «Глинка», очевидно будет владеть мною до конца дней моих, реализуясь по мере сил и возможностей. Сейчас пытаюсь исследовательски воплотить свои давние изыскания по «Евгению Онегину» и «Руслану», теперь, по-видимому, обоснованно оформляющиеся и кристаллизующиеся⁵⁷.

⁵⁶ Асафьев Б.В. Памяти Петра Ильича Чайковского. 1840–1940. М.; Л.: Музгиз, 1940.

⁵⁷ Оба текста по замыслу автора явились составляющими многочастного мемуарно-исследовательского полотна «Мысли и думы», работать над которым Асафьев начал осенью 1940 г. Первая книга из упомянутых издана отдельно от других работ учёного: Асафьев Б.В. «Евгений Онегин» – лирические сцены П.И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.; Л.: Музгиз, 1944. Вторая книга вошла в трилогию о Глинке в качестве центрального раздела: Асафьев Б.В. «Руслан и Людмила» // Асафьев Б.В. М.И. Глинка. М.: Музгиз, 1947. Кн. 2. С. 123–210.

Незадолго до войны произошла у меня памятная навсегда встреча, на живом примере убедившая меня, что деятельный творческий слух, интонационно осваивающий впечатления действительности, существует до профессиональной подготовки и что, следовательно, своеобразный «устный интонационный словарь» каждой данной эпохи принадлежит каждому музыкально чуткому человеку. Приехал ко мне юноша, колхозник, из-под Ярославля. До него как-то дошла молва, что есть в Ленинграде музыкант, не отпугивающий от себя «неподготовленных». Рассказал он мне, что любит русские стихи, особенно Кольцова и Некрасова, и что, читая их, он тотчас слышит напев, свой напев и поёт их. Он немного пел в хоре. Чуть бродит пальцами на фортепиано и выучился нотам, но записывать ему трудно. Музыка любит беспредельно, знает, что учиться надо серьёзно, долго: «а иначе и быть не может!» Что готов работать вдвойне, тройне, лишь бы учиться музыке. Пока я ещё не удивлялся. Спросил его, пишет ли что-нибудь, кроме напевов для стихов? — «Как же», был ответ, «хорошо слышу в себе скрипку, только не знаю, как для неё пишут, а записывать стараюсь». Посмотрел я его записи. Конечно, с техническими неловкостями, но все намерения ясны и выявить их нетрудно. Его напевы на стихи — песенно-романсные, очень русские, со своим лирическим пошибом. Ритм и интонации стихов ощущает верно. Влияний пошлых песен нет. Вообще нет штампа. «Скрипичные» записи меня просто поразили: иной стиль, иной диапазон, иной рисунок, явно инструментальный, вовсе независимый от стиховой метрики. Несомненно интонационное «слышание скрипичности» при неумении чётко оформить. Но слышит себя верно. Много фантазии, мелодического развития, лирического, мужественного тепла. Проверил его слух. Очень чуткий. Поправил что успел. Каждое техническое объяснение хватает жадными сияющими глазами и быстро усваивает. Осенью появился опять. Рассказывал, что из одного учреждения, ведающего искусством, куда я его рекомендовал для оформления, его в свою очередь послали в техникум для проверки, к видному музыкальному педагогу. Тот, взглянув на его записи, заметил: «много ошибок, научитесь, подготовьтесь, а потом приходите». О способностях, видимо, ни слова: неинтересно. Ну, что там особенного в каком-то интонационно чутком слухе. Важна элементарная теория, а не слух. С горечью говорил мне юноша, не понимавший, в чём загвоздка: «подготовиться? Так вот я же и добрался чуть не пешком, к брату, чтобы тут серьёзно учиться: а где же подобным мне готовиться, с кем, как?» Но над Ленинградом уже разразилась гроза. Брат моего знакомого был мобилизован. В общежитии техникума жить нельзя: ещё не принят, не подготовлен, а творческий дар — это побочное. Будь нормальное

положение в городе, поступил бы парень на работу, нашёл бы, где жить, а я всё же научил бы его и подготовил. Главное, помог бы сочинять. Кстати, он отлично знал, что сочинять музыкой это значит думать. «Ну, как Кольцов стихами, а я мелодиями, как же иначе!..» Пришлось нам расстаться. Он вынужден был ехать назад. Меня же с женой уже настойчиво перевозили в бомбоубежище: к нашему городу приближались «нелюди», заявлявшие высокомерно, что на Востоке никаких художественных ценностей нет и быть не может.

Послесловие

Эту свою книгу писал я в холодной комнате, где коченеют пальцы. Писал днями и ночами, порой при вздрагивающем свечном огарке, ибо в тесной комнате — ветерок. Но в покинутой моей квартире, увы, с художественными ценностями (вопреки высокомерному мнению культурных европейцев), гуляет уже всамделишный ветер. Не горжусь я, что работаю в холодной комнате и пишу, лёжа в зимнем пальто, ведь на фронте ещё тягостнее. Я горжусь, что кончаю работу, написанную в течение шестого и седьмого месяца героической обороны осаждённого Ленинграда и что мне работается очень хорошо. Потому хорошо, что я убеждён, что моя родина докажет всему миру, какие в ней художественные ценности. Мне же страстно хочется дожить до тех великих дней великой всенародной радости.

В заключение несколько разъяснительных сжатых замечаний. Могут спросить, почему я не писал о своих книгах? Потому что я писал здесь про развитие в себе музыканта и музыкальности, и музыкально-интеллектуальной культуры слуха, слышания и слушания. Значит, про то, из чего рождается во мне и творчество музыкальное, и творчество о музыке, о художественном, человеческом. С этой сущностью книги — с воспитанием слуха — сочинительство музыки соприкасается теснее, чем книги. Правда, и они не были бы написаны, если бы во мне не было культуры слуха и музыки как мышления. Но книги же пишутся словами, так зачем же их ещё и пояснять словами: и без пояснений видно, какое место книги мои занимали в моём развитии. Пусть же говорят они сами за себя. А вот о своём воспитании культуры слуха я чувствую, что рассказал мало и с большими лакунами. Приходится о самом в музыканте существенном многое писать впервые. Это трудно, всё равно, как писателю: сотни раз видишь, как, скажем, в окно в сад свисает ветвь сирени. Чего проще, а надо быть Чеховым, чтобы художественно-писательски, словом, запечатлеть это простое, видимое. В тысячу раз труднее запечатлеть слышимое. В дальнейших книгах «Мыслей и дум», когда я буду писать о слуховых, творческих процессах в портретах компо-

зителей русских и западно-европейских, мне уже легче будет сообщать о своих наблюдениях. Действительно, я с пронизательностью разбираюсь в слуховом развитии композиторов, знаю, когда их сознанием управляет техника, а когда техническое просто «снимается», становясь естественным выразительным языком, управляемом интеллектом. Мне понятно, что достигается легко и что трудно, где слух пассивно подчиняется разного рода «рецептам» или же, наоборот, «мысль мыслит слухом», как у архитектора мыслит глаз. До сих пор трудно бывает убедить культурнейших людей из писателей или из художников, что музыкальное сочинение вовсе не является записью каких-либо аффектов или чувственных состояний и что здесь действует интеллект, действует творчески, выбирая «выражения» из «интонационного словаря», а не надзирает, как «технический контролёр»! Винаваты и сами композиторы, забыв «свой хлеб» — свой слух и считая все связанные со слышанием и слушанием явления, как нечто само собою разумеющееся, подчиняя своё человеческим сознанием, трудовыми и художественными процессами, образованное уху физиологическому и акустическому. Оттого все талантливые изобретения в области «инструментария тембров» остаются механистическими: композиторы робко следуют и здесь технике, а не подчиняют технику своей мысли, своему интеллекту. Один из друзей моих, покойный талантливый акустик, смеясь, говорил мне, что если бы композиторы получше бы знали «жизнь инструментов» и как инструменты заботятся о «своей естественной настройке», — уверяя, что это совсем не парадокс, то они — композиторы, с неизмеримо большей тщательностью относились [бы] к безграничным возможностям человеческого уха и человеческого слуха. В самом деле, я встречал педагогов музыкальных, утверждавших, что не ухо в развитии культуры слуха создало полифонию, а полифония — ухо и слух, и не в смысле взаимодействия, а просто вне всякой слуховой эволюции, ибо «законы музыкальной техники независимы от культуры слуха и принадлежат либо музыкальной педагогике, либо эстетике». Можно на это сказать, хорошо, что они не являются созданием «полицейского права». Раз я спросил, по наивности, у Лядова, как изучить все возможные трели на духовых инструментах или флажолеты на струнных? — «Самое лучшее самому выучиться играть на всех инструментах и потерять время на сочинение музыки», — последовал ответ, — «а ещё лучше так сочинять, чтобы безусловно слухом своим почувствовать необходимость данного флажолета, данной трели и написать её: будьте спокойны, если и не сейчас, то найдётся». Слова передаю вряд ли вполне точно, мысль же точно, ибо она близка лядовскому же смыслу сентенции: «инструментовка хорошая — это хорошее голосоведение», в том вот и дело: голосо-ве-

дение, или я бы теперь сказал голосо-вѣдение, так как ощущение качества интерваллов весомее всего в голосе человеческом. Кстати ещё о флажолетах. Римский-Корсаков на мой вопрос, возможен ли — какой-то, не помню — флажолет в моей ученической партитуре и как обозначить способ его взятия? — сказал: «насчёт возможен ли могу ответить, что какой бы вы ни придумали, скрипка найдет ещё и ещё эффектные и лучшие, а насчёт как обозначить, пометьте желательный вам звук — скрипач изобретёт десятки способов, как взять, и притом по интонации чище, чем вы предложите: какой у них цельный и тонкий слух, где нам!» Я смотрел на него с удивлением. Теперь же мне вполне понятно, какое значение мои учителя придавали воспитанию слуха или, грубо сказать, его активизации.

В данной книге я несколько условно рассудочно, ради удобства изложения, расчленяю по разделам те или иные явления в моей борьбе с самим собою за «послушность» мне слуха и слышания. На самом деле все эти «факты и факторы» взаимно сплетались и переплетались. Многие имеющиеся теперь в моём слуховом сознании данные добывал я годами, даже десятками лет с большим напряжением, хотя бы, например, схватить слухом в себе, а не извне тонкости регистрово-тембровой инструментовки «струнных квартетов» (ох, как высоко стоит это ремесло у старого Гайдна!) Иные накопленные данные я изложил очень суммарно, например, об акцентной и оркестровой педали в противоположность «органно-пунктной», «вязкой». В отношении особенностей балетной инструментовки я ничего не говорил о взаимосвязи ритмики и оркестровой педали, о ритмических акцентах «с нагрузкой» и «без нагрузки», о том, как, следя глазом на репетиции за телодвижениями артиста, надо тут же переводить свои впечатления «на слух» и примеривать, всё ли в уже оркестрово-сочинённой музыке достаточно весомо для данного танцевального момента. Помню, в «Кавказском Пленнике» был у меня медлительный *alla tedesca* вальс с долей юмора, мило легко звучащий. Захожу на одну из репетиций и захожу полуслучайно: вижу, весь кордебалет с оживлением и весьма изрядной нагрузкой телодвижений исполняет вальс, «как бы катаясь на коньках». А через день уже предполагалась сценическая репетиция этой картины с оркестром. Смотрю я эффектный танец, а по спине бегают мурашки: ведь в партитуре у меня звучность для лёгких-лёгких движений, и балетмейстер даже мне картинно рассказывал, как ребята будут этот вальс исполнять. Бегу в свой «номер» в «Метрополе» и, быстро переводя только что полученные зрительные столь неожиданные впечатления в слуховые, в два-три часа заканчиваю новую партитуру вальса с блестящей нагрузкой всякими *glissando*, трелями, импрессионистской педалью и всё в *forte*. Через день со страхом прихожу

в театр, жду этого момента: полное совпадение сцены с оркестром, никакого скандала! Я любил такие «выходки». А вопрос тут серьёзный для инструментатора балетов: о точном «переводе» зримой мускульно-моторной выразительности на «весы» оркестровой звучности, и эта точность — так, чтобы выполнить «перевод» не ремесленно — долго мне не давалась, пока я не научился «слухом слышать», а не на глаз по рисунку партитуры определять «меру весомости». В любимом мною бесподобно звучащем «Щелкунчике» Чайковского каким досадным в данном отношении промахом является инструментальная звучность начала (да и многое дальше) страстного симфонического *adagio* в последней картине. Какого напряжения ждёшь сразу, судя по качеству музыки, а слышишь совсем иное! Впрочем, книга моя не учебник, а всего-навсего книга самонаблюдений — достаточно последовательно проанализированных — над своим музыкальным становлением. Музыканты говорят обо всём здесь затронутом либо полуслучайно, обрывками, намёками, либо — что часто и что хуже — выспренно позируя в своих письмах и мемуарах. На самом деле многое в творческих процессах, особенно слуховых, происходит проще, естественнее, но и сложнее для понимания. Сложнее потому, что читатели, приученные литературскими описаниями «происходящего с музыкантами» и «открытками» (какие музы!), ждут описания вдохновенных часов рождения музыки из чувств и аффектов. А композитор, на самом деле, трудится как ремесленник над тягостной мучительной работой оформления музыкальных образов: ведь он их не видит, не ощущает, как скульптор, свой материал руками, он только слышит их, неслышно «без шума» скользящих в его сознании. Этим напоминанием о «временности» музыки и «схватывании» её слухом-мыслью я закончу своё затянувшееся послесловие.

Б. Асафьев. 19.1. 1942 г. Ленинград

В б[ывшем] Александринском театре. Уборная № 26.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Асафьев Б.В. Памяти Петра Ильича Чайковского. 1840–1940. М.; Л.: Музгиз, 1940.
- 2 Асафьев Б.В. «Евгений Онегин» — лирические сцены П.И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.; Л.: Музгиз, 1944.
- 3 Асафьев Б.В. «Руслан и Людмила» // Асафьев Б.В. М.И. Глинка. М.: Музгиз, 1947. Кн. 2. С. 123–210.
- 4 Асафьев Б.В. О балете. Л.: Музыка, 1974.
- 5 Грибоедов А.С. 1812 год. (План драмы) // Россия и Наполеон. Отечественная война в мемуарах, документах и художественных произведениях / Иллюстрированный сборник составили Н.Л. Бродский, П.Е. Мельгунова, К.В. Сивков и Н.П. Сидоров. М.: Задруга, 1912. С. 353–355.
- 6 Слонимский С.М. Пермская обитель // Слонимский С.М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2019. С. 55.

REFERENCES

- 1 Asaf'yev B. V. Pamyati Petra Il'icha Chaykovskogo. 1840–1940 [P.I. Tchaikovsky In Memoriam. 1840–1940]. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1940.
- 2 Asaf'yev B. V. 'Evgeniy Onegin' — liricheskiye sceni P.I. Chaykovskogo. Opit intonacionnogo analiza stilya i muzikal'noy dramaturgii [Eugene Onegin. Lyric Scenes by P.I. Tchaikovsky. An Essay in Intonation Analysis of Musical Style and Dramaturgy]. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1944.
- 3 Asaf'yev B. V. 'Ruslan i Lyudmila' [Ruslan and Lyudmila] // Asaf'yev B. V. M.I. Glinka. Moscow: Muzgiz, 1947. Book 2. P. 123–210.
- 4 Asaf'yev B. V. O baletе [On Ballet]. Leningrad: Muzika, 1974.
- 5 Griboyedov A.S. 1812 god. (Plan dramı) [The Year 1812. Plan of a Drama] // Rossiya i Napoleon. Otechestvennaya voyna v memuarakh, dokumentakh i khudozhestvennykh proizvedeniyakh [Russia and Napoléon. The Patriotic War in Recollections, Documents, Works of Art and Literature] / Illyustrirovanniy sbornik [An Illustrated Collection] compiled by N.L. Brodskiy, P.E. Mel'gunova, K.V. Sivkov and N.P. Sidorov. Moscow: Zadruga, 1912. P. 353–355.
- 6 Slonimskiy S.M. Permskaya obitel' [A Charterhouse of Perm'] // Slonimskiy S.M. Burleski, elegendii, difirambi v prezrennoy proze [Burlesques, Elegies, Dithyrambs in Contemptible Prose]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2019. P. 55.

Ключевые слова

Сектор музыки ГИИ, памятные даты,
М. П. Рахманова, П. Е. Вайдман.

Виноградова А. С.

Сектор музыки ГИИ, его сотрудники и труды: исторические очерки

В этой подборке представлены материалы разных жанров, — очерк, интервью, статьи, — объединенные общей темой памяти о личности и трудах коллег. Все они были частью программы Круглого стола сектора истории музыки «Памятные даты 2022/2023», прошедшего 30 ноября 2022 года.

Key Words

Music Department of the State Institute for Art Studies,
memorable dates, M. P. Rakhmanova, P. Ye. Vaydman.

Anna Vinogradova

**The Music Department of the State Institute for Art Studies:
The Scholars and Their Achievements (Historical Essays)**

This selection includes an essay, an interview and two articles united by the common theme of memory of the personalities and scholarly contributions of our late colleagues. All these materials featured in the programme of the round-table meeting of the Department of Music History 'Memorable Dates 2022–23', which took place on 30 November 2022.

В этой подборке представлены материалы разных жанров, — очерк, интервью, статьи, — объединенные общей темой памяти о личности и трудах коллег. Все они были частью программы Круглого стола сектора истории музыки «Памятные даты 2022/2023», прошедшего 30 ноября 2022.

Первая часть мероприятия была посвящена одновременно юбилею (75 лет) и памяти выдающегося ученого, нашей коллеги, ушедшей из жизни 19 июля 2022, Марины Павловны Рахмановой. О ней рассказала ее многолетняя соратница, кандидат искусствоведения С.Г. Зверева; доктор искусствоведения А.В. Лебедева-Емелина подготовила сообщение о первых годах работы Рахмановой в ГИИ на основе институтского архива. Для печатного блока материалов С.Г. Зверева написала мемориальный очерк «Марина Рахманова: какой я ее запомнила».

В том же 2022 году могло бы исполниться 75 лет еще одной выдающейся личности и яркому исследователю — доктору искусствоведения П.Е. Вайдман. Трудам и планам по созданию главного дела ее жизни, Академического полного собрания сочинений П.И. Чайковского, посвящено интервью с дочерью и продолжательницей ее дела, кандидатом искусствоведения А.Г. Айнбиндер.

Во второй части круглого стола «Памятные даты» музыковеды (кандидат искусствоведения А.В. Наумов, кандидат искусствоведения Е.М. Двоскина, доктор искусствоведения А.В. Лебедева-Емелина, кандидат искусствоведения А.С. Виноградова и кандидат искусствоведения С.А. Петухова) выступили с сообщениями и докладами о М.Д. Сабининой (1917–2000), И.Я. Рыжкине (1907–2007), Г.Л. Головинском (1923–2002), О.Е. Левашевой (1912–2000) и Ю.В. Келдыше (1907–1995). В настоящем номере журнала публикуются статьи А.В. Наумова и А.С. Виноградовой, написанные в качестве дани памяти трудам и личности старших коллег.

Виноградова А. С.

**Сектор музыки ГИИ, его сотрудники и труды:
исторические очерки**

Ключевые слова

М. П. Рахманова, Государственный институт искусствознания, воспоминания, история русской музыки.

Зверева С. Г.

Марина Рахманова: какой я ее запомнила

Мемориальный очерк о многолетней сотруднице Государственного института искусствознания, докторе искусствоведения Марине Павловне Рахмановой (1947–2022).

Key Words

M. P. Rakhmanova, State Institute for Art Studies, memories, history of Russian music.

Svetlana Zvereva

Marina Rakhmanova, As I Have Remembered Her

A commemorative essay dedicated to the long-term member of the research staff of the State Institute for Art Studies, Doctor of Science Marina Pavlovna Rakhmanova (1947–2022).

Не могу назвать ни одного столь ярко и стремительно летевшего по музыковедческому небосводу автора, который мог бы сравниться с Мариной Павловной Рахмановой. В ее внезапную кончину, которая произошла 19 июля 2022 года, невозможно было поверить, хотя и было известно, что она страдала тяжелым недугом. Марина как бы предчувствовала свою кончину, рассказывая о кончине любимого отца и невольно примеряя диагноз его смерти к себе. Отец Марины — Павел Артемьевич Рахманов, умер от инсульта в 1978 году в возрасте 69 лет. Марина умерла от той же болезни в 75 лет. Ее предчувствия, к сожалению, оправдались.

Марина говорила, что была схожа по характеру с отцом, часто цитировала его остроумные высказывания. Павел Артемьевич служил в ВЦСПС, а дед Марины по отцу происходил из деревни Губин Угол под Кимрами и был сапожником. Может быть, отсюда и любовь Марины к деревне, где она по-настоящему отдыхала душой. Деревенский дом с усадьбой во Владимирской области был любимым местом отдыха всех членов семьи.

Мне выпало счастье находиться в тесном и постоянном контакте с Мариной с 1986 года, то есть со времени ее появления на Секторе музыки народов СССР (ныне Сектор истории музыки) Государственного института искусствознания, и до начала нынешнего века, когда мне пришлось уехать из Москвы. Мы подружились очень быстро, хотя Марина была старше и намного опытней: в момент нашей встречи я была начинающим исследователем, а она — уже опытной журналисткой. В годы дружбы я испытала очень большое влияние Марины, которая была необычайно притягательной личностью — остро мыслящей, располагающей блистательным литературным даром и способностью видеть по-новому привычное. Она была очень раскованной, обаятельной, умеющей прекрасно ладить с людьми, но в то же самое время не боявшейся осложнять отношения, если речь шла о принципиальных моментах. У нее была способность давать точные и остроумные характеристики людям и их работам — будь то музыковедческие труды или музыкальные композиции. Пора-



жали невероятная работоспособность Марины, ее продуктивность и неиссякаемая энергия.

Однажды она мне сказала, что задумала наводить порядок в своей библиотеке и бумагах, и обнаружила несметное количество собственных публикаций, которым потеряла счет. Действительно, писала Марина очень много и азартно. Копаться в деталях не любила, но при этом быстро схватывала суть. На общепринятые подходы и концепции не ориентировалась, писала всегда по-своему; скупала от исследований теоретических, да и исторические работы, в которых отсутствовали проблески таланта авторов, всерьез не воспринимала. Хотя очень терпимо относилась к молодым исследователям, поддерживала авторов из провинции. С коллегами более статусными отношения не всегда простыми. Она остро чувствовала, мертвый текст или живой, конъюнктурный или искренний. Если текст не нравился — говорила об этом на обсуждениях открыто, невзирая на лица. Разумеется, не всем это нравилось, и не все коллеги ее любили.



Вообще в академической и чинной среде нашего сектора, где царил торжественный «имперский» стиль и где главенствовали музыковеды старшего поколения, Марина довольно резко выделялась своей «несистемностью»¹. Имею в виду не только раскованный стиль ее письма, но и поведения, которое несло на себе отпечаток журналистской среды. Журнализм стиля и мышления, умение писать быстро и ярко, способность молниеносно видеть и реализовывать интересные перспективные темы у нее была уникальной. Стремле-

¹ В маленьком Мраморном зале нашего института, где проходили заседания Сектора музыки, сотрудники рассаживались следующим образом: за столом сидел заведующий сектора, секретарь, приглашаемый из зала сотрудник, работа которого обсуждалась, и ее рецензенты. (Таковых обычно было 2 или 3 человека.) Все остальные сидели в зале в соответствии со статусом. На первом ряду – старейшие сотрудники Ю.В. Келдыш и О.Е. Левашева, которые были большими друзьями. Молодежь – аспиранты, младшие научные сотрудники и научно-технические сотрудники (таковые еще были на моей памяти) – сидели на последнем ряду. Перед заседанием молодежь первым делом шли здороваться к бабушке и дедушке, как мы называли Ольгу Евгеньевну и Юрия Всеволодовича. Поначалу Марина в нашем укладе чувствовала себя не очень комфортно, но стариков она любила и церемониалу покорялась. Потом, по мере ухода из жизни старшего поколения, все стало гораздо свободней и демократичней.



тельно расширялся и круг ее общения: интересные и симпатичные ей люди очень быстро оказывались в ее орбите. Казалось бы, не было в нашей музыковедческой среде музыковеда, которого бы она не знала. Хотя, разумеется, симпатизировала и пускала в свой круг она далеко не всех.

Марина успевала очень много читать. Наверное, не ошибусь, если скажу, что самым любимым кругом ее чтения была мемуаристика, эпистолярная литература, дневники. Успевала она следить и за новинками художественной литературы. Были для нее также притягательными работы искусствоведов, архитектуроведов, театроведов. Благо, работа в Государственном институте искусствознания, делившемся на сектора, отделы, рабочие группы по различным видам искусства, позволяла включаться в работу различных подразделений. Марина этой возможностью широко пользовалась, свидетельством чему служит ряд ее публикаций в междисциплинарных трудах².

Продвижение Марины по служебной лестнице было стремительным: придя в штат института в 1987 году, она тогда же защитила

² Глава «Образ бытия в художественной картине мира Н.А. Римского-Корсакова» // Русская художественная культура второй половины XIX века Картина мира». Сборник. Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: 1991. С. 227-257.

кандидатскую диссертацию по теме «Истоки оперных концепций Мусоргского», став старшим, а вскоре и ведущим научным сотрудником еще до защиты докторской диссертации. Руководителем Марины номинально была Л.З. Корабельникова, которая и представила ее Ю.В. Келдышу, оказавшему Марине протекцию для поступления в институт. Научные взгляды Юрия Всеволодовича и Марины далеко не всегда сходились, но он ценил ее талант и оригинальность³.

В то время «русская группа» Сектора музыки народов СССР, в которой под руководством Ю.В. Келдыша трудились Л.З. Корабельникова, О.Е. Левашева, А.Г. Соколова, Е.М. Левашев, Т.В. Корженьянец и я, работала над новой 10-томной «Историей русской музыки». Шла подготовка томов, посвященных второй половине XIX века, и на Марину возлагалась обязанность написать главы, посвященные Н.А. Римскому-Корсакову, что и было ею с честью выполнено. Тексты о Римском-Корсакове были оформлены в виде монографии⁴, и совокупность посвященных этому композитору работ была защищена Мариной в качестве докторской диссертации⁵. Ее неоднократно просили расширить и переиздать опубликованную крохотным тиражом книгу, но она на уговоры не поддавалась — выплеснув все, что «накипело на душе» о Римского-Корсакове, она уже торопилась к другим темам.

Как я уже сказала, пришла Марина в институт очень опытным автором, проработавшей чуть ли не два десятилетия в единствен-

3 Приведем отзыв Ю.В. Келдыша на написанную Мариной в 1986 году для институтского сборника статью «Александр Блок слушает “Хованщину”»: «Статья очень интересная, содержит много нового материала. Содержание шире заглавия статьи: в центре — проблема восприятия творчества Мусоргского современниками и творческой интеллигенцией начала XX века. У Блока много интересных, тонких наблюдений, не сказать, что он раскрыл самую “сердцевину” “Хованщины” все-таки нельзя. Неверно сближение Мусоргского с движением “почвенников”: сближение с народом понималось ими не в социальном, а в нравственном плане. Нельзя так сближать Мусоргского с Голенищевым-Кутузовым: в зрелом периоде творчества последний уходит в сторону символизма, а его оценка “Хованщины” очень односторонняя. Нельзя отрывать Мусоргского от линии демократического русского искусства. Кроме всего прочего, интерес к раскольничеству был характерен для демократов. Возможна и такая статья в сборнике, но в моей статье будет дана иная трактовка творчества Мусоргского». (Протокол № 5 заседания Сектора музыки народов СССР. 5 февраля 1986 г. Архив ГИИ.)

4 *Рахманова М.П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 240 с.

5 *Рахманова М.П.* Творчество Н.А. Римского-Корсакова: опыт современного осмысления. Науч. докл. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения. М.: 1997.

ном в то время «толстом» журнале «Советская музыка». Первая ее статья в этом издании, вышедшая в свет в 1968 году когда Марине был 21 год, была посвящена творчеству молодого композитора Геннадия Банщикова⁶. Русская музыка 1960–1970-х годов была ей очень близка, и она очень хорошо в ней разбиралась. Будучи женой талантливого композитора Юрия Марковича Буцко (1938–2015), Марина с молодых лет находилась в композиторской среде. В круг друзей Юрия Марковича входили также и актеры театра на Таганке, среди которых были Владимир Высоцкий и Валерий Золотухин. Часто бывали в доме Марины Павловны и Юрия Марковича и многие коллеги-музыковеды, которые с благодарностью вспоминают то душевное тепло, которое дарили по-старомосковски хлебосольные хозяева.

В свою очередь Ю.М. Буцко входил в ближний круг Г.В. Свиридова, с которым, разумеется, была знакома и Марина. Свидетельством ее лично интереса к национальной теме, столь захватившей в то время молодое поколение, стала ее работа 1977 года, посвященная А.Д. Кастальскому, сопровождавшаяся публикацией его статьи «Из воспоминаний о последних годах»⁷. В то время еще никто так современно и «свободомысленно», как бы предвещая постсоветские времена, не писал о Кастальском как о духовном композиторе.

Общим семейным увлечением были старообрядчество и народная культура. Это было поколение не только «Архипелага ГУЛАГ», но и «Черных досок» Владимира Солоухина, увлекавшего своих читателей интересом к истокам национальной и церковной культуры. Марина рассказывала о том, что и она, и Юрий Маркович на какое-то время стали прихожанами Покровского старообрядческого собора в Рогожской слободе. Позднее Марина перешла в единоверчество, посещала маленький храм на Таганке, иногда пела там на клиросе. В этой церкви и прошло ее отпевание...

Старообрядческое церковное пение, насколько мне известно, Марина не исследовала, зато не раз писала о знатоке крюков, иконописце и этнографе Якове Богатенко, арестованном в 1941 году и скончавшемся в тюрьме⁸. Писала она и о народных духовных сти-

⁶ Рахманова М.П. Обращение к человеку // Советская музыка. 1968. № 9. С. 62–66.

⁷ А. Кастальский. Из воспоминаний о последних годах // Советская музыка. 1977. № 6. С. 107–112.

⁸ См., например: Рахманова М.П. Сохраненное богатство // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 138–151.

хах: это был самый первый ее доклад, который я от нее слышала в Ленинграде на «Невских хоровых ассамблеях» еще в 1981 году⁹.

Тема духовной музыки Синодальной церкви расцвела в ее музыкальном творчестве вскоре после перестройки, а точнее — после празднований 1000-летия Крещения Руси в 1988 году. На нас тогда обрушился целый поток духовных концертов, в которых принимали участие светские и церковные хоры. На один из таких больших концертов, состоявшихся в 1989 году, мы написали рецензию вместе с Мариной¹⁰. Точнее, написала я, но слишком академически-научно-образно, а потому Марина отредактировала мой текст, сделав его более интимным по тону. Вообще она была виртуозным редактором, и я очень ей благодарна за ту школу, которую от нее получила. Даже приобретя опыт и, как казалось, найдя баланс между академизмом и свободой, я старалась показать свои тексты Марине и она безотказно уделяла им внимание. Оно касалось не только стиля изложения: часто мы обсуждали и более серьезные смысловые проблемы, и я всегда знала, что лучшие советы и понимание я найду именно в Марине.

Нужно сказать, что и Марина, попав на Сектор, старалась в коллективных трудах писать более академично, дабы ее тексты не выбивались из общего контекста. Тем не менее, ее почерк всегда отличался индивидуальностью — можно было, не зная автора статьи, узнать ее тексты. Она настолько сближалась со своими персонажами, что частенько называла их по имени-отчеству, без фамилии, как будто какой-нибудь Степан Васильевич или Модест Петрович был ее близким знакомым и, разумеется, современником. Марина как бы разговаривала с читателями, порой изливая в своих работах устную речь.

Работы Марины читались, как беллетристика — настолько пластичным и красивым был язык изложения. Мысли неслись быстро, непринужденно. В этой связи вспоминаю один ее совет: «Летать быстро легче, чем медленно». О форме, целях-задачах, выводах и т.д., как и прописывании мелочей, она мало заботилась, и придинок рецензентов порой бывало немало. Как-то она сказала мне, что самое главное для нее — это жить интересно. Я могу добавить — и интересно писать. Она написала тысячи километров интересных текстов,

⁹ Материалы всероссийской научно-практической конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры», Ленинград, 18–24 мая 1981 г. / Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи». М.: ВХО, 1984.

¹⁰ На концертах русской духовной музыки // Советская музыка. 1989. № 4. С. 47–52.

проживая вместе со своими героями их жизни. А среди ее героев были большие и малые музыканты, давно умершие и современные.

Иногда авторы молодого поколения, попавшие под обаяния Марины, начинали подражать ее стилю. Разумеется, ничего хорошего из этого не выходило: чтобы писать так, как она, нужен был и ее талант, а он был уникальным.

Я с трудом представляю себе судьбу проекта серии книг «Русская духовная музыка в документах и материалах», которая начала выходить в свет в 1998 году и в настоящее время уже подходит к последним томам. Этот проект был задуман мной тогда, когда на рубеже 1980–1990-х годов с диктофоном руках я ходила по московским и ленинградским коммуналкам, записывая рассказы стариков и старушек о церковном пении. В начале 1990-х я подготовила первый том этого издания, посвященный А.В. Преображенскому. (Вводная статья была написана Ю.В. Келдышем.) Но уже прошедшая редакторскую подготовку книга в силу финансовых трудностей, а затем и смерти Ю.В. Келдыша так и не была издана. Ко второму тому, где были собраны редкие материалы по истории Синодального училища церковного пения и Синодального хора, уже присоединилась Марина и спасла положение, найдя финансирование и издателя.

В основу этого тома (он стал первым по счету из изданных томов) были положены воспоминания бывшего участника Синодального хора, полковника в отставке А.П. Смирнова, которому в то время уже перевалило за 90 и который жил в соседнем с нашим институтом доме. В течение нескольких лет я ходила к «полковнику Смирнову» и записывала от него воспоминания. Таким образом, в наших руках оказались многочисленные кассеты. Вручил нам Александр Петрович и свои собственные написанные им воспоминания, написанные сбивчиво и сумбурно. И тут опять на выручку пришла Марина. Прослушав пленки с записями Смирнова, она пересказала его воспоминания в свободной литературной форме, ориентируясь на письменный текст. Я была поражена тем, как она, не отступая от смысла, очень близко к стилю Смирнова передала его воспоминания. Осилила она и практически не читаемый и, как мне казалось, недоступный для расшифровки почерк князя С.Д. Шереметева, подготовив целый раздел его переписки с С.В. Смоленским в 1-й книге VI тома РДМ.

Вообще она была великим мастером издания литературных текстов и в последующие годы блистательно подготовила отдельные разделы во многих коллективных томах нашего проекта, выпустив также два тома solo (РДМ. Т. VI, кн. 1 и 2; Т. IX, кн. 1). Однако «сольные» тома были скорее исключением: Марина предпочитала со-



вместную работу либо со мной, либо с молодыми авторами, которые сами были не в силах довести до печатного станка подготовленные ими литературные тексты и исследования. Так, совместно с Н.И. Кабановой были изданы «Воспоминания С.В. Смоленского (РДМ, Т. IV); совместно с Е.А. Борисовец — материалы «Афонского дневника» того же С.В. Смоленского (РДМ, Т. VII). Постоянным участником наших томов был и до сих пор остается великолепный знаток источников и фактологии А.А. Наумов.

К сожалению, Марина так и не успела довести до конца IX том серии, посвященный второй половине XX века, который я завершаю с грустным чувством, что последний раз работаю «в четыре руки» с Мариной и что это наш последний совместный труд.

Главы в серии «Русская духовная музыка в документах и материалах» и отдельные ее тома — это лишь малая часть трудов Марины, хотя нужно признать, что со временем духовная тема затянула ее очень глубоко. И все-таки большая часть работ Марины посвящена светской музыке. О том, каков был «разброс» тем, пишет О.А. Бобрин:

В 2007 году среди героев работ Марины Павловны неожиданно появился авангардист Арсений Авраамов: под ее редакцией была опубликована книга «Арс Новый», автор которой, писатель и музыковед Сергей Румянцев, не успел

ее завершить. <...> В музыке особенно близкими ей были (насколько мне известно): Гектор Берлиоз, Рихард Вагнер, Сергей Прокофьев и, конечно, Николай Римский-Корсаков. «Парсифаль» и «Китеж». В них она чувствовала «духовную сосредоточенность», отблеск другого мира, «достигавший света и откровения». И, конечно, особенно близкий – Юрий Маркович Буцко (1938–2015), композитор, супруг Марины Павловны. После его ухода из жизни она вместе с дочерью – Анастасией Буцко – основала Фонд Юрия Буцко, участвовала в организации масштабного фестиваля, посвященного его музыке (2018). Сейчас к печати подготовлена книга его памяти «Юрий Буцко: свидетельства жизни», которая выйдет в издательстве «Композитор»¹¹.

В последние годы жизни Марина работала также над собранием литературных источников, связанных с биографией и творчеством Н.А. Римском-Корсакове, к которому она вновь вернулась по прошествии нескольких десятилетий. Однако этот труд так и не был завершен.

Марина была по-настоящему крупной и яркой «планетой» в нашей музыковедческой галактике, и когда эта «планета» потухла, то всем стало холодно и неуютно. Марина перешла в жизнь вечную, но осталась светлая память о ней и ее богатейшие творческие плоды, которые нам еще надлежит собрать и осмыслить.

¹¹ Бобрик О. В поиске духовной сосредоточенности. Памяти Марины Павловны Рахмановой // URL: <https://muzlifemagazine.ru/v-poiske-dukhovnoy-sosredotochennosti/> Записанное Игорем Вишневецким от М.П. Рахминовой большое интервью о Ю.М. Буцко можно видеть на этой ссылке: <https://youtu.be/HeY4qXC1FQU?si=iS2yy9b9p2aU-JkL> (дата обращения 22.04.2024).

Виноградова А. С.

Идеальная команда ЧПСС: интервью с А. Г. Айнбиндер

*Памяти П. Е. Вайдман
(75 лет со дня рождения)*

Anna Vinogradova

259

**An Ideal Team of the Edition of Tchaikovsky's Complete Works:
Interview with Ada Aynbinder**

In Memory of Polina Vaydman (to the 75th Anniversary of Her Birth)

А.С. Виноградова: Предлагаю обозначить жанр нашего интервью как научно-идеалистический. В нем будет строго обозначена научная составляющая, материальная и фактологическая база, основа воздвигаемого здания Академического полного собрания сочинений П.И. Чайковского (или может быть, это не здание, а целый квартал). На равных правах в нем найдут место идеалистические представления его руководителя, так как без идеального образа в восприятии архитектора не получится ни инженерного, ни строительного проекта его воплощения.

А.В.: Для начала фактология и хронология. Дорогая Ада Григорьевна, ваша мама, Полина Ефимовна Вайдман, пережила разные стадии становления и воплощения проекта ЧПСС. Какое было у нее отношение к старому ПСС, приходилось ли в музейной и исследовательской работе испытывать неудовлетворенность томами ПСС, и если да, то по каким поводам?

А.Г. Айнбиндер: Полина Ефимовна всегда с большим уважением относилась к предшественникам, ко всем, кто работал до нас, и никогда не считала свои достижения конечной точкой. Воспринимала их как очередную ступень развития науки, за которой последуют другие. Старое, известное как «зеленое», полное собрание сочинений, так и не стало полным — некоторые тома так и не вышли. Это было время другого отношения к авторскому тексту в принципе: проводились длительные дискуссии, но единой концепции так и не сформировалось. Тогдашние исторические реалии допускали купюры, значительное редакторское вмешательство.

А.В.: Можете ли вы разделить на какие-то периоды, по годам, становление воплощение проекта нового ПСС и рассказать, какие самые важные вопросы решала в каждый такой период Полина Ефимовна?

А.А.: Сложный вопрос, я не все застала. Пожалуй, к АПСС она шла с самого начала своей научной деятельности, в центре которой были проблемы творческого процесса Чайковского и вопросы авторского текста. Важнейшим этапом стало создание Тематико-библиографического указателя сочинений — она начала его разрабатывать с 1983 года — это двадцать

лет работы. Также серьезным рубежом стал проект нового собрания сочинений, который должен был реализовываться российским издательством «Музыка» и немецким «Schott». Вышло несколько томов, затем проект остановился по независящим от Полины Ефимовны причинам, но этот опыт, отчасти отрицательный, также был важен в становлении концепции и системы работы уже в Академическом полном собрании сочинений Чайковского. Также с середины 1990-х — начала 2000-х Полина Ефимовна сотрудничала с крупнейшими европейскими издательствами — «Henley» и «Breitkopf & Härtel». Так она изнутри узнала европейскую систему публикации уртекстов, практических и академических нотных изданий, которая складывалась и развивалась более 100 лет.

А.В.: Насколько трезвым или идеалистичным организатором она была во взаимодействии с разными структурами и институциями? Отделяла ли она мечты от реальности? Если да, то какова была зона реальности, которую можно обозначить (сколько участников, какая структура, срок, финансирование и т.п.) и какова была зона мечты (идеальное ЧПСС)? Главный орган — редакция с прямым подчинением?

Состав: только музыковеды; только представители искусствознания? Или вместе с историей, наукой и психологией?

Как мыслилась предпечатная подготовка, кто ее должен был осуществлять?

Может быть, что-то еще о ее несбывшихся замыслах в этом отношении?

А.А.: Полина Ефимовна удивительно совмещала в себе трезвое и идеалистическое. При этом четко шла к самым казалось бы невозможным идеалистическим целям — и они становились реальностью. Состав научных редакторов, это, конечно, музыковеды, преимущественно текстологи. АПСС — это публикация текстов и их научное комментирование, описание, оценка источников. Имея большой опыт в публикации музыкальных и литературных текстов, как положительный, так и отрицательный, Полина Ефимовна разработала систему, в которой работала сама, и работают участники проекта сейчас и со стороны научной части, и со стороны издательства. Каждый раз мы не изобретаем велосипед, а действуем, — и я, как руководитель проекта, и научные редакторы, издательские редакторы, корректоры, наборщики, верстальщики и т.д., — в определенной системе. Такой проект подобен сложному часовому механизму с огромным числом невидимых деталей; это работа большого количества людей, причем не только тех, чьи имена потом стоят на титульном листе.

А.В.: Одно из самых сильных мест, я бы так выразилась, в политике Полины Ефимовны по отношению к собранию сочинений, это взаимодействие с музыкантами-исполнителями в процессе подготовки

изданий и исполнения новых редакций после выхода тома. Когда это началось? Не могли бы вы привести примеры и назвать имена?

А.А.: Она никогда не была тем музыковедом, который занимается наукой в абсолютном отрыве от жизни этой музыки. Полина Ефимовна очень много смотрела, слушала, посещала репетиции и уроки, например, ходила смотреть, как занимается с учениками Арам Ильич Хачатурян. И так сложилось, что она дружила и очень много общалась с такими музыкантами, как Ирина Архипова, Владимир Федосеев, Михаил Плетнев, Александр Рудин... Это очень важно, так как то, что мы делаем — это не наука для науки. Ведь результат наших исследований и подготовка томов АПСС — это те партитуры, которые лягут на дирижерские пульта, те клавиры, которые будут изучать режиссеры и балетмейстеры, те партии, которые положат на пульта артистов оркестра и т.д.

Мама очень часто вспоминала случаи, когда при подготовке издания одного из фортепианных опусов Чайковского встретила во всех источниках четкое *crescendo* на одной ноте, что по законам физики и устройства инструмента сделать невозможно. Когда она поделилась этим с М.В. Плетневым он произнес: «Ваша задача правдиво передать авторский текст, а возможно это или нет — это уже наша проблема».

А.В.: Как ею решалась проблема соотношения национального и интернационального в наследии Чайковского? Где в мире (в странах, городах, научных школах) она видела «места силы» для изучения его творчества и личности? (Франция, Германия, США?) Как осуществляла и как хотела бы осуществлять взаимодействие?

А.А.: Для Полины Ефимовны, как и для нашего героя, П.И. Чайковского, границ не существовало, и вообще это никогда не казалось проблемой. Мы находились в тесном контакте с зарубежными коллегами, которые оказывали неоценимую помощь, и сами также работали в зарубежных архивах. Это не было непреодолимым препятствием. Сейчас, по понятным причинам, все сломалось, но расширились возможности онлайн работы, многие архивы находятся в сети, или есть возможность ознакомиться с электронными каталогами. Ну и есть друзья, которые остались друзьями.

А.В.: Как Полина Ефимовна общалась с петербургской музыковедческой школой, не хотелось ли ей организации специальных конференций, круглых столов по проблематике ЧПСС? Не думала ли она ввести в состав некое подобие петербургского отделения Редколлегии ЧПСС?

А.А.: Она всегда общалась с петербургскими коллегами; с самого начала представители Петербурга были в составе научно-редакционного совета АПСС. Сейчас, когда столько технических возможностей для общения и обсуждений, нет необходимости делить общее дело.

А.В.: Какие возможности Полина Ефимовна видела для упорядочивания и контроля за всей сложной и разнообразной деятельностью строительства ЧПСС? Ощущала в себе способности и силы для системного контроля и наведения порядка или мечтала о дополнительной специальной структуре или помощнике, может быть об ученом секретаре, ведущем все дела?

А.А.: Ее мечтой была группа Чайковского или даже, как принято в Европе, Институт Чайковского, который объединил бы действующих ученых соответствующего направления и постепенно воспитывал бы новые кадры.

А.В.: Вы выступаете наследницей научного и организационного подхода Полины Ефимовны к осуществлению проекта нового ПСС (Академического), преемницей этого колоссального труда. Наверняка встречаются трудности, непредвиденные и внезапные вопросы; вам удастся представить, как поступила бы или решила бы вопросы Полина Ефимовна?

А.А.: Вопросы возникают. Например, уже в процессе подготовки выпуска переписки Чайковского с Н.Ф. фон Мекк внутри Академического полного собрания сочинений, стало ясно, что для публикации всего корпуса писем композитора и его корреспондентов должна быть создана особая серия. До этого момента переписки Чайковского были запланированы в серии XVII, куда должны были войти дневники, записные книжки, а также письма Чайковского в хронологическом порядке, как в «зеленом» собрании сочинений, без встречных писем. После принятия решения о новом формате появилась Серия XVII-А Переписка. Не знаю, как эту проблему решала бы Полина Ефимовна, представлять пыталась — но это полностью стопорило всю работу и возможность мыслить здраво, а именно этому она меня всегда и учила — ответственности за собственные решения.

А.В.: Большое спасибо за ответы. Работа над АПСС представляется увлекательнейшим и трудным делом. Будут ли этапы этой работы освещаться в профессиональной прессе?

А.А.: Безусловно, все время существования проекта параллельно работе над томами, публикуются статьи и фрагменты исследований, которые продолжаются не один год. Сейчас появилась необходимость систематизировать этот процесс; есть предварительные договоренности с журналом «Музыкальная академия», главный редактор которого, Ярослав Тимофеев, с большим интересом относится к Академическому полному собранию сочинений. Он откликнулся на нашу просьбу выделить отдельную рубрику для публикации материалов проекта, и мы надеемся, что наши тексты заинтересуют профессионалов и поклонников творчества П.И. Чайковского.

Ключевые слова

О. Е. Левашева, Э. Григ, И. Ф. Петровская, научная биография.

Виноградова А. С.

О книге О. Е. Левашевой «Эдвард Григ»

Статья посвящена замечательной научной работе музыковеда, доктора искусствоведения и ведущего научного сотрудника ГИИ О. Е. Левашевой. Монография «Эдвард Григ» стала одной из первых биографических книг сектора музыки о зарубежном композиторе. Этапы подготовки материалов научного исследования и защиты издания в качестве докторской диссертации, как выясняется из архивных документов, были связаны с поворотными моментами развития музыкознания в нашей стране. В статье приведены фрагменты живого коллегиального обсуждения проблематики монографии, и шире — сочетания литературных и исторических задач, решаемых музыковедами. Трактовка «научной биографии», предложенная Левашевой, уверенно корреспондирует с сегодняшним днем и способна многое подсказать современным исследователям, избирающим этот жанр.

Key Words

O. E. Levasheva, E. Grieg, I. F. Petrovskaya, scientific biography.

Anna Vinogradova

On Ol'ga Levasheva's Monograph *Edvard Grieg*

This article is devoted to the remarkable scholarly work of musicologist, Doctor of Science (Art History), Leading Researcher at the State Institute for Art Studies Ol'ga Yevgen'yevna Levasheva. The monograph *Edvard Grieg* became one of the Music Department's earliest books on a foreign composer. As it turns out from archival documents, the stages of preparing research materials and defending the publication as a doctoral dissertation were associated with turning points in the development of musicology in our country. The article contains excerpts of a lively discussion on the problems related to the monograph and, more broadly, on the complex of literary and historical problems met by musicologists. The interpretation of 'scholarly biography' proposed by Levasheva has not lost its topicality and can suggest a lot to present-day scholars working in this genre.

О.Е. Левашева. Первые годы в ГИИ

Ольга Евгеньевна Левашева, советский и российский музыковед, наша старшая коллега по сектору музыки ГИИ, родилась 30 марта 1912 года в Благовещенске-на-Амуре, скончалась 21 февраля 2000 года в Москве. В 2022 году, в связи со 110-летием со дня ее рождения, сектор истории музыки почтил ее память, а сегодня мы посвящаем ей эту публикацию. В Википедии отмечено, что Ольга Евгеньевна стала старшим научным сотрудником сектора музыки с 1951 года, однако ее имя с предназначенной для нее зоной действия уже фигурирует в плане-проспекте пятитомной «Истории русской оперы», составленном В.Э. Ферманом в 1946-м (проект не состоялся). В тот год Ольга Евгеньевна окончила аспирантуру Московской консерватории у К.А. Кузнецова. Ферман писал в сопроводительной записке к плану-проспекту: «к участию в написании отдельных глав этого сводного труда привлекаются крупнейшие советские специалисты-музыковеды»¹, стало быть считая «крупнейшей» и тридцатичетырехлетнюю Ольгу Евгеньевну.

Левашева должна была написать главы «Состояние русской оперной культуры к началу девятнадцатого века» и «Русская опера с начала XIX века до конца 20-х годов»² во втором томе издания. В более детализированном варианте плана-проспекта за Левашевой закреплялась глава из тома 1 с названием «Крупнейшие композиторы XVIII века»; имелись в виду Е.И. Фомин, М. Матинский, В.А. Пашкевич, Д.С. Бортнянский, а также работавшие «над русской оперой» иностранные композиторы — И. Керцелли, В. Мартин-и-Со-лер и другие³.

1 Ферман В.Э. История русской музыки в пяти томах. Проспект издания // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 1039. Л. 4.

2 Там же. Л. 5.

3 Там же. Л. 9–9 об.

Выбор был, разумеется, прицельный; очевидно, что к моменту составления плана Фермана у Ольги Евгеньевны уже накопился материал по теме. Предположение подтверждается тем фактом, что в 1948 она защитила кандидатскую диссертацию на тему «Русская камерная песня в первых авторских сборниках». Однако первые годы службы в институте Левашевой пришлось посвятить сбору материала к готовящемуся 2-му тому «Истории советской музыки», в работе над которым обязательно должны были участвовать все члены сектора (ей предназначались разделы связанные с инструментальным творчеством, позднее ставшие главами «Камерные инструментальные ансамбли советских композиторов с 1934–1941 г.» и «Советская камерно-вокальная музыка в период с 1935–1941»⁴).



Ольга Евгеньевна Левашева

Так же, как и всем остальным, Левашевой вменялось в обязанность писать статьи в Большую советскую энциклопедию; именно там она могла применить свои знания в области доглинкинской музыки. На заседании 6 октября 1952 года ей было поручено «систематически знакомиться» с музыковедческой литературой зарубежных стран, делать сообщения коллегам на заседаниях, причем привлекать «материалы не только негативного, но и позитивного характера»⁵, что она и принялась довольно регулярно исполнять. Левашева отнюдь не потеряла интерес к направлению своей кандидатской работы и при первой возможности опять предложила на рассмотрение сектора тему «Русская опера до Глинки», несмотря на некоторое пересечение с работой Т.Н. Ливановой по истории музыкальной культуры XVIII века. Сектор поддержал это предложение⁶; впрочем вскоре она же сама и отложила «русскую оперу» на неопределенное время.

Видимо, ставшая постоянным фоном жизни работа с иностранной музыковедческой литературой натолкнула ее на довольно резкое

4 Главы обсуждены на заседаниях сектора музыки 25 июня и 6 октября 1952. Названия глав приведены по текстам протоколов // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 597. Л. 26, 55.

5 Там же. Л. 58.

6 Протокол от 9 февраля 1953 // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 598. Л. 36.

смещение исследовательского вектора. В самом начале 1954-го, 11 января, Левашева подала на рассмотрение сектора план работы «над научно-популярной монографией “Э. Григ”. Объем 15 листов текста»⁷. План также был одобрен, и тема в течение нескольких лет оставалась единственной «зарубежной» на секторе (первоначальная дата окончания работы намечалась на 1956 год). Постепенно, по мере обсуждения и предложений от коллег добавить «то» и «это», что хорошо отслеживается при чтении записей в протоколах, монография из «популярной» стала трансформироваться в «научную», а дата завершения переместилась на 1957-й. В результате, на заключительном заседании по книге, ее объем был зафиксирован в количестве 26 а.л. (2 декабря 1957)⁸. Материал, собранный для «популярного издания», имел такую научную насыщенность, что и для докторской диссертации Ольга Евгеньевна выбрала ту же тему — творчество Эдварда Грига.

Дело о командировке

Практически сразу по окончании Великой Отечественной войны институт начал переписку по вопросам международного сотрудничества и книгообмена (в РГАЛИ, фонде ГИИ 2465, хранится ежегодная переписка с советскими и зарубежными организациями, учреждениями и лицами о международном сотрудничестве, начиная с 1947 года. К 1957 году ее объем значительно вырос и занял три тетради вместо одной).

С начала 1950-х активизировалась новая деятельность сотрудников института: творческие командировки, связанные с темами исследований, — сначала по России и союзным республикам, затем в так называемые страны народной демократии и, наконец, в «капиталистические» страны. О.Е. Левашева предприняла усилия, чтобы выехать в Норвегию для сбора материала о своем герое на его родине; ее докторская диссертация, тем самым, могла стать частью некоего «прорыва» границ прежде замкнутой системы. Разумеется, такие поездки необходимо было длительно согласовывать и «пробивать». Первое упоминание о готовящейся поездке в материалах фонда ГИИ появляется в 1955 году. Это заявка «Института истории искусств» «в иностранный отдел президиума АН СССР» от 27 июля 1955 на заграничные командировки, где среди прочего значится направление «в Норвегию — с целью изучения материалов по исто-

⁷ Протокол от 11 января 1954 // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 600. Л. 6.

⁸ Протокол от 2 декабря 1957 // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 608. Л. 158–161.

рии норвежской музыкальной культуры — 1 сотрудника сроком на 1 месяц»⁹.

С начала 1956 года на правительственном уровне было решено расширять связи со скандинавскими странами; казалось, что это может помочь делу, однако заявку на поездку Левашевой пришлось отправлять в АН СССР неоднократно¹⁰. Когда в 1958-м, уже после завершающего обсуждения текста на заседании сектора музыки, выяснилось, что и на этот год командировке что-то или кто-то препятствует, коллеги предприняли усилия по поддержке.

Сохранилось неподписанное письмо от неназванного академика (копия, потому что оригинал был послан по адресу) главному ученому секретарю АН А. В. Топчиеву (советский химик-органик), посвященное командировке Левашевой. «Как стало нам известно от работников Отделения исторических наук, запланированная Институтом и Отделением командировка тов. Левашевой встретила возражение со стороны работника Отдела культуры ЦК КПСС тов. Б. М. Ярустовского, который имел беседу с Вами»¹¹. Аргументация в пользу поездки была приведена следующая: «Будучи изданной, эта работа привлечет внимание не только советской музыкальной общественности, но и зарубежных ученых и музыкантов. Однако в том случае, если в работе окажутся неточности и ошибки, можно будет ожидать и нежелательного для нас резонанса. Дело в том, что многие архивные материалы, хранящиеся в Норвегии, — письма Грига, партитуры, — до сих пор остаются не изданными»¹².

Долгожданная командировка состоялась осенью 1958 года. Ольге Евгеньевне было дано много ответственных поручений от руководства АН СССР, и она с честью справилась с ними; ее отчету на 7 листах было посвящено специальное заседание Института искусствознания, по материалам которого в Иностранный отдел Президиума АН СССР были сформулированы и отправлены ее предложения.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 39.

¹⁰ Заявку на поездку Левашевой в Норвегию высылали несколько раз на протяжении 1956-го и 1957 года, ее тему включали в план, но каждый раз именно она не выезжала.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 176. Л. 65.

¹² Там же.

9-14
56 65
Главному Ученому секретарю АН СССР
академику А.В.Топчиеву

Многоуважаемый Александр Васильевич!

Обращаюсь к Вам в связи с вопросом о научной командировке в Норвегию сотрудника Института истории искусства О.Е.Левашовой.

Как стало ^{нам} известно от работников Отделения исторических наук, запланированная Институтом и Отделением командировка тов.Левашовой встретила возражение со стороны работника Отдела культуры ЦК КПСС тов.Б.М.Ярустовского, который имел беседу с Вами и в случае нашего желания оспорить его точку зрения просил обращаться непосредственно к Вам.

О.Е.Левашова – один из серьезных и способных сотрудников сектора истории музыки. Она в течение четырех лет работает над большой монографией о великом норвежском композиторе Э.Григе. Работа идет успешно, и монография обещает быть весьма интересным и ценным исследованием, во многом по-новому открывающим творческое лицо композитора. Будучи изданной эта работа привлечет внимание не только советской музыкальной общественности, но и ~~вниманию~~ зарубежных ученых и музыкантов. Однако в том случае, если в работе окажутся неточности и ошибки, можно будет ожидать и нежелательного для нас резонанса. Автор не застрахован от подобного рода неточностей. Дело в том, что многие архивные материалы, хранящиеся в Норвегии, – письма Грига, партитуры – до сих пор остаются не изданными. Их проработка необходима музыковеду, изучающему творчество Грига. Кроме того автору нужно ознакомиться с норвежским фольклорным материалом, ю торий недоступен исследователю, находящемуся в Москве.

Видимо, отсутствие сведений о характере работы О. Е. Левашевой, а также о степени опубликованности архивов Грига, послужило причиной возражений Б. М. Друстовского против командировки тов. Левашевой.

Очень прошу Вас при решении этого вопроса учесть мнение Института.

С глубоким уважением
академик

87
66

УТВЕРЖДАЮ:

и.о. Главного ученого секретаря
Президиума Академии наук СССР

А.П. Хмельницкий

ДИРЕКТИВНЫЕ УКАЗАНИЯ

тов. Левашовой Ольге Евгеньевне, выезжающей в Норвегию
для научной работы.

Институт истории искусств поручает О.Е. Левашевой изучение материалов по норвежской народной музыке, хранящихся в Народном музее в Осло. Поручается изучение материалов по народной музыке и творчеству Грига, в Университетской Библиотеке в Осло.

Поручается посещение Норвежской Академии наук и Консерватории в Осло для установления научных связей.

Поручается ознакомиться с художественной культурой эпохи Грига по материалам Национальной галереи и Музея изобразительных искусств в Осло.

Поручается изучить материалы, хранящиеся в Доме-Музее Грига в Бергене, а также нотные рукописи и переписку Грига, имеющиеся в фондах Публичной библиотеки в Бергене.

Поручается ознакомиться с материалами Музея западно-норвежской художественной промышленности.

Зам. Академика-секретаря
член.-корреспондент АН СССР

/П.П. Третьяков/

67
40

Предложения по культурным связям с Норвегией

1. Осуществить обмен книгами, нотами, пластинками и другими материалами по норвежскому искусству и искусству нашей страны между АН СССР и библиотеками Бергена и Осло /Университетская библиотека в Осло и Публичная библиотека в Бергене/.

2. Осуществить регулярное получение информации о выходе в свет литературы по норвежскому искусству, музыке.

3. Запросить редкие книги и материалы по норвежской музыке и норвежскому искусству для микрофильмирования, например "Сборник норвежских народных песен": *Kindeman, Aeldere og nyere folkemelodier* "Сборники писем Э.Грига" 1/ *Grieg's udvalgte breve* (red. G. Hauch) 2/ *Grieg. Breve til Frants Bejer*.

4. Рекомендовать Фундаментальной библиотеке АН СССР подписаться на капитальный многотомный труд "Норвежская народная музыка", который готовится к изданию в Норвегии.

5. Опубликовать некоторые работы норвежских музыковедов по норвежской народной музыке, в частности - работы фольклористов Арне Бьерндаля /Берген/ и Уле Сандвика /Осло/. Возможно запросить авторов о том, какие работы они хотели бы опубликовать в СССР.

6. Осуществить связь с Домом-музеем Грига в Бергене, направив директору Музея, искусствоведу С.Торстейнсену материалы художественных музеев СССР.

Зам.директора Института

Ю.С.Калашников



АКАДЕМИЯ НАУК
СОЮЗА
СОВЕТСКИХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ
РЕСПУБЛИК

АКАДЕМИКУ-СЕКРЕТАРЮ ОТДЕЛЕНИЯ
ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК АН СССР

академику Е.М.ЛУКОВУ

29 XI 1958
№ 46-1824

МОСКВА, В-71 Б. Каузовская, 14
Коммутатор В 2-00-00

Глубокоуважаемый Евгений Михайлович,

Посылаю Вам поступивший в Иностраннный отдел АН СССР отчет о научной командировке в Норвегию старшего научного сотрудника Института истории искусств АН СССР т.Левашовой О.В.

Прошу Вас организовать обсуждение этого отчета в Институте истории искусств АН СССР и сообщить возможные предложения в Иностраннный отдел АН СССР.

Приложение: отчет на 7 листах.

Начальник Иностранного
отдела Академии наук СССР

В.А. Виноградов (В.А. Виноградов)

При ответе сослаться на наш № и дату.
Адрес для телеграмм: Москва Наука

11

Получено 24/11 1958 г.
ОТДЕЛЕНИЕ 1765
ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК

8 ян. 7233

59 68

АКАДЕМИЯ НАУК СОЮЗА ССР
ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК

Москва, 19, Волконка, 14 Телефон Б 1-43-81

26 ноября 1958 г.
№ 301/640

ДИРЕКТОРУ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ
академику И. Э. ГРАБАРЮ

Иностранный отдел Президиума АН СССР, ознакомившись с отчетом старшего научного сотрудника О. Е. ЛЕВАШЕВОЙ о научной командировке в Норвегию, просит организовать обсуждение этого отчёта в Институте и сообщить возможные предложения в Отделение исторических наук и Иностранный отдел.

Зам. ученого секретаря
Отделения исторических наук
АН СССР

Телушев /Г. П. Шурбованый/
Институт истории искусств
Ф. № 33-279. 27/11-58

2-я тип. Издат. АН СССР. Москва. Зак. 5524. Тир. 3000

Дело о защите диссертации

Результаты исследований Левашевой были обобщены в книге, известной, особенно во втором издании 1975 года, самому широкому кругу читателей. Каково же соотношение текстов научной работы — докторской диссертации — и популярного издания, первоначально выпущенного Государственным музыкальным издательством тиражом 20.000 и переизданного «Музыкой» тиражом 40.000 экземпляров? Выяснилось, что в случае монографии «Эдвард Григ» эти два жанра совпали, и в качестве текста диссертации в соответствующем отделе РГБ в Химках представлена именно книга Левашевой 1962 года (подписанная в печать 23 ноября 1961 года).

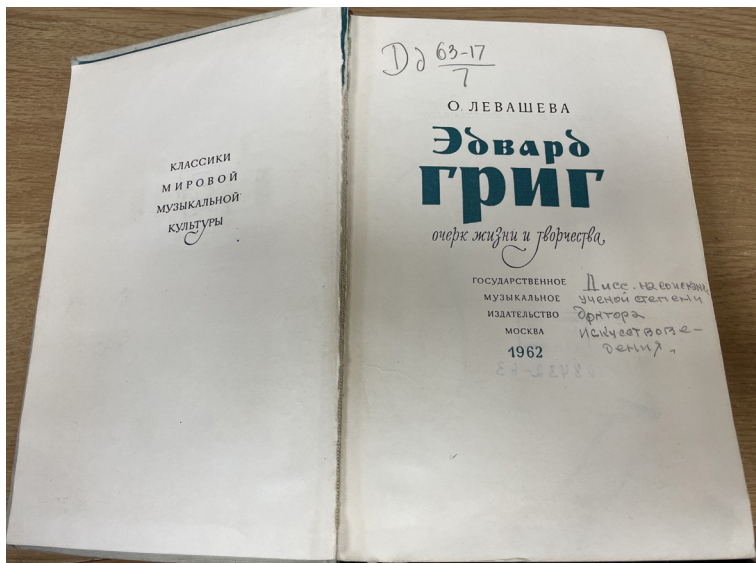
В РГАЛИ же, в материалах фонда с названием «Всесоюзный научно-исследовательский институт истории искусств АН СССР» сохранился документ «Дело о защите Левашевой Ольгой Евгеньевной докторской диссертации “Эдвард Григ”» (Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 278); дата самой защиты обозначена 15-м марта 1963 года¹³.

На суд диссертационного совета была представлена именно книга, и именно книгу обсуждали рецензенты и оппоненты. В описи документов, находящихся в деле, указаны отзывы разного вида: предварительные рукописные, напечатанные на машинке окончательные, машинописные с многочисленной правкой для прочтения на заседании, а также вырезки из газетных рецензий на выход книги. Тексты отзывов свидетельствуют, что обсуждение балансировало между научной и художественной проблематикой, музыковедческим и стилистическим анализом материала.

Официальные руководители, заведующие сектором эстетики (Б.Р. Виппер) и сектором истории музыки народов СССР (Ю.В. Келдыш), как и полагается, предоставили совместный объемный и подробный положительный отзыв максимально объективного тона. Выдержка из отзыва свидетельствует:

Книга О.Е. Левашевой общим объемом 36 с половиной авторских листов, выполнена по плану Института истории искусств Академии наук СССР и выпущена музыкальным издательством в серии «Классики мировой музыкальной культуры». Являясь первым в нашей стране всесторонним исследованием

¹³ Форма защиты книги (в жанре научной биографии) на протяжении 1960-х успешно применялась музыковедами. Так, 23 марта 1967 докторскую диссертацию «Роберт Шуман» защитил Д.В. Житомирский (по монографии 1964 года), 28 декабря того же года — Е.М. Орлова (по монографии «Б.В. Асафьев. Путь исследователя и публициста», 1964), 8 сентября 1970-го — И.В. Нестьев (по монографии «Бела Барток», 1969).



О. Е. Левашева. Эдвард Григ. Книга-диссертация. Оборот титула

творческой биографии Грига, монография О.Е. Левашевой выделяется на общем фоне литературы о великом норвежском композиторе — полнотой в охвате материала и широкой постановкой научной проблемы.

Исследовательница привлекла весьма обширный и разнородный материал, как связанный с биографией и творчеством Грига, так и относящийся к культуре Норвегии (отчасти Дании), особенно к искусству норвежского народа. <...> Ряд материалов исследовательница почерпнула на родине композитора — в архивах и библиотеках Бергена, Осло, Трельхаугена, в опоре на сведения современных норвежских фольклористов. Все это придало необходимую конкретность и впервые позволило поставить проблему народности григовского искусства, давно занимавшую музыковедов, на вполне реальную достоверную почву. <...> Достаточное внимание уделено в работе О.Е. Левашевой отношениям Грига и Чайковского (в приложении приведена переписка) и вообще русским связям Грига, который, как известно, был особенно близок как художник русским музыкантам и любителям музыки. <...>

14 XII.62¹⁴

¹⁴ Дело о защите Левашевой Ольгой Евгеньевной докторской диссертации «Эдвард Григ». 15 марта 1963 г. // РГАЛИ Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 278. Л. 7-9.

Итак, основная научная проблематика труда Ольги Евгеньевны предсказуемо трактовалась как убедительно доказанная народность григовского искусства. Но чем дальше рецензенты отстояли от руководящих постов и связанных с этим обязательств, тем явственнее различимы в их выступлениях попытки найти новизну труда Левашевой не только в музыковедческом ракурсе. Характерен, например, подход, проявившийся в предварительном отзыве на диссертацию Я.И. Мильштейна, автора недавно вышедшей к тому времени двухтомной монографии о Листе:

<...> О.Е. Левашева легко и свободно переходит от общеэстетических и музыкально-технологических вопросов к живому, конкретному человеку. Она не отделяет чисто теоретического от чисто биографического, как это нередко делается в подобных трудах. Биография Грига изложена у нее достоверно и последовательно, в тесной связи с его творчеством, причем эта биография служит как бы отправной точкой к более подробной разработке отдельных частных вопросов искусства Грига, например, его гармонического языка, фактуры, интонационного склада и т.д. О.Е. Левашева убедительно показывает, что жизнь и творчество у Грига органически сплелись друг с другом. Творчество питалось у него жизнью, жизнь в свою очередь была немислима без творчества. <...>
М. 73.63¹⁵

Но выше всех «воспарил» над специально-музыковедческим аспектом книги-диссертации А.Д. Алексеев, доктор искусствоведения, до 1960 года возглавлявший сектор музыки:

Когда начинаешь читать монографию, о ней возникает первое непосредственное впечатление как об увлекательно написанной книге о Григе. Читаешь дальше и облик любимого композитора становится еще ближе, теплее, человечнее¹⁶.

Далее Александр Дмитриевич привел свои доводы в пользу новизны, но не представленного в книге материала, а способа работы с ним автора.

Когда идет речь о творчестве писателей, композиторов, художников, нередко возникает вопрос о воплощаемых ими образах того или иного человеческого типа, иногда того или иного исторического лица. Мы знаем, как часто над каким-нибудь типом, над каким-нибудь образом работали многие авторы, как постепенно каждый из них, углубляя этот образ, обогащал его новыми чертами.

¹⁵ Там же. Л. 11.

¹⁶ Там же. Л. 14.

И вот, наконец, кому-то удавалось создать образ особенно многогранный, привлекающий богатством своих жизненных проявлений. Количество переходило здесь в новое художественное качество.

Мне кажется, в этом отношении можно провести аналогию с музыковедческими работами. Особенно тогда, когда они являются работами, посвященными воссозданию облика какого-нибудь композитора. Заслуга нашего автора — создание именно такого яркого, целостного, многогранного образа Грига. В этом я вижу главную новаторскую особенность труда О.Е. Левашевой¹⁷.

Создание образа — задача довольно необычная для музыковедческого исследования, органичная скорее для литературного труда. Для ее решения был задействован целый спектр выразительных средств. В их числе Алексеев особо выделил обильный иконографический материал книги:

Изобразительный материал в диссертации — не просто иллюстрации, это — также «голос» единого полифонического целого, который раскрывает мысли автора и дополняет их¹⁸.

Справедливости ради стоит отметить, что плохая полиграфия порядочно испортила впечатление от действительно выдающегося изобразительного ряда.

Перед завершением своей довольно пространной речи (отзыв в обязательном порядке зачитывался) А.Д. Алексеев сделал цезуру, разделив свою высказывание на «до» и «после». «До» — относилось к практической задаче подтверждения высокой квалификации представленного труда. «После» — выводило автора книги-диссертации из зоны по умолчанию уже состоявшейся защиты на иной уровень. Алексеев продолжил:

На этом я мог бы и закончить свое выступление. Но позволю себе задержать [вас] еще на несколько минут, чтобы остановиться на еще одной проблеме, представляющейся мне очень важной. <...> При оценке деятельности какого-нибудь крупного мастера — художника, писателя, композитора, — останавливаются естественно на его мастерстве, на содержательности и новизне его творения, но кроме того еще говорят об индивидуальности автора. Нас не может не интересовать вопрос о том, имеет ли он свое лицо. Когда мы судим музыковеда на предмет присуждения ему самой высокой и почетной степени — доктора искусствоведения, мне думается, мы тоже не можем обходить

¹⁷ Там же. Л. 17.

¹⁸ Там же. Л. 19.

этой проблемы. <...> Безусловно, у нее [О.Е. Левашевой] есть свое творческое исследовательское лицо. Это выражается не только в собственной индивидуальной манере письма, очень привлекательным, лирическим раскрытием образов музыкальных произведений. Я имею в виду, что у этого исследователя безусловно есть своя тема¹⁹.

Алексеев назвал тему Ольги Евгеньевны, исследовательскую (или писательскую?), так: «Тема простой человеческой души, <...> во всем [ее] лирическом обаянии»²⁰. Несмотря на кажущуюся банальность этого определения, появившегося в кульминационном разделе выступления оппонента, в нем безусловно содержалось нечто важное.

Левашева в биографическом исследовании о Григе прежде всего предоставила возможность высказаться ему самому; этим сразу была достигнута высокая степень достоверности и устранилась дополнительная нагрузка с автора в виде неизбежного для жанра изложения фактологической канвы. Ей повезло: ее герой оставил не только музыкальные, но и автобиографические тексты, причем, высокого литературного уровня. Если Левашевой и приходилось в чем-то их корректировать, то только в тех случаях, когда Григ подвергал критике-«развенчанию» самого себя, или соглашался с критикой в свой адрес.

Вот три показательных примера.

Детство в Бергене, по утверждению Грига, протекало без знания и интереса к народной музыке. Левашева привела цитату из биографии Д.М. Юхансена: «Григ сам говорил своему американскому биографу Финку, что первые фортепианные пьесы и песни он писал, не зная народной музыки своей страны»²¹. Но Ольга Евгеньевна не была уверена, что это так, потому что нельзя было жить в Бергене и не уловить, не почувствовать «той атмосферы народного музыкального искусства, которой насыщен был весь окружающий его городской быт»²².

Творческое самоопределение Грига произошло под сильным воздействием личности и идей Рикарда Нурдрока, рано умершего незаурядного норвежского музыканта-патриота; это обстоятельство, как ставящее под сомнение самостоятельность выбора пути композитором, часто подчеркивалось в иностранных трудах. Ольга Евгеньевна подвергла пересмотру утверждения неназванных зарубежных музыковедов, о том что Нурдрок диктовал Григу «темы и за-

¹⁹ Там же. Л. 24–25.

²⁰ Там же.

²¹ Левашева О.Е. Эдвард Григ. М.: Музыка, 1975. С. 63.

²² Там же. С. 64.

мысли его сочинений»²³. И хотя сам композитор писал: «Значение Нурдрока в моей жизни нисколько не преувеличивают. Это чистая правда: благодаря ему я прозрел»²⁴, Левашева увидела больше правды в других его словах: «Но мое стремление к национальному уже пробудилось, прежде чем я познакомился с ним, хотя и не принесло еще творческих результатов»²⁵.

Исследовательница также не приняла полностью выводы Грига относительно размеров собственного дарования, а также тех жанров, которые ему были доступны или недоступны. Композитор писал: «Художники, подобные Баху и Бетховену, воздвигали церкви и храмы на вершинах гор. Я же хотел бы <...> строить для людей уютные жилища, в которых они чувствовали бы себя счастливыми. Иными словами, я записывал народную музыку моей страны. По стилю и форме я остался немецким романтиком шумановской школы»²⁶. Ольга Евгеньевна опять воспользовалась методом сопоставления авторских цитат для обоснования собственного вывода. «...Прежде всего нужно быть человеком, писал Григ в письме к А. Зилоти. Подлинное искусство возникает только из человека». Левашева продолжила: «Эта мысль, взятая в широком философском аспекте, не требовала, в сущности противопоставления Грига Баху и Бетховену»²⁷.

Каждый раз Ольга Евгеньевна мягко оправдывала композитора перед самим собой. У Грига немного смутных эпизодов в биографии, так как его личность была кристально чиста, но в жизни любого человека случаются моменты, которые требуют объяснения. Комментарии, которые считала своим долгом сделать О.Е. Левашева, неизменно были в пользу Грига, компенсируя негатив композитора по отношению к самому себе.

Единственный пункт, по которому Левашева позволила себе сказать «резкое слово», — критика творчества Грига в прессе. Тут она практически сбилась с ровного объективного тона и убежденно возражала. Она не сделала исключения даже для Клода Дебюсси, оказавшегося в числе «недобросовестных рецензентов»:

²³ Там же. С. 111.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 112.

²⁶ Там же. С. 508.

²⁷ Там же. С. 509.

Неприятный по своей тенденциозности, обильно приправленный журнальным остроумием фельетон Дебюсси свидетельствует о том, что французский композитор не смог преодолеть воздействия шовинистически настроенных официальных кругов Парижа²⁸.

Во взгляде Левашевой-биографа на Грига последний предстал человеком маленьким (он в самом деле был очень небольшого роста), хрупким, ранимым. В начале жизни — «студент-ребенок», в конце — «сгорбленный странник в дорожном плаще»; действительно, «простая», чистая «человеческая душа, <...> во всем [ее] лирическом обаянии».

О научной биографии сегодня

Жанр биографического повествования, сочетающего исследовательские и художественные приемы, представленный в докторской диссертации Ольги Евгеньевны, примерно с 1990-х переживает ренессанс. Причем не только сам жанр, но и его научное осмысление в историко-философских трудах. В рамках небольшой статьи невозможно выстроить широкую панораму взглядов и теорий. Однако кое-что полезное для прояснения индивидуальной специфики подхода Левашевой к жанру научной биографии все же можно предпринять.

Предложим сравнение позиций ученого — практически ровесницы Ольги Евгеньевны, — а именно историка и источниковеда И.Ф. Петровской (1919–2014), и современной исследовательницы, занимающейся герменевтическим методом создания научной биографии, кандидата исторических наук из Омского университета А.Б. Николаевой. Сравнение это отнюдь не уравнивает достижения и научный статус обоих авторов; оно лишь маркирует разные грани хронологической шкалы при общей сфере интересов. Столь же существенно, что обе исследовательницы в процессе изложения собственных умозаключений считали своим долгом давать фон, густо населенный мыслями предшествующих и современных историков и философов о феномене биографики, и тем самым представили показательный срез информации.

Биографика для Петровской — «специально историческая наука»²⁹ или «отрасль науки истории»³⁰, а сама история, несмотря на то, что «точной» «не является и никогда не станет», «не перестает быть наукой, при обязательном условии — применении научных методов»³¹.

Николаева констатирует, что в настоящее время, в связи с повышением «исследовательского и общекультурного интереса к жанру и тексту жизнеописания» происходит «изменение стиля повествования от сугубо научного к полухудожественному», и задачей становится «создание психологического портрета героя»³² (то есть, «образа», как в рецензии Алексева). По мнению исследовательницы происходит «рост интеллектуализации исторической науки, выражаемой в методологическом сотрудничестве с философией, социологией, культурологией, психологией, литературоведением и биографикой (а также биографистикой и просопографией)»³³. Таким образом, научная биографика выходит из подчинения только истории и «представляет собой междисциплинарный культурно-исследовательский опыт жизнеописания»³⁴.

Одним из важнейших ракурсов для обеих исследовательниц (и для нас в контексте содержания статьи) становится обсуждение самой фигуры автора научной биографии.

Петровская ставит вопрос: «Каждый ли может стать биографом?»³⁵, и после отрицательного ответа дает подробное обоснование своей позиции.

Биография Другого не получится у человека самовлюбленного, самонадеянного, с комплексом «сверхполноценности», слишком уверенного в своих возможностях понять, постичь, склонного к поспешным умозаключениям. <...> Биографу нужна способность к сочувствию Другому, при осознании его другим, без уподобления его себе (или себя — ему). Стремление понять Другого и определенное «дружелюбие» <...> — нравственный и интеллектуальный долг³⁶.

²⁹ Петровская И. Ф. Биографика. Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801–1917 годов. СПб.: Logos, 2003. С. 13.

³⁰ Там же. С. 14.

³¹ Там же.

³² Николаева А. Б. Современная научная биография как герменевтическая персональная история: открытый вопрос // Научные исследования. 2019. 2 (28). С. 16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-nauchnaya-biografiya-kak-germenevticheskaya-personalnaya-istoriya-otkrytyy-vopros?ysclid=lwqmtpfga9409479970> (дата обращения 22.04.2024).

³³ Там же. С. 17.

³⁴ Там же.

³⁵ Петровская И. Ф. Биографика. С. 46.

³⁶ Там же.

В статьях Николаевой феномен автора биографии также обсуждается и, более того, подвергается изучению наравне с созданным им текстом, так как в нем герой и биограф отражаются вместе; Николаева констатирует, что анализ самого интерпретирующего человека, «фигура которого органична постмодернистской науке»³⁷, нынче весьма актуальна. В связи с этим «фигура интерпретатора (то есть автора биографического исследования) становится очень заметной, она определяет ценность современного научного жизнеописания»³⁸.

Оба автора единодушны в вопросе включения в исследовательскую зону научной биографии эмоционального мира героя. Николаева солидаризируется с мнением Петровской («деятельность человека можно понять, лишь принимая во внимание его чувства, эмоции»³⁹), а несколько далее предлагает пересказ мысли филолога и лингвиста Г.И. Богина об основной цели деятельности биографа, без достижения которой ни научная, ни художественная ценность «пространства жизнеописания» не состоятельна, — постижении «души» его героя:

Душа <...> предстает в качестве онто-коммуникативной конструкции, что оказывается первостепенным в процессе биографической реконструкции и ценным в соизмеримости герменевтического опыта с биографическим методом⁴⁰.

Обе исследовательницы считают необходимым установление связи между автором и его героем. Петровская утверждает, что биографу «нужна способность “задумчиво и участливо” всматриваться в души героя биографии и окружающих его лиц»⁴¹, но «необходимо остерегаться опоры на собственный опыт; “вчувствование”, “внутреннее постижение” противопоказаны, ибо чувства Другого пережить невозможно»⁴². Николаева (вместе с группой ученых, признающих герменевтический метод действенным для биографики) перемещает автора текста несколько ближе к своему герою, разрешая ему «диалог», «вопросание» и «интерпретацию»⁴³.

³⁷ Там же. С. 83.

³⁸ Николаева А.Б. Биографическая рефлексивная история как результат трансформации современного жизнеописания ученого // Вестник Омского университета. 2019. Т. 24. № 2. С. 136.

³⁹ Николаева А.Б. Соизмеримость биографического опыта и герменевтического метода // Гуманитарные исследования. 2018. № 2 (19). С. 31.

⁴⁰ Там же. С. 32.

⁴¹ Петровская И.Ф. Биографика. С. 47.

⁴² Там же.

⁴³ Николаева А.Б. Соизмеримость биографического опыта и герменевтического метода. С. 32.

Установлением связи с героем исследователи-писатели занимались всегда, но в советское время они были в гораздо большей степени детерминированы идеологически. Сейчас автор сам налаживает контакт со своим героем и его временем, входя со своими рефлексиями в систему собственного текста. Таким образом, в пространстве научной биографии можно оперировать и методом герменевтического анализа.

Что и говорить, современный автор научной биографии или научного жизнеописания гораздо свободнее поневоле подчиненной идеологическим догмам О.Е. Левашевой. Но персона автора есть в любом биографическом тексте; просто тогда ее было принято скрывать. Сейчас же практически общепризнанно, что «биография, в особенности, научная, является качественным иллюстратором жизненного мира — причем, как самого героя, так и автора-биографа»⁴⁴. Точно так же биографический текст способен рассказать и об историческом контексте, в котором он был написан.

Этот метод анализа «работает» и в отношении текстов наших предшественников, в которых они лично стоически скрывались за массивами отработанных документов и материалов. В этом смысле Ольга Евгеньевна Левашева, как представляется теперь, интуитивно или сознательно выбрала направлением исследования научную биографию близкого ей композитора, оставив нам свидетельства и о своем герое, и о самой себе.

⁴⁴ Николаева А.Б. Онто-культурные взаимосвязи в современной научной биографии // Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ «Нацразвитие». Материалы Международных научных конференций. Омск, 2019. С. 48.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Левашева О.Е.* Эдвард Григ. М.: Музыка, 1975.
- 2 *Николаева А.Б.* Соизмеримость биографического опыта и герменевтического метода // Гуманитарные исследования. 2018. № 2 (19). С. 30–33.
- 3 *Николаева А.Б.* Биографическая рефлексивная история как результат трансформации современного жизнеописания ученого // Вестник Омского университета. 2019. Т. 24. № 2. С. 135–140.
- 4 *Николаева А.Б.* Онто-культурные взаимосвязи в современной научной биографии // Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ «Нацразвитие». Материалы Международных научных конференций. Омск, 2019. С. 47–48.
- 5 *Николаева А.Б.* Современная научная биография как герменевтическая персональная история: открытый вопрос // Научные исследования. 2019. 2 (28). С. 16–18. *Современная научная биография как герменевтическая персональная история: открытый вопрос — тема научной статьи по философии, этике, религиоведению читайте бесплатно текст научно-исследовательской работы в электронной библиотеке КиберЛенинка (cyberleninka.ru)*
- 6 *Петровская И.Ф.* Биографика. Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801–1917 годов. СПб.: Logos, 2003.

REFERENCES

- 1 *Lavasheva O.E. Édvard Grig [Edvard Grieg]. Moscow: Muzika, 1975.*
- 2 *Nikolayeva A.B. Soizmerimost' biograficheskogo opita i germenevticheskogo metoda [Compatibility of biographical experience and hermeneutic method] // Gumanitarnie issledovaniya [Humanities]. 2018. No. 2 (19). P. 30–33.*
- 3 *Nikolayeva A.B. Biograficheskaya reflektivnaya istoriya kak rezul'tat transformacii sovremennogo zhizneopisaniya uchenogo [Biographical reflexive history as an outcome of the transformation of a contemporary scholar's life story] // Vestnik Omskogo universiteta [Proceedings of the University of Omst]. 2019. Vol. 24. No. 2. P. 135–140.*
- 4 *Nikolayeva A.B. Onto-kul'turnie vzaimosvyazi v sovremennoy nauchnoy biografii [Onto-cultural correlations in contemporary scholarly biography] // Sbornik izbrannikh statey po materialam nauchnikh konferencyi GNII 'Nacrazvitie'. Materiali Mezhdunarodnikh nauchnikh konferencyi [Collection of Articles after the Materials of International Scholarly Conferences]. Omsk, 2019. P. 47–48.*
- 5 *Nikolayeva A.B. Sovremennaya nauchnaya biografiya kak germenevticheskaya personal'naya istoriya: otkritiy vopros [Contemporary scholarly biography as a hermeneutic history: an open question] // Nauchnie issledovaniya [Scholarly Papers]. 2019. 2 (28). P. 16–18. *Sovremennaya nauchnaya biografiya kak germenevticheskaya personal'naya istoriya: otkritiy vopros — tema nauchnoy stat'i po filosofii, etike, religiovedeniyu chitayte besplatno tekst nauchno-issledovatel'skoy raboty v elektronnoy biblioteke KiberLeninka (cyberleninka.ru)**
- 6 *Petrovskaya I.F. Biografika. Vvedenie v nauku i obozrenie istochnikov biograficheskikh svedeniy o deyatel'yakh Rossii 1801–1917 godov [Biographics. An Introduction to a Field of Scholarship and a Survey of Biographical Sources Related to Russian Personalities of 1801–1917]. Saint Petersburg: Logos, 2003.*

Ключевые слова

М. Д. Сабина, театральная музыка, книги о театре, архивные материалы.

Наумов А. В.

Театральные штудии М. Д. Сабининой под занавес XX века

(по материалам личного архива)

Статья, основанная на документах из архива известного музыковеда М. Д. Сабининой, посвящена судьбе монографии «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке», ожидавшей своего часа 20 лет и опубликованной посмертно. Рассматриваются подготовительные материалы к работе, дающие возможность проникнуть в тайны исследовательского метода, а также не вошедшие в книгу тексты и планы, в том числе возникшие уже после того, как рукопись была отклонена издательством, и представляющие собой творческое развитие первоначального замысла в ином, не столько теоретическом, сколько панорамно-историческом ключе.

Key Words

Marina Dmitriyevna Sabinina, theatre music, books on theatre, archive sources.

Aleksandr Naumov

M. D. Sabinina's Theatrical Studies Towards the Close of the Twentieth Century (From Personal Archives)

The article, based on materials from the archive of the outstanding musicologist Marina Sabinina, deals with the fate of her monograph *The Interaction of Music Theatre and Drama Theatre in the Twentieth Century*, which was published posthumously, twenty years after being completed. The author of the article has examined preparatory materials that provide valuable insights into the research method, as well as texts and projects that did not feature in the book's final version (including those that appeared after the manuscript had been rejected by the publishing house). Judging by these materials, the original concept was developed by M. Sabinina in a panoramic-historical rather than theoretical vein.

Думаю, что наш долг — тех, кто работал с ней в течение всех этих лет и хорошо знает драматичную историю так и не опубликованной книги, — добиться издания наиболее ценных разделов.

Н.Г. Шахназарова

Как свидетельствует Предисловие к изданию посмертной монографии Марины Дмитриевны Сабининой (1917–2000) «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке»¹, в 1983 году рукопись, утверждённая к публикации, была возвращена автору издательством без объяснений «по причинам, не имеющим отношения ни к качеству рукописи, ни к ее содержанию»². М.Р. Черкашина-Губаренко, близко Сабинину знавшая, впоследствии разъяснила: «Все дело было в том, что тут анализировались и положительно оценивались спектакли некоторых опальных русских режиссеров»³, точнее одного конкретного режиссера, Ю.П. Любимова. В августе–сентябре 1983 года, будучи за границей, он выступил в средствах массовой информации Великобритании с интервью, осуждавшим советскую цензуру и прочие порядки. Реакция на родине последовала молниеносно, по касательной задев и музыкально-исследовательский мир.

На первых порах рукопись именовалась «Проблемы взаимодействия музыкального и драматического театров в XX веке», этого в Предисловии нет. Издательство «Советский композитор» тоже не названо. Для чего ворошить былое, тем более что как раз правопреемником грех искупался? Однако и секрета никакого нет:

- 1 *Сабина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003.
- 2 *Баева А. А., Берченко Р.Э., Шахназарова Н.Г.* От редакторов // *Сабина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003.
- 3 *Черкашина-Губаренко М.Р.* Она была для меня образцом во всем. Воспоминания о Марине Сабининой // Музыкальная академия. 2019. № 2 (762). С. 150.

в преддверии выхода книги фрагмент из нее под названием «Новые пути синтеза» публиковался в журнале «Советская музыка», 1983, № 5: редакторская преамбула анонсировала грядущее событие во всех подробностях. Ожидалась сенсация. Волею судеб таковой не случилось.

Удар оказался достаточно силён: на протяжении последующих 17 лет жизни исследовательницы ею (в соавторстве) была завершена только одна большая работа — монография о Мусоргском⁴. Объяснений тому можно придумать множество, однако факт остаётся фактом, исходное обстоятельство неизменно. Музыковед в расцвете карьеры столкнулся с обстоятельством непреодолимой силы, заставившим отступить от темы и отчасти от профессии. Впечатления жертвы Сабинина, по воспоминаниям сторонних очевидцев, не производила. Не хотела производить. Доверимся, однако, мнению тех, кто ее действительно знал: была потрясена.

Книга все же вышла в 2003 году благодаря усилиям коллег и учеников, и лишь слегка измененной по сравнению с рукописью. Не «наиболее ценные разделы», но почти все основные главы, за исключением авторского Введения, значительно сокращенного: за 20 лет оно устарело. Остальное сейчас, по прошествии еще двух десятилетий, выглядит, наоборот, прозорливо-точным. Непонятно, с какой целью (упростить? снять неприятные ассоциации?), изменено авторское название. Новое название менее многословно, но, как ни странно, и менее определено. Как бы то ни было, в обиход издание вошло с ним, стало привычно под таким именем, и мы далее будем пользоваться во всех случаях краткой версией титула: «Взаимодействие...».

Издатели книги в преамбуле заявили, что Сабинина «так и не вернулась больше к труду, над которым напряженно и с увлечением работала в течение нескольких лет»⁵. Обращение к архиву, хранящемуся ныне в Отделе рукописей и личных коллекций Российского Национального Музея Музыки⁶, дает неожиданное понятие о том, что работа на самом деле не остановилась, но разделилась по смыслу

⁴ Головинский Г. Л., Сабинина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998.

⁵ Баева А. А., Берченко Р. Э., Шахназарова Н. Г. От редакторов. С. 3. Подготовка монографии велась согласно научному плану Института искусствознания, который, к сожалению, ничем не мог помочь в момент запрета публикации.

⁶ Ф. 537, 524 предмета. Далее все ссылки — на эту коллекцию. Пользуясь случаем, благодарю ведущего научного сотрудника Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки А. В. Комарова за обеспечение доступа к описи и документам фонда.

и целям на два этапа. Первый завершился одновременно с рукописью 1983 года. Сопоставление черновых вариантов текста с печатной версией может служить с одной стороны, небезынтересной в своем роде иллюстрацией «лаборатории музыковеда», в том числе поиска того «единственного верного слова», что отличало литературный стиль автора⁷, а с другой — примером подвига в стиле Мусоргского, с его авторскими редакциями и посмертными премьерами.

Новый этап начался после издательской катастрофы: несмотря на обескураживающее происшествие, до конца жизни у Сабининой вызревал второй том исследования, долженствовавший не продолжить, но вывести на иной уровень сказанное прежде. Теоретический дискурс с иллюстрациями из событийного ряда музыкально-театральной жизни XX века должен был смениться исторической панорамой, выстроенной хронологически не совсем последовательно, но логически полностью оправданно. Две половины работы, каковыми они предстают в рукописных папках, составляют портретный комплекс личности самого автора, так, наверное, и оставшийся не раскрытым в полной мере. Вместе, даже в нынешнем, подспудно-архивном состоянии — это путеводное собрание научных идей и чрезвычайно поучительный по жизненному смыслу пример «вопреки», когда сокрушительному внешнему удару противодействует равный или даже превосходящий личностный потенциал.

Труд созерцания

В рукописном собрании РНММ к «Взаимодействию...», каким оно увидело свет, относится ряд документов, среди них собственно чистовая машинопись 1983 года (№ 36, 341 л.), подготовительные фрагменты к ней (№ 34, машиноп. с правкой, 66 л.) и законченная статья «Мейерхольд и музыка» (№ 32, машиноп. с правкой, 22 л.⁸), частично «впитанная» книгой. Сюда же следует причислить такую «косвенную улику», как выписки (№ 35, рукоп., 4 л.) из книги Х. Штуккеншмидта «Опера в нынешнее время» (*Oper in dieser Zeit*, 1964), упоминаемой на страницах работы неоднократно, начиная со с. 84. На русском языке этот публицистический сборник не издавался.

Привлекают особое внимание предварительные наработки (№ 34), готовившиеся системно, в соответствии с избранной методологией исследования, определившей саму форму работы. На

⁷ Сабинина М.Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. С. 145–148.

⁸ Опубликовано в сборнике «Музыкальный современник» / Ред.-сост. Л.В. Данилевич. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1983. С. 65–82.

отдельном листе вверху, заголовком, обозначалась проблема, далее она по мере сил и возможностей раскрывалась, затем более или менее готовое перепечатывалось, правилось и т.д. Трудно судить, насколько нов был подобный подход для самой Сабининой. Сколько-нибудь похожих «схем-эскизов» других книг до нас не дошло: по судьбе тех клочков, что сейчас вложены в программки, можно судить, что черновики всегда уничтожались автором за ненадобностью. Сохранение этих черновиков — еще одно скрытое подтверждение незавершенности процесса.

Расположение листов в музейной папке оглавлению книги не соответствует, в редких случаях указано: «к главе такой-то»⁹. Порядок также достаточно произволен. Страницы нумерованы автором только в пределах локальных фрагментов, их в общей сложности более сорока; в итоговый комплекс некоторые не вошли, оставшись заделом на будущее. Большинство набросков предполагали фокусировку на конкретной персоналии или постановке, также не во всех случаях состоявшуюся (примеры из практики театра в основном сгруппированы в трех крупных разделах «Взаимодействия...», это главы IV — «Разъединение составляющих», V — «Режиссерская симфонизация» и VII — «композиторская режиссура»¹⁰). Встречаются чисто реферативные моменты: конспекты книг и статей Н.Е. Эфроса, Н.М. Фореггера, Л.С. Выготского, С.М. Эйзенштейна, Г.А. Товстоногова, Б.А. Львова-Анохина, выписки из новелл Т. Манна, из романа «Гойя, или Тяжкий путь познания» Л. Фейхтвангера; для монографии они, естественно, потом так или иначе перерабатывались. Иногда просто записаны «для памяти» имена исследователей, затрагивавших или наоборот нарочито игнорировавших вопросы музыки в спектакле (К.Л. Рудницкий, Т.И. Бачелис, Л.Е. Баженова¹¹), названия отдельных театроведческих монографий и статей.

Если сгруппировать важнейшие мысли, двигаясь от общего к частному, сложится план, далеко не дублирующий оглавление монографии 2003 года:

- ⁹ Всего их в книге семь.
- ¹⁰ Понятие и обоснование к нему возникли в первой монографии Сабининой «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева (М.: Сов. композитор, 1963. 292 с.) и «шлифовались» ею до конца жизни.
- ¹¹ Рудницкий Константин Лазаревич (1920–1988) — театровед, исследователь творчества Вс.Э. Мейерхольда; Бачелис Татьяна Израилевна (1918–1999), Баженова Людмила Ефимовна (р. 1928) — театроведы, специалисты по истории западноевропейской сцены.

Заметки к вопросу о синтезе (суггестия) — л. 14–17¹²;

Жанровая природа спектакля [пример — «Оптимистическая трагедия»¹³, переход от танца к маршу], «союз жанров» в разных театрах [к Введению или гл. V] — л. 9; Трагикомическое [Михоэлс, Сац¹⁴] — л. 50;

Музыка как первоначальный импульс к созданию спектакля и как основа иерархии театральных средств, музыкальность спектакля [Мейерхольд; Кнебель — об А. Д. Попове¹⁵] — л. 29;

Балет и другие виды театра [Копо¹⁶ как самостоятельный продолжатель Крэга, Аппиа, Дальхауза¹⁷], музыка в балете XVIII–XIX веков — л. 53–54;

Пантомима и ее роль в синтезе [танцы в «Гадибуке»¹⁸] — л. 55;

Принцип dell'arte [«Турандот»¹⁹] — л. 36;

Ритм внешний и внутренний [«Океан» Н. П. Охлопкова²⁰] — л. 11;

Симфонизм, симфоничность спектакля и пьесы в режиссерском прочтении [Барро²¹] — 19–25;

- ¹² Указываем всякий раз номера листов по единице хранения № 34 как иллюстрацию несистемности расположения и несоразмерности масштабов написанного по разным поводам, сбалансированной в окончательном тексте.
- ¹³ Пьеса в 3-х актах Вс. В. Вишневского (1932), первая постановка состоялась в начале 1933 года в Киеве, более известен спектакль Московского Камерного театра (пост. А. Я. Таирова, комп. Л. К. Книппер, в гл. роли А. Г. Коонен; премьера 18 декабря 1933 года).
- ¹⁴ Михоэлс Соломон Михайлович (1890–1948) — актер, режиссер, руководитель Государственного еврейского театра (ГОСЕТ) в Москве (1928–1948). Сац Илья Александрович (1875–1912) — театральный композитор и дирижер.
- ¹⁵ Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) — актер, режиссер, педагог, теоретик театра. Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) — актер, режиссер, участник Первой студии Художественного театра, впоследствии фактически создатель и руководитель (1935–1958) Центрального театра Красной армии. Кнебель Мария Осиповна (1898–1985) — актриса МХАТ, режиссер, театральный педагог, литератор.
- ¹⁶ Копо Жак (Jacques Coereau, 1879–1949) — французский актер и режиссер, руководитель театра Vieux Colombier («Старая голубятня») в Париже 1913–1924 годов, позднее служил в Comédie-Française.
- ¹⁷ Крэг Гордон (Edward Gordon Craig, 1872–1966) — английский актер, режиссер, художник, теоретик театра. Аппиа Адольф (Adophe Appia, 1862–1928) — швейцарский архитектор, художник и теоретик театра. Дальхауз Карл (Carl Dahlhaus, 1928–1989) — немецкий музыкальный теоретик, историк и философ.
- ¹⁸ Спектакль Евг. Б. Вахтангова по пьесе С. Ан-ского (Рапопорта) в студии «Габима», музыка Ю. Д. Энгеля, премьера 31 января 1922 года.
- ¹⁹ Спектакль Евг. Б. Вахтангова по мотивам пьесы К. Гоцци в Третьей студии МХАТ, музыкальное оформление Н. И. Сизова и А. Д. Козловского, премьера 28 февраля 1922 года.
- ²⁰ Спектакль Московского театра им. В. В. Маяковского, пост. Н. П. Охлопкова, муз. оформление И. М. Мееровича, премьера 23 февраля 1961 года.
- ²¹ Барро Жан-Луи (Jean-Louis Barrault, 1910–1994) — французский актер и режиссер, основатель собственной театральной компании (1946); с 1959 года руководитель национального театра «Одеон» (Théâtre de l'Odéon) в Париже.

- Музыкальные лейтмотивы и символы [к гл. V, 1940-е годы] — л. 27;
 Режиссерская «увертюра» и «интродукция» — л. 26;
 Ансамблевый принцип — как одновременное действие и последовательность включения голосов — л. 35;
 Хор как толпа, массовые сцены; хор как голос автора — л. 57–59;
 Темпо-ритм [Мейерхольд, Фердинандов, Шаляпин²²; отрицание ритмизованной речи у Станиславского и Немировича-Данченко²³] — л. 4–5;
 Ритм-слово-музыка; творчество режиссера (в том числе в опере), «мяч внимания» [Товстоногов — «Горе от ума», «История лошади»²⁴; рефренность, зонг и «не-зонг», Брехт²⁵ и «анти-Брехт»] — л. 6–8;
 Вокально-речевые средства [Михоэлс] — л. 28;
 Музыка речи [Моисси²⁶, к гл. III]; типы интонирования текста в драме (принцип, обратный оперному) — л. 51;
 Внутренний монолог, интеллект актера [Михоэлс, к гл. I, II];
 Пауза как конструктивно-синтаксический и выразительный фактор — л. 1–3.

Несколько разделов плана направленно посвящены театру А.Я. Таирова²⁷, во «Взаимодействии...» представленному вскользь: «Темп и ритм у Таирова», «Пластическая культура у Таирова», «Свет у Таирова», «Музыка в спектаклях Таирова» (л. 12–13, 18, 34 и др.). Это не совсем конспекты книг и статей режиссера, тогда уже собран-

- 22 Фердинандов Борис Алексеевич (1889–1959) — актер, режиссер, художник сцены, теоретик театра, автор «темпо-ритмического метода» актерской декламации. Шаляпин Федор Иванович (1873–1938) — оперный и концертный певец (бас), режиссер, художник, театральный деятель, мемуарист.
- 23 Основатели Художественного театра: Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938) — актер, режиссер, педагог, теоретик актерского творчества по «системе переживания». Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943) — драматург, режиссер, педагог, мемуарист.
- 24 Товстоногов Георгий Александрович (1915–1989) — режиссер, руководитель Большого драматического театра (БДТ) им. М. Горького в Ленинграде (1956–1989). Упомянутые спектакли: «Горе от ума» по комедии А.С. Грибоедова, комп. И.И. Шварц, премьера 20 октября 1962 года; «История Лошади» по повести Л.Н. Толстого «Холстомер», инсценировка и муз. оформление М.Г. Розовского, премьера 27 ноября 1975 года;
- 25 Брехт Бертольт (Bertolt Brecht, 1898–1956) — немецкий драматург, прозаик и поэт, режиссер, основатель и руководитель театра Berliner Ensemble (1949–1956), теоретик драматической сцены, идеолог приема «отстранения» в творчестве актера.
- 26 Моисси Александр (Alexander Moissi, 1879–1935) — немецкий актер, большую часть жизни работал на сценах Австрии, неоднократно гастролировал в России.
- 27 Таиров Александр Яковлевич (наст. фамилия Корнблит, 1885–1950) — актер, режиссер, основатель Московского Камерного театра, теоретик искусства.

ных под одной обложкой²⁸. Тезисы сразу переосмысливались в духе общих идей будущей книги. Однако на страницах окончательной работы достаточно объемного места для них не нашлось.

Записи многообразны, местами даже пестры. В дополнение к ним в сабининском фонде Музея музыки хранится довольно пухлая пачка программ к спектаклям: оперным и балетным (№ 440–471, всего 32 предмета), а также драматическим (№ 472–509, всего 38). Среди постановок музыкального театра приблизительно поровну отечественных и зарубежных (гастрольных), то есть по 7–8 опер и балетов «с каждой стороны», посещенных в течение около 20 лет. Отложено только самое интересное; выбор почти безупречен, но это явно не всё, что можно было посмотреть и послушать в Москве 1950–1970-х. Никакой специальной системы, следуя которой сохранялись свидетельства театральных посещений, не просматривается.

Программки от драматических спектаклей — явный плод направленного сбора материала для книги²⁹. Почти все они относятся к сезонам 1980–1982 годов, исключения случайны и не принципиальны³⁰. В остальные годы своей жизни Сабинина вообще не была таким заядлым театралом, как в упомянутый промежуток лет. Реагировала на события «точечно»³¹. Накануне же новой монографии, смотрела, можно сказать, все подряд, уделяя особое внимание «режиссерским» театрам, где можно было ожидать интересных музыкальных решений — БДТ (на гастролях и в стационаре), театру им. Моссовета, Театру на Таганке, из-за которого впоследствии и претерпела репрессии. Для корректности «добирала» по 1–2 спектакля от каждой

28 Таиров А. Я. О театре / Сост. и комм. Ю.А. Головащенко. М.: ВТО, 1970. См. также Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970.

29 Аналогичный пример в архиве — коллекция программ от выступлений Д.Ф. Ойстраха и вечеров его памяти (№ 51–53, 403–429, всего 30 предметов). Наряду с подборкой вырезок из прессы о выдающемся скрипаче и дирижере (№ 430–435, всего 6 предметов, 48 статей и заметок) они накапливались, по-видимому, впрямую, к еще одной работе, выросшей из краткого издания «В помощь слушателям народных университетов культуры» (М.: МГАФ, 1962. 34 с.). См. Сабинина М.Д. О Давиде Ойстрахе... / Публ. и вст. ст. О.П. Кузиной // Альманах «Труды музея». М.: Композитор, 2013. С. 187–278.

30 Точные даты установить удается в редких случаях, программки датированы крайне редко (в основном для гастрольных спектаклей), приблизительными ориентирами служат типографские коды, содержащие год выпуска печатной продукции.

31 Пример — эпистолярная дискуссия с А.А. Аникстом (№ 307–308) по поводу постановки оперы Гии Канчели «Музыка для живых» (пост. Р. Стуруа, Тбилисский театр оперы и балета им. Палиашвили, 1984). О других эпизодах упомянуто в: Черкашина-Губаренко М.Р. Она была для меня образцом во всем. Воспоминания о Марине Сабининой. С. 146–147.

из прочих трупп Москвы (МХАТ, Малый, театр Сатиры, театр им. Ленинского комсомола, «Современник», театр им. В.В. Маяковского, ЦТСА; спектакли А.В. Эфроса в театре на Малой Бронной, драматический театр им. К.С. Станиславского). За премьерными не гналась, в значительном числе случаев сталкивалась со вторыми составами (на полях напротив «правильных» фамилий стоят знакомые театрам XX века галочки). Далеко не все принимала, часто оставалась недовольна просмотренным; об этом ниже. Бессистемность подбора («Братья Карамазовы» и «Чайка» рядом с производственной драмой «Превышение власти» В.К. Черныха; постановки 1960-х и новейшие работы) обладала своеобразной статистической ценностью как «срез сезонов», общий знаменатель советского стиля поздних «застойных» лет. Сабинина не могла знать, что эпоха кончается, ее влекло исследовательское наитие. В то же время, имена режиссеров, актеров — сплошь легенды, да и спектакли подобраны не худшие: только 2–3 на данный момент полностью забыты, остальные заняли место в истории и почти обязательно упоминаются в театроведческой литературе по сей день.

Большая часть постановок впоследствии встречается или даже описывается в деталях на страницах «Взаимодействия...». Некоторые программки несут на себе пометки, иногда густо расписан весь задний лист, а то и сплошь все страницы от начала до конца. Замечания разные, порой к музыке совсем не относящиеся (неизменно уделялось внимание культуре речи актеров, соответствующий «пунктик», по воспоминаниям А.Я. Селицкого, сопровождал Сабинину и в жизни³²), но в основном мыслимые как наброски для работы. Подтверждение — конспект «Бесед с Сократом» в театре Маяковского (№ 507)³³. Записи на обороте программки почти дословно, с необходимыми пояснениями для читателя, перешли в книгу: «... начальная фраза хора из кантаты Орфа „Кармина Бурана“ транслируется в стереофонической записи, в то время как сценический „хор“ мимирует, воздевая к небу протянутые руки. <...> другие музыкальные фрагменты, чаще иллюстрирующие действие, имеют относительно локальное значение и не воспринимаются столь ярко

³² Селицкий А. Я. М. Д. Сабинина («Талант покоряет сердца без всяких усилий») // Южно-российский музыкальный альманах. 2008 № 5. С. 231–241.

³³ Пьеса Э.С. Радзинского, пост. А.А. Гончарова, муз. оформление И.М. Мееровича, премьера 4 апреля 1975 года, в гл. ролях А.Б. Джигарханян, Т.В. Доронина и др. Информации о спектаклях, за исключением фамилий режиссеров и композиторов (в тех случаях, когда они приглашались театром), книга не дает.

и выпукло, как этот голос рока, судьбы»³⁴. Далее, в целях расширения «информационного обеспечения», сосредоточимся на том, что по тем или иным соображениям автору не пригодилось.

В пометках встречается два типа почерка: то очень твердый, круглый, типично-сабининский (там, где запись делалась в антракте или даже дома, спокойно), то странно-суматошный, кривой и малоразборчивый (в темноте, по ходу действия). Соответственно менялось и содержание записей. Пример первого, «спокойного» типа — заметка о «Дачниках» в БДТ (№ 506)³⁵:

Вальс — л.-м. Варвары, ее мечты.

Калерия играет на рояле нечто пафосно-скрябинское.

Твердой рукой вынесен приговор «Клопу» театра Сатиры (№ 477)³⁶.

Спектакль невероятно напичкан музыкой (не ДД!): тут парень с балалайкой фальшиво поет «Элегию» Массне, тут и блатные — «Его я встретила на клубной вечеринке...», и романсы Вертинского, и «Меня я женщин...» (танго), и «Очи черные», и гротескный марш пожарных... Вульгарная каша!

В оценке сказалась обида за «своего» Шостаковича, музыка которого в новый спектакль (первое появление пьесы после 1930-х годов!) не вошла³⁷. Однако объективность выдержана, элементы подбора перечислены корректно, и даже его эстетическая сущность сформулирована в полном соответствии с режиссерским заданием. В.Н. Плучеку, очевидно, именно такая «каша» и требовалась. Дистанция во времени между мейерхольдовским спектаклем 1929 года и реалиями второй половины 1970-х превратила музыку Шостаковича в классику XX века, ее звучание не произвело бы на публику нужного впечатления. Примечательно, что тема «исторических aberrаций» прикладного жанра ни в книге, ни в проектах ее продолжения не поднималась.

³⁴ *Сабинина М. Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Советский композитор, 1963. С. 232.

³⁵ Пьеса М. Горького, пост. Г.А. Товстоногова, муз. оформление С.Е. Розенцвейга, премьера 23 апреля 1976 года, в ролях: Варвара — Л.И. Малеванная, Калерия — З.М. Шарко и др.

³⁶ Комедия В.В. Маяковского, пост. В.Н. Плучека, муз. рук. А.Н. Кремер, постановка 1955, редакция 1974 года, в гл. роли А.А. Миронов.

³⁷ О «Клопе» Шостаковича ею в свое время было написано: «Музыка с большой буквы, которая смело анализировала, изучала (и оценивала!) „развороченный бурей“ быт с новым, порожденным им пестрым, неустоявшимся интонационным фондом»: *Сабинина М. Д.* Шостакович-симфонист. С. 81-82.

Пример записи второго, «походного» вида — «Человек на все времена» на Малой сцене ЦТКА (№ 481)³⁸. Основной объект наблюдения — музыка Н.Н. Каретникова; книги композитора «Темы с вариациями» (1990) и «Готовность к бытию» (1992) с дарственными надписями состояли в библиотеке Сабининой (ныне — РНММ. Ф. 537, № 303–304). На обороте программки в духе, очень близком цитированной выше сцене из «Бесед с Сократом», описывается первая яркая кульминация, сцена из финала I акта, где А. Кромвель на пытке жжет пальцы Т. Мора, звучит орган *crescendo*:

Пять алых юпитеров в глубине сцены как костры инквизиции, роковой голос судьбы — или церкви, суда человеческого божьим именем, грозная расправа.

Черновик, как можно заметить, стилистически не менее тверд, чем окончательный текст. Догадка о том, что походы в театр имели магистральной целью подбор эмпирических сведений для книги, подтверждается и нижеследующими каракулями:

2 часть начинается резким контрастом: пантомима Генриха VIII с Анной³⁹ — таец сперва старинный, лирический (хрупкий), потом почти грубо эротический, разнузданный (в I части Анна чуть промелькнула по сцене, ее видит лишь король, он думает о ней). Еще введена 2-я пантомима.

Второй акцент — удар красных прожекторов и музыки — сцена казни, когда во тьме Мору отрубает голову. И *белый* пронзительный свет — на прощание Мора с близкими в тюрьме⁴⁰, тоже с музыкой <...>.

«Клоп» в Сатире и «Дачники» в БДТ, имевшие ко времени сабинских просмотров по несколько лет жизни за плечами, шли до середины 1980-х с огромным успехом благодаря участию всех «звезд» обеих трупп. «Человек на все времена», свежая премьера военного театра, более или менее скоро сгинул и был накрепко забыт. Предчувствовать этого не мог никто, «срез» делался точно по месту, связь между музыкальными качествами постановки и ее долговечностью в круг рассматриваемых вопросов не входила.

³⁸ Драма Р. Болта, пост. И.С. Унгурияну, комп. Н.Н. Каретников, премьера 12 октября 1981 года, роли Кромвеля и Мора предназначались А.Я. Кутепову и В.М. Зельдину, Сабинина застала второй состав, дуэт Г.Я. Крынкина и И.В. Ледогорова, тоже довольно мощный.

³⁹ Играла Ф.Я. Чеханков и В.Д. Воилкова.

⁴⁰ Жену героя играла А.С. Покровская, дочь — Л.М. Богомолова.

Дар систематизации

Большая часть сохранившихся программ чиста, несмотря на то, что во «Взаимодействии...» спектакли упоминаются и разбираются то вскользь, то весьма дотошно. Дело в том, что существовала третья форма записи — на отдельных листах, впоследствии, при переработке для книги, уничтоженных. Сохранились две подобные вкладки — к спектаклям «Товарищ, верь» (№ 474)⁴¹ и «Игра в карты» (№ 478)⁴², — запечатлевшие последовательных ход спектакля номер за номером. Аналогичная работа могла быть сделана и поверх программки (так законспектированы, помимо «Человека на все времена», «Три мешка сорной пшеницы» в БДТ, № 494⁴³, и «Революционный этюд» в Ленком, № 505⁴⁴), но читать потом неудобно, на этот случай заранее прихватывался запас страничек, выдернутых из тетради с пружинкой. Возможность не только зафиксировать самое необходимое, но и предаться более объемному изложению (преимущественно в антрактах, почерк обычно чётко) сказывается на теоретическом масштабе тезисов. На примере двух сохранившихся вкладок заметно, как сразу выстраивался путь обобщения, можно даже по его направленности судить, в какой из разделов книги должна была войти не пригодившаяся впоследствии идея. Варианты проблемных направлений:

- Музыка как знак, часть ассоциативной или информационной игры с публикой; пример «соучастия и разгадывания» — в репортаже с «Игры в карты»:

Картина 1. Хоровое пение — «хорал» богослужебный протестантский. Звучит чуть-чуть еще до занавеса. Потом (уже *pp*) как фон, когда занавес открыт, на сцене герой тасует карты (Она «методистка» по воспитанию). Может быть, она в церкви? Возвращается с богомольным лицом она в (1 нрзб.)
Стоит тут какая-то старая машина-локомобиль. Это «Дом Бентли» для престарелых.
Потом в разговоре выясняется, что это хор методистской общины. <...>
- Жанровая систематизация звуковых вкраплений; очень выразительно — на примере «Товарищ, верь»:

⁴¹ Композиция по мотивам поэзии А.С. Пушкина, Театр на Таганке, пост. Ю.П. Любимова, премьера 11 апреля 1973 года, занята вся труппа. В архиве программка без даты.

⁴² Пьеса Д.-Л. Кобурна («на двоих»), спектакль БДТ им. М. Горького, пост. Г.А. Товстоногова, премьера 10 июня 1980 года, просмотр Сабониной 6 апреля 1982 (?), в ролях Е.А. Лебедев и Э.А. Попова.

⁴³ Пьеса В.Ф. Тендрякова, пост. Г.А. Товстоногова, комп. В.А. Гаврилин, премьера 27 декабря 1974 года.

⁴⁴ По пьесе М.Ф. Шатрова «Синие кони на красной траве», пост. М.А. Захарова, премьера 28 декабря 1978 года.

- Песня – стихия свободы [примеры – на стихи Д. Давыдова: «Как в ненастные дни», «Ради Бога, трубку дай»]
- лирика «от современника» [«А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеичем...» Б. Окуджавы]
 - Голос народной вольницы [толпа со свечами в руках], цитаты из «Бориса Годунова» и народные песни
 - Песня в пластическом решении: «Дорожные жалобы» Ю.М. Буцко, приближенные к бардовской песне, стилистика Б. Окуджавы
 - Мелодрама с пантомимой – «Бесы»
 - Церковная русская музыка – цитаты, главным образом «Всенощная» Рахманинова в записи.
 - Музыка на правах первого плана или фона; в «Человеке на все времена»: <...> Есть еще чисто фоновая музыка: сонорная, гудение, чуть (1 нрзб.) включается в моменты внутреннего психологического напряжения, приближения, предчувствия беды, смерти, страха.
 - Сочетание акустических и пространственных компонентов (звук – и свет, пластика): см. выше в «Человеке...», а также, например, в связи с «Недорослем» театра Сатиры, № 484 (мы вновь берем в руки программку с пометами)⁴⁵.
- Вообще по количеству и роли разнообразных приемов это более *musical* «водевиль».
- От *musical*'а – обилие танцевальных эпизодов, пластики, движения. Танец чаще сугубо эксцентрический, пародийно-заостренный. Особенно в эпизодах «а ля рюсс», под «народные» наши ансамбли (сарафаны, кокошники, 5 девиц; «Барыня-барыня, сударыня барыня» – несколько раз появляется). В подтанцовке, всевозможных трюках также господствует пародийно-эксцентрический стиль. <...>
- Судьба традиционных компонентов «старой» театральной музыки, увертюры («Недоросль») и антрактов («Игра в карты»), подробно освещенная во «Взаимодействии» [с. 225–230].

Шаг к возвращению

Несколько программ в подборке (№ 472–475) представляют период спустя 10 лет после «Взаимодействия...»: два «Вишневых сада» на самом первом Чеховском фестивале-1992 и два спектакля Р. Виктюка – «Служанки» (театр Р. Виктюка, 1991) и «Мистерия о нерожденном ребенке» (театр им. Моссовета, 1992). Скорее всего, просто жаль было выкинуть красивые буклеты, но возможно, именно эти постановки породили возрождение (новый всплеск) интереса к теме, реализо-

⁴⁵ Комедия Д.И. Фонвизина с текстовыми вставками («песни, арии, хоры и куплеты») Ю. Михайлова (Ю. Кима), пост. А.А. Ширвиндта, комп. А.А. Николаев, премьера 28 февраля 1978 года. Во «Взаимодействии...» спектакль описывается подробно [с. 273–275], но с иными акцентами, нежели в черновике.

вавшийся в многочисленных фрагментах, на этот раз приведенных в систему и собранных воедино (№ 33, рукоп. и машиноп. с правкой, 141 л.) под названием «Очерки о музыке в драматическом театре». Новая книга (не второе издание!) о музыке в драме, начатая после Перестройки, в условиях большого обновления всей культурной жизни, мыслилась иначе, чем прежняя. Главное отличие от «Взаимодействия...» — последовательная и подробная реконструкция явлений русского режиссерского театра XX века в звуко-музыкальном их измерении. К сожалению, кроме разметки разделов и схематического изложения черновых тезисов в нашем распоряжении ничего нет. Текст широко распланирован, но фактически не начат, нет ни ясных заголовков, ни точных формулировок. Единственное, о чем можно говорить определенно, хотя и «в негативе» — Введение с историческим экскурсом от античности до XIX столетия, оно хранится отдельно от прочего (№ 360, машиноп. с правкой, 28 л.): несмотря на значительную редакторскую работу, уже проведенную и законченную, текст в итоге отставлен. «Очерки» должны были открываться сразу эпохой Серебряного века.

Предполагаемый конспект содержания книги приводим ниже. В оригинале каждый пункт занимал отдельную страницу, а то и несколько. Экономя место, разделяем их знаками тире. Чтобы прокомментировать все встречающиеся имена и названия, потребовалось бы цитировать Театральную энциклопедию подряд, поэтому опускаем инициалы и снабжаем сносками только наименее понятное:

Введение. (РНММ. Ф. 537 (М.Д. Сабина). № 33, л. 1–12).

Феномен режиссерского спектакля — Музыка и музыкальность в поэзии, прозе и драматургии — кровавый конец «Серебряного века», отказ от «бури» в последующие годы — обновление оперетты у Немировича-Данченко, провал «Каина» у Станиславского — «Великодушный рогоносец», «Д. Е.» (джаз Парнаха⁴⁶) и «Учитель Бубус» Мейерхольда⁴⁷ — панорама 1920-х — книги Таршиса⁴⁸, Глумова (устарелая, вследствие сведения к примитивно толкованным

⁴⁶ Парнах Валентин Яковлевич (1891–1951) — поэт и переводчик, музыкант, пионер советского джаза, основатель первого профессионального джаз-ансамбля в России и СССР (1921/1922). О нем и его сотрудничестве с Мейерхольдом см. «Мои танцы — эксцентрического характера...» Три танца Валентина Парнаха в спектаклях Мейерхольда: «Жирафовидный истукан», «Этажи иероглифов» и «Эпопея» / Публ., вступ. статья и коммент. О. Н. Купцовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. Вып. 6. М.: Индрик, 2014..

⁴⁷ Спектакли 1922–1925 годов.

⁴⁸ Таршис Н.А. Музыка драматического спектакля. Л.: Искусство, 1978. Переизд: СПб., СПбГАТИ, 2010.

принципам МХАТ, «ремарочному» оформлению⁴⁹ и Рудницкого⁵⁰ — объект исследования: театральная музыка не как филармонический жанр, но как звуковой ряд спектакля — клиширование приемов мюзикла в театре Р. Виктюка (балет, пластика) — расхождение публики на «внешнюю» и «симфоническую». Очерк первый (л. 13–65)

Предыстория (кратко): театры Антуана, мейнингенский и байрейтский⁵¹ — Художественный театр и Мамонтов (Станиславский после 1918 года) — Станиславский, Немирович-Данченко и Мейерхольд в опере (по режиссерским экземплярам) — «Старинный театр» как антагонист МХТ — Евреинов у Комиссаржевской — Сац в «Старинном театре» и в Студии на Поварской: культ музыкального начала; музыкальный подтекст — Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин (музыкальное чтение) — Ленский, «Сон в летнюю ночь» и «Буря»⁵²: параллели у Мейерхольда — Музыкальность и атмосфера, ключевые понятия эпохи: А. Белый, М. Чюрленис — Метерлинк в Художественном театре (1904–1908) — «Жизнь человека»⁵³ у Мейерхольда и Саца (близость идей режиссера и композитора) — Таиров, «Дядя Ваня» 1906 года — «Фамира-кифаред», «Сакунтала», «Машиналь» (принцип цитатности)⁵⁴ — Звуковые образы и категории мышления Таирова: «Принцесса Брамбилла» — Таиров и композиторы: «Покрывало Пьеретты» (пантомима), «Гроза», «Кукироль» — Антагонизм Таирова и Мейерхольда — Вахтангов — Комиссаржевский (проблема разнообразия театральных жанров применительно к музыке) — Марджанов (оперность в драматическом спектакле, «Овечий источник»–1919) — Звуковой фон у Станиславского («Чайка», «Геншель»–1898/1899); вовлечение его в действие («Три сестры»–1901) — «Смерть Тентажиля» Мейерхольда в Тифлисе (по книге Рудницкого) — «Вишневый сад» у Мейерхольда (звуковые формы) — «Сестра Беатриса» Мейерхольда в театре Комиссаржевской — «Балаганчик» и «Жизнь человека», Мейерхольд и его петербургские театры-студии — Тенденция омузыкаливания театров в 1910-х; кризис Станиславского.

⁴⁹ Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Музгиз, 1955.

⁵⁰ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990.

⁵¹ Антуан Андре (*André Antoine*, 1858–1943) — французский режиссер, основатель Художественного театра (*Théâtre des Arts*, 1881) в Париже, впоследствии именовавшегося Свободным театром (*Théâtre Libre*, 1888–1897) и Театром Антуана (*Théâtre Antoine*, с 1897). С середины 1920-х преимущественно работал в области кинематографа. Придворный театр герцога Саксен-Мейнингенского Георга II (1826–1914) под руководством Людвиг Кронекка (*Ludwig Chronegk*, 1837–1891) являлся первым образцом «режиссерского театра»; гастролировал по всему миру в 1874–1890 годах. Театр в Байрейте, построенный королем Баварии Людвигом II (1845–1886) для постановки опер Р. Вагнера, открылся летом 1876 года.

⁵² Ленский Александр Павлович (Вервициотти, 1847–1908) — актер, художник и режиссер Малого театра, в 1898–1908 руководитель его филиала (Нового театра). Названы самые известные шекспировские постановки 1899 и 1905 годов с музыкой Ф. Мендельсона-Бартольди и А. С. Аренского.

⁵³ Пьеса Л. Н. Андреева (1905).

⁵⁴ Здесь и далее спектакли Камерного театра 1914–1925 годов.

Очерк второй (л. 66–112)

1920-е и их героика (повсеместный «Интернационал») – Эксцентрика («Работяга Словотеков» у Радлова⁵⁵) – Теревсат, Мастфор⁵⁶, «Мистерия-буфф»–1918/1920⁵⁷, Мгебров⁵⁸ – «Синяя блуза», ТРАМ⁵⁹ – Дешевов, Шостакович – Новый репертуар Большого театра – «Лес», «Ревизор», «Мандат» у Мейерхольда⁶⁰: паузы, симфонизация, музыкальность – «Горе уму» Мейерхольда – От «Ревизора» к «Носу» («Клоп» и балеты Шостаковича) – «Баня» Маяковского – «Горячее сердце» Станиславского⁶¹ – «Дни Турбиных» – «Бег» Булгакова (партитуры Книппера и Попова)⁶² – «Фигаро» Станиславского («барская карета») – «Брононосец 14–69», «Унтиловск» и «Растратчики» во МХАТ – Бесплодная попытка наметить основную линию советского театра – «Гамлет» Шостаковича и его параллели с «Носом» – Смена курса театральной политики, реализм в ущерб музыке – «Илья Головин» во МХАТ, полуанекдотический пример попытки придания музыке политической актуальности⁶³ – отсутствие тотальной политизации

- ⁵⁵ Сатирическая пьеса М. Горького (1920), написана специально для Театра рабочей комедии в Петрограде. Поставлена единственный раз режиссером С.Э. Радловым, премьера 16 июня 1920 года.
- ⁵⁶ Теревсат – Театр революционной сатиры – система передвижных театров, возникших в послереволюционные годы; первым считается витебский коллектив М.Я. Пустынина и М.С. Разумного, основанный 7 февраля 1919 года (с апреля 1920-го работал в Москве под руководством Д.Г. Гутмана, на его основе впоследствии образован Театр Сатиры). Мастфор – Мастерская Фореггера – экспериментальная студия под руководством режиссера и художника Н.М. Фореггера (1920–1924, с 1922-го в составе ГИТИС).
- ⁵⁷ Имеются в виду первые постановки сочинения В.В. Маяковского в Петрограде и Москве.
- ⁵⁸ Мгебров Александр Авельевич (Мгебришвили, 1884–1966) – актер, режиссер, основатель в 1918 году совместно с П.К. Бессалько «Художественной арены Петропролеткульта» (впоследствии – Рабочий революционный героический театр).
- ⁵⁹ «Синяя блуза» – движение агитационных передвижных театров (1923–1933), возникло по инициативе поэта и журналиста Бориса Южанина (Б.С. Гуревича, 1896–1962). ТРАМ – Театр Рабочей Молодежи – ряд аналогичных коллективов СССР, первый из которых сложился в Ленинграде в 1925 году; после 1932 года постепенно преобразовывались в Театры им. Ленинского комсомола и др.
- ⁶⁰ Спектакли 1924–1926 годов.
- ⁶¹ Далее, до «Гамлета» Шостаковича, – спектакли МХАТ второй половины 1920-х
- ⁶² Постановка пьесы М.А. Булгакова «Бег» (1926–1927) впервые осуществлена в Сталинграде в 1957 году. Во МХАТе в начале 1928 года велись репетиции, Л.К. Книпперу была заказана музыка. Г.Н. Попов оформлял спектакль Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина (бывш. Александринского), выпущенный в 1959 году.
- ⁶³ Спектакль МХАТ по пьесе С.В. Михалкова, пост. Н.М. Горчакова, В.О. Топоркова и М.М. Яншина, муз. А.И. Хачатуряна, премьера 10 ноября 1949 года. Прототипом главного героя, «исправившегося» композитора, явился Д.Д. Шостакович.

в театре 1930-х, Брехт у Таирова⁶⁴, «Дама с камелиями» Мейерхольда – ГОСЕТ – «Пиковая дама» и «33 обморока» Мейерхольда – Большой театр, Мейерхольд и репрессии в музыкально-театральном мире.

Очерк третий (л. 113–141)

Систематизация приемов, уточнение функций музыки в спектакле (условно) – Критика «тотального цитирования», «синтетического театра» – «Иркутская история» в театре Вахтангова и Маяковского⁶⁵ – «Медя» Охлопкова – Размывание понятия «музыкальность» у театроведов 1990-х, приравнивание его к «поэтичности»: Свободин, Крымова, Гаевский⁶⁶ – функции театральной музыки: эмоционально-атмосферная, конструктивная, локально-бытовая, моторно-динамическая («Взрослая дочь молодого человека»⁶⁷), развлекательно-рекреативная, информативная, суггестивная («Пристегните ремни» на Таганке) – «Чайка» в театре Моссовета – «10 дней, которые потрясли мир» Юрия Любимова и вопрос о синтетичности/целостности/сочетаемости – «Царь Федор Иоаннович» Бориса Равенских: контрапункт музыки и действия – «Преступление» и «Дом на Набережной» Юрия Любимова: оголенность сцены – экстравагантный выбор музыки, отсутствие у режиссеров квалификации для этого...

Перечисление обрывается, финала нет. Если читать внимательно, заметна четкость внутренних разделов по сравнению с внешними. Сбивчиво Введение, мечущееся между конкретикой театральной реальности и традиционными «авторефератными» параметрами. В последнем очерке явно сочетаются противоречивые намерения: второй раз, по-новому, обратиться к тем спектаклям, что уже упоминались во «Взаимодействии»; продлить открытую ранее историческую анфиладу на послевоенные годы; ввести и усилить теоретическое обобщение; затронуть самые жгучие проблемы современности. Вероятно, от третьего очерка отпочковался бы впоследствии как минимум четвертый.

В общем перечислении поименовано не менее полусотни (подразумевается втрое больше) постановок первой половины XX века, свидетельства о которых за редкими исключениями и по сей день хранятся в архивах. Вызывает вопрос, каким образом планировалось освоить этот массив нот, режиссерских экземпляров и прочего? Необходимость обращения к полному своду «текстов спектаклей»

⁶⁴ «Трехгрошовая опера» с музыкой К. Вайля, премьера 24 января 1930 года.

⁶⁵ Спектакли по пьесе А.А. Арбузова (1959), вышедшие почти одновременно под Новый 1960-й год.

⁶⁶ Александр Петрович Свободин (1922–1999), Наталия Анатольевна Крымова (1930–2003), Вадим Моисеевич Гаевский (1928–2021) – видные московские театроведы второй половины XX века.

⁶⁷ Спектакль А.А. Васильева по пьесе В.И. Славкина «Дочь стилиги» в Московском драматическом театре им. К.С. Станиславского, премьера 26 апреля 1979 года.

Сабининой осознавалась, но не техническая ли сложность воплощения масштабной идеи дополнительно тормозила создание книги? Нет ответа и на главный вопрос, о взаимоотношении проблематики и фактуры: планировалось ли также обильно иллюстрировать исторические экскурсы живыми наблюдениями над практикой, как во «Взаимодействии...»? Намеки на подобное есть, насколько глубоко должны были оказаться подобные пересечения? Без проекции на современность работа едва ли мыслима, а при таком условии обретает особое значение, например, пресловутый «срез» репертуара и его датировка.

Небольшая часть сюжетов и проблем, намеченных и затронутых в плане «Очерков», за последние годы обрели «полнометражное» научное осмысление в книгах и статьях, завоевавших признание и авторитет. Н.Г. Шахназарова писала, что Сабинина слишком щедро делилась своими идеями, и потому их «растасили»⁶⁸. Скорбеть о том едва ли стоит: мысль, облеченная копирайтом, но покоящаяся мертвым грузом, вряд ли так уж ценна. Значимость тезисов удостоверяется их плодотворностью, и то, что за сорок прошедших с момента окончания «Взаимодействия...» лет витавшее в воздухе встало на твердую научную почву, — есть знак самый добрый, в том числе и для «обокраденного» автора.

Написать книгу Сабининой вместо самой Сабининой не удастся, как бы ни хотелось. Современному реконструктору не переместиться в 1990-е, не «законспектировать» тогдашние спектакли с тех, сабининских позиций. Существуют, конечно, видеозаписи, некоторые из них удачны (а многие и нет, особенно со звуковых позиций). Кое-что помнится, можно восстановить в памяти по рецензиям, по фотографиям, но живого впечатления задним числом не возродить, и главное — не «наложить» на него жизненного опыта, исследовательского мастерства, вкуса, чувства меры... Наметки Марины Дмитриевны не устарели, замыслы не обветшали, это подтвердило музыкознание нового века. Наиболее разумной видится их «авторизация», располагающая к законному, благодарному наследованию.

⁶⁸ Шахназарова Н. Г. О Марине — какой я ее знала // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 49.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Баева А.А., Берченко Р.Э., Шахназарова Н.Г.* От редакторов // *Сабинина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. С. 3–4.
- 2 *Глумов А.Н.* Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Музгиз, 1955. 484 с.
- 3 *Головашенко Ю.А.* Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970. 352 с.
- 4 *Головинский Г.Л., Сабинина М.Д.* Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 730 с.
- 5 «Мои танцы — эксцентрического характера...» Три танца Валентина Парнаха в спектаклях Мейерхольда: «Жирафовидный истукан», «Этажи иероглифов» и «Эпопея» / Публ., вступ. статья и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. Вып. 6. М.: Индрик, 2014. С. 534–554.
- 6 *Рудницкий К.Л.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990. 280 с.
- 7 *Сабинина М.Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Советский композитор, 1963. 292 с.
- 8 *Сабинина М.Д.* Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. 480 с.
- 9 *Сабинина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 328 с.
- 10 *Сабинина М.Д.* О Давиде Ойстрахе... / Публ. и вст. ст. О.П. Кузиной // Альманах «Труды музея». М.: Композитор, 2013. С. 187–278.
- 11 *Селицкий А.Я.* М.Д. Сабинина («Талант покорять сердца без всяких усилий») // Южно-российский музыкальный альманах. 2008 № 5. С. 231–241.
- 12 *Таиров А.Я.* О театре / Сост. и комм. Ю.А. Головашенко. М.: ВТО, 1970. 604 с.
- 13 *Таршис Н.А.* Музыка драматического спектакля. Л.: Искусство, 1978. 128 с. Переизд.: СПб., СПбГАТИ, 2010.
- 14 *Черкашина-Губаренко М.Р.* Она была для меня образцом во всем. Воспоминания о Марине Сабининой // Музыкальная академия. 2019. № 2 (762). С. 143–150.
- 15 *Шахназарова Н.Г.* О Марине — какой я ее знала // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 47–49.

REFERENCES

- 1 Bayeva A., Berchenko R., Shakhnazarova N. Ot redaktorov [From the Editors] // Sabinina M. Vzaimodeystvie muzikal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Music Theatre and Drama Theatre in the Twentieth Century]. Moscow: Kompozitor, 2003. P. 3–4.
- 2 Glumov A. Muzika v rusском dramaticheskom teatre. Istoricheskie ocherki [Music in Russian Drama Theatre. Historical Essays]. Moscow: Muzgiz, 1955.
- 3 Golovashenko Yu. Rezhisserskoe iskusstvo Tairova [Tairov's Art as a Theatre Director]. Moscow: Iskusstvo, 1970.
- 4 Golovinskiy G., Sabinina M. Modest Petrovich Musorgskiy. Moscow: Muzika, 1998.
- 5 'Moi tanci — èkscentricheskogo kharaktera...' Tri tanca Valentina Parnakha v spektaklyakh Meyerkhol'da: 'Zhirafovidniy istukan', 'Ètazhi ieroglifov' i 'Èpopeya' [My dances are of eccentric character... Three dances by Valentin Parnakh in Meyerhold's productions: *The Giraffe Idol*, *The Hieroglyphic Floors*, and *The Epic*] / Edited and commented by O. Kupcova // Mnemozina. Dokumenti i fakti iz istorii otechestvennogo teatra XX veka [Mnemosyne. Documents and Facts from the History of the 20th Century Russian Theatre] / Compiled and edited by V. Ivanov. Vol. 6. Moscow: Indrik, 2014. P. 534–554.
- 6 Rudnickiy K. Russkoe rezhisserskoe iskusstvo. 1908–1917 [Russian Art of Theatre Direction]. Moscow: Nauka [Science], 1990.
- 7 Sabinina M. 'Semen Kotko' i problemi opernoy dramaturgii Prokof'eva [Semen Kotko and Problems of Prokofiev's Opera Dramaturgy]. Moscow: Sovetskiiy Kompozitor, 1963.
- 8 Sabinina M. Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, èstetika, stil' [Shostakovich the Symphonist. Dramaturgy, Aesthetic, Style]. Moscow: Muzika, 1976.
- 9 Sabinina M. Vzaimodeystvie muzikal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Music Theatre and Drama Theatre in the Twentieth Century]. Moscow: Kompozitor, 2003.
- 10 Sabinina M. O Davide Oystrakhe... [On David Oistrakh] / Published and prefaced by O. Kuzina // Al'manakh 'Trudi muzeya' [Almanac 'Proceedings of the Museum']. Moscow: Kompozitor, 2013. P. 187–278.
- 11 Selickiy A. M. D. Sabinina ('Talent pokoryat' serdca bez vsyakhkh usiliiy') [Marina Sabinina. A talent to win hearts without any effort] // Yuzhno-rossiyskiy muzikal'niy al'manakh [South-Russian Musical Almanac]. 2008. No. 5. P. 231–241.
- 12 Tairov A. O teatre [On Theatre] / Compiled and commented by Yu. Golovashenko. Moscow: VTO [All-Russian Theatre Society], 1970.
- 13 Tarshis N. Muzika dramaticheskogo spektaklya [Music of a Drama Performance]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. Reissue: Saint Petersburg, SPbGATI, 2010.

- 14 *Cherkashina-Gubarenko M.* Ona bila dlya menya obrazcom vo vsem. Vospominaniya o Marine Sabininoy [She was a model for me in everything. Recollections of Marina Sabinina] // Muzikal'naya Akademiya [The Music Academy]. 2019. No. 2 (762). P. 143–150. **309**
- 15 *Shakhnazarova N.* O Marine — kakoy ya ee znala [About Marina — as I knew her] // Muzikal'naya Akademiya [The Music Academy]. 2000. No. 3. P. 47–49.

Ключевые слова

Игорь Стравинский, Петр Сувчинский, переписка, Жильбер Ами, Пьер Булез, Лучано Берно, Оливье Мессиан.

Кривицкая Е. Д.

«Никого так не любил и не люблю, как Вас» Петр Сувчинский и Игорь Стравинский: страницы дружбы

Данная статья является частью готовящейся коллективной монографии «Пространство Стравинского», в которой рассматриваются новые факты биографии Стравинского его последнего десятилетия, обстоятельства приезда в СССР в 1962 году и многое иное, для чего планируется привлечь новые документы из «Фонда Ф.И. Стравинского и его сыновей».

Материалы переписки И.Ф. Стравинского и П.П. Сувчинского, опубликованные в 2024 году в книге «И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Том IV», только начинают входить в научный оборот. И в данной статье фактически даются подробные комментарии к цитируемым письмам. И.Ф. Стравинский, уехав в США, живо интересовался новостями парижской музыкальной жизни. В свою очередь П.П. Сувчинский не просто информировал о событиях своего старинного друга, но и взял на себя функцию «охранителя» его творческих интересов. Он также был активным посредником между ним и советскими музыкантами, стремившимися пропагандировать творчество Стравинского на его родине. И, наконец, еще одним сюжетом статьи является тема судьбы архива Стравинского. Позиция П.П. Сувчинского, которого композитор видел в качестве архивариуса, кардинально разошлась со взглядами вдовы, Веры Стравинской, о чем свидетельствует переписка П.П. Сувчинского с племянницей композитора К.Ю. Стравинской, фрагменты из которой публикуются впервые.

Key Words

Igor Stravinsky, Pyotr Souvtchinsky, correspondence, Gilbert Amy, Pierre Boulez, Luciano Berio, Olivier Messiaen.

Evgeniya Krivitskaya

‘I Have Never Loved Anyone as Much as I Love You’ Pyotr Souvtchinsky and Igor Stravinsky: Pages of Friendship

The article is a part of the forthcoming collaborative monograph *The Space of Stravinsky*, in which the events of the last ten years of Stravinsky’s life will be examined, including the details of his visit to the USSR in 1962. A number of documents from the ‘F. I. Stravinsky & Sons’ foundation will be published for the first time.

The contents of the correspondence between Igor Fyodorovich Stravinsky and Pyotr Petrovich Souvtchinsky, published in 2024 in the collection *I. F. Stravinsky. Correspondence with Russians. Vol. IV*, are just starting to enter the scholarly turnover. The present article provides detailed comments to a number of these letters. Upon moving to the USA, I. F. Stravinsky was avidly interested in the latest news of Paris’s musical life. In turn, P. P. Souvtchinsky not just informed his old friend about the events, but also functioned as the ‘guardian’ of his creative interests. Besides, he was an active mediator between Stravinsky and Soviet musicians that sought to promote the composer’s works in his native land. Another subject matter of the present article is the fate of Stravinsky’s archive. The attitude of P. P. Souvtchinsky, considered by the composer as the keeper of his archive, radically diverged from that of Stravinsky’s widow Vera Stravinskaya, as indicated by the correspondence between P. P. Souvtchinsky and the composer’s niece K. Yu. Stravinskaya, some excerpts of which are published here for the first time.

«Сувчинский — мой старейший из живущих друзей. Он знает меня ближе, чем кто-либо в мои последние парижские годы, он был моим самым близким доверенным лицом в переписке, опять же в последнее десятилетие. Он всегда снабжал меня книгами, и я помню, как в Сансельмоз он привез мне роман наиболее обсуждаемого нового писателя на тот момент, “Тошнота” Жан-Поля Сартра», — рассказывал Игорь Стравинский Роберту Крафту¹.

Петр Петрович Сувчинский (1892–1985) — особая фигура в русском Зарубежье, философ, музыкальный и литературный критик, исповедовавший идеи евразийства. Человек, связывавший Русский мир на Западе с Советским Союзом, обладавший талантом объединять близких ему по духу людей. Он, в частности, играл важную роль в подготовке встречи в 1962 году И.Ф. Стравинского на родине: был посредником между композитором и пианисткой М.В. Юдиной, которая занималась выставкой к приезду Игоря Федоровича, готовила концерт в Ленинграде².

Личная биография П.П. Сувчинского могла бы стать сюжетом увлекательнейшего романа³, однако в данной статье мы затро-

1 *Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. New York: A.A. Knopf, 1966. P. 40.* Перевод с английского Е.Д. Кривицкой.

2 См. об этом: «Вы единственная воздушная арка, которая связывает меня с Россией». Из переписки П.П. Сувчинского и М.В. Юдиной. Публикация А.М. Киселева и А.Л. Бретаницкой // Петр Сувчинский и его время / Сост. А. Бретаницкая. М.: «Композитор», 1999. С. 321–383; *Кривицкая Е.* История одного разочарования // Искусство музыки. Теория и история. 2023. № . 29. С. 246–259.

3 Интересующихся подробностями биографии отошлем к цитируемой выше книге «Петр Сувчинский и его время», в том числе к опубликованной в ней статье С.И. Савенко «“Чудо Стравинского” длится многие десятилетия. П.П. Сувчинский и “Музыкальная поэтика” И.Ф. Стравинского», а также к разделу «Стравинский и Сувчинский» в книге: *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: «Композитор», 2001. В фокусе интересов исследовательницы находятся обстоятельства создания «Поэтики» Стравинского и анализ этого труда, фактически написанного Петром Сувчинским в содружестве с французским музыковедом Алексисом Роланом-Манюэлем.



Ил. 1. И.Ф. Стравинский и П.П. Сувчинский. Эвиан, 1970. Фотография сделана во время посещения Игоря Стравинского племянницей Ксенией Стравинской. Из архива Фонда Ф.И. Стравинского и его сыновей

нем лишь некоторые аспекты, касающиеся его взаимоотношений с И.Ф. Стравинским после Второй мировой войны.

Если кратко обрисовать хронологию, то, по мнению американского исследователя Р. Тарускина, они познакомились в Берлине в ноябре 1922 года, где Стравинский ждал приезда матери из России⁴. Первое дошедшее до нас письмо Сувчинского к нему (датировано 21 ноября 1922 года) написано в высокопарном слоге, и этот стиль и пиетет сохранялись на протяжении последующих десятилетий общения. «Сознание, что Вы живете на этой земле, помогает мне продолжать [мою деятельность]...».

Их переписка, почти полностью сохранившаяся и находящаяся в Фонде Пауля Захера в Базеле, включает, по свидетельству В.П. Варунца, 317 писем, почтовую открытку и телеграммы. 140 посланий Стравинского к Сувчинскому и 177 — Сувчинского к Стравинскому. Документы датированы 1922, 1923, 1925, 1928, 1932, 1933, 1939, 1940, 1944, 1946, 1952, 1957–1968 годами⁵.

⁴ Тарускин Р. Туранья // Петр Сувчинский и его время. Цит. изд. С. 248.

⁵ И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том II: 1913–1922 / Сост. В.П. Варунц. М.: «Композитор», 2000. С. 535.

Общение происходило с перерывами. Так, когда Стравинский уехал в 1939 году в Америку, переписка замерла на четыре года. Отправив 3 июля 1940 года короткое послание из Лос-Анджелеса, следующее письмо Стравинский написал своему другу лишь 13 декабря 1944-го:

Мой дорогой, очень дорогой друг, неожиданное счастье было получить от Вас весточку. Какая радость услышать Вас после четырехлетнего молчания — 1500 дней этого нечеловеческого напряжения. Уверяю Вас, что часто, очень часто с благодарностью вспоминаю Вас, того, кто оставался рядом со мной в дни столь тяжелых испытаний в моей жизни. Что стало с Вами, мой дорогой? Над чем работаете сейчас?⁶

Темы, затрагиваемые собеседниками, имели широкий спектр. Сувчинский в основном снабжал Стравинского самыми разнообразными новостями из парижской музыкальной жизни — с красочными подробностями, собственными оценками и прогнозами. В 1946 году он сообщает о планах пойти на оперу «Жизнь за царя» в концертном исполнении под управлением Роже Дезормьера. Он уточняет, что теперь опера идет под названием «Иван Сусанин», с новым текстом, сделанным в 1942 году Сергеем Городецким. «Я этот текст, понятно, перевел на французский язык и потратил на это три с лишним месяца моей жизни, — делится Сувчинский. — Но мне так хочется услышать эту музыку!..»⁷. Упоминает и о своей работе над книгой «Философия факта». И среди прочего признается: «Дорогой, любимый Игорь Федорович — я Вас обнимаю от всей души; не было буквально дня, чтобы я о Вас не думал, чтобы мысленно не спрашивал у Вас совета и помощи»⁸.

Стравинский, в свою очередь описывал свое бытие в Америке, гастрольные поездки, выступления и живо реагировал на информацию, поступавшую от Сувчинского.

Был у меня Baudrier⁹, — писал Игорь Федорович 18 ноября 1946 года, — много рассказывал. Он сам очень милый, я люблю его лицо с носом, но вывод мой

⁶ Здесь и далее цитируемые письма опубликованы в издании: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том IV: 1940–1971 / Сост. и подгот. текста В.П. Варунц; ред., доп., коммент. и сопроводит. материалы С.И. Савенко. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. Письмо № 2059. С. 68.

⁷ Письмо от 11 ноября 1946 года. Послано из Парижа в Голливуд. Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2099. С. 95.

⁸ Там же.

⁹ Ив Бодрие (1906–1988) — французский композитор, дирижёр и музыкальный деятель. Инициатор создания творческого объединения французских композиторов «Молодая Франция».

из всего того, что от него (и от других тоже) узнаешь о состоянии музыки во Франции... вполне безотрадный. Он приносил мне диски «Petites Liturgies»¹⁰. Ну зачем сочинять такую канитель, кому это нужно? «Прогрессивный» бельгиец¹¹ (и de Schoelzer¹² тоже — а я то думал он давно умер) верно в восторге, ибо Цезаря Франка (этого соотечественника Мессиаана) сегодня скорее трудно слушать. Вот и меняют старую скуку на новую¹³.

Кстати, Стравинский позволял себе и более хлесткие высказывания по поводу сочинений Мессиаана. В своих публичных высказываниях он иронизировал, прежде всего, над симфонией «Турангалила»:

<...> трудно придумать что-нибудь более дурацкое, чем «Радость крови звезд» с ее ремаркой «в безумии страсти», или что-нибудь более безвкусное, чем мелодия во «Второй песне любви» для волн Мартено, этого музыкального эквивалента клизмы. Для того чтобы писать такую музыку, требуется лишь достаточный запас чернил¹⁴.

Еще один французский композитор становится объектом обсуждения в письмах 1967 года. Это Жильбер Ами¹⁵. В письме от 14 февраля 1967 года Сувчинский извещает Стравинского:

<...> на днях Gilbert Amy прекрасно дирижировал концертом «Domaine [musical]» и, в частности, Ваш «Introitus» — [он] произвел огромное впечатление и был повторен... Voulez дает в Лондоне три фестиваля: 15 марта — Ваш, 20 [марта] — Berg, и 29 марта — Debussy — Voulez. Он окончательно отказался от руководства

- ¹⁰ Имеется ввиду сочинение Оливье Мессиаана «Три маленькие литургии божественного присутствия» для женских голосов, фортепиано, волн Мартено, группы ударных и малого струнного оркестра (1944).
- ¹¹ Возможно, речь идет о бельгийском музыковед и музыкальном деятеле Поле Колларе (1891–1989). Ремарка «прогрессивный» может быть связана с тем, что Поль Коллар устраивал в Бельгии серии концертов современной музыки, куда включал сочинения композиторов парижской «Шестерки», а также Стравинского.
- ¹² Борис Шлёцер (1881–1969) — выходец из России, эмигрировавший во Францию в 1921 году. Музыковед, философ и авторитетный переводчик русской классики на французский язык. Опубликовал книгу о творчестве И.Ф. Стравинского в 1929 году. Его сестра Татьяна Шлетцер была второй женой Александра Скрябина.
- ¹³ Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2101. С. 98.
- ¹⁴ Игорь Стравинский — публицист и собеседник / Публ., сост. и коммент. В.П. Варунца. М., 1988. С. 218–219. Подробнее см.: Кривицкая Е. Мессиаан и Стравинский // Век Мессиаана. Научные труды Московской консерватории. Сб. 69. М., 2011. С. 179–183.
- ¹⁵ Жильбер Ами (р. 1936) — французский композитор, дирижер и педагог. Изучал композицию под руководством О. Мессиаана, Д. Мийо, К. Штокхаузена, дирижирование — у П. Булеза. Возглавлял концерты современной музыки *Domaine musical* в Париже (1967–1974).

«Domaine [musical]»¹⁶ – теперь Г. Аму будет заниматься нашими концертами. Я этому рад...¹⁷

Сувчинский всячески лоббирует кандидатуру Ами, рекомендуя его как дирижера Стравинскому:

После опубликования относительно ухода Булеза из «Domaine musical» – началась настоящая свистопляска в музыкальном «мире» Парижа, но, конечно, все очень скоро «уляжется». Пока что Ж. Ами действует осторожно и умно; и на том – спасибо... Узнал, что Вы согласились на предложение Malraux¹⁸ дать ему первое исполнение Вашего Реквиема, так как Malraux связан с Radio, то я очень боюсь, что эта честь попадет в руки ужасного Charles Bruck'a¹⁹; это очень плохой дирижер, румынский еврей, страшный интриган, который (по неизвестным причинам) начинает всем командовать в Radio. Большого хама – я не знаю. Жаль, что Вы не дали это исполнение в «Domaine». Г. Аму, конечно, в миллион раз достойнее исполнит Ваш «Requiem»...²⁰

Приведем ответ Стравинского полностью:

Эти строки – ответ на Ваше письмо от 20-го марта, на которое не мог Вам вовремя ответить, ибо чувствовал себя не хорошо. Сейчас лучше и начинаю постепенно ходить, упражняя ноги, которыми недели две не двигался. Это письмо – ответ на Вашу фразу: «Узнал, что Вы согласились на предложение Мальро дать ему первое (?) исполнение Вашего Реквиема». Первое исполнение моего Requiem Santicles («Похоронные напевы») было тут под управлением Боба [Крафта] 8-го октября 1966 года – вернее, не тут, а в Принстоне (около Нью-Йорка). Из приложенной переписки с Мальро Вы увидите, что ни о каком первом исполнении не идет речь, а [разговор] об исполнении этих коротких «Похоронных напевов» в Сент-Шапель в Париже, на что я дал согласие, ибо

¹⁶ Пьер Булез (1925–2016) – французский, композитор, дирижер, музыкальный деятель. В 1954 году основал серию концертов *Domaine musical*. См. об этом: *Сувчинский П.* Эти из «Domaine musical» // *Петр Сувчинский и его время*. С. 403–409.

¹⁷ Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо 2748. С. 616–617.

¹⁸ Андре Мальро (1901–1976) – французский писатель, теоретик искусства, герой Французского Сопротивления, министр культуры Франции (1958–1969). Подробнее о культурной политике Мальро и его разногласиях с П. Булезом см: *Кривицкая Е.* Пьер Булез, Андре Мальро и вопросы культурной политики Франции на рубеже 1950–60-х годов // *Музыка и время*. 2019. № 9. С. 24–27.

¹⁹ Шарль Брюк (1911–1995) – французский дирижер. Руководил оркестром Нидерландской оперы, Страсбургским филармоническим оркестром, а в 1965–1970 был главным дирижером оркестра Французского радио. В переписке этому музыканту даны субъективные уничижительные оценки, тогда как его авторитет в те годы был очень высок. Он, в частности, неоднократно гастролировал в СССР, где в 1976 году исполнил оперу «Узник» Л. Даллапикколы.

²⁰ Письмо от 20 марта 1967 года. Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2751. С. 618–619.

вещь эта сочинена для концертного исполнения, а не для церкви. Я думаю, что никакого препятствия нет в исполнении Gilbert'a а АМУ моего Requiem-Canticles в «Domaine musical». Так Вы ему и скажите (и прибавьте, что этому я буду только очень рад)²¹.

Интрига нарастала, в письмах возникает фигура дирижера Шарля Мюнша. 8 мая 1967 года Сувчинский подробно докладывает о положении дел:

При ближайшем рассмотрении St. Chapelle оказалась непригодной для исполнения Вашего «Requiem-Canticles» – поэтому Malraux «решил» исполнить Ваш «Requiem» на первом концерте (concert d'inauguration) нового оркестра («Orchestre de Paris») под управлением Ch. Münch'a²²? Как видите, ни о каком концерте в честь Baudelaire'a – речи нет; дело идет о «лансировании»²³ нового оркестра!

Мне кажется – что все принимает совсем другой аспект...

Тем временем, Gilbert Amy – решил устроить в «Domaine musical» экстренный концерт (под его управлением) в Вашу честь – 17-го ноября, и, конечно, имел в виду исполнить Ваш Requiem. Если концерт под его управлением состоится, как мне сказал Ландовский²⁴, 13 ноября – наш концерт в «Domaine musical» – сам собой отпадет, что приводит нас всех и прежде всего G. Amy – в полное отчаяние. Мне кажется, что право первого исполнения «Requiem» было дано Вами Malraux именно потому, что оно было связано с именем Baudelaire'a, а не для того, чтобы «лансировать» новый оркестр. Я просил Ландовского написать Вам об этом, так как мне кажется он обязан – просить у Вас разрешение на это исполнение.

Конечно, не мне судить, но было бы очень досадно, если Malraux присвоит себе полное право распоряжаться по своему усмотрению – Вашей партией. G. Amy пишет Вам со своей стороны. Я же прошу Вас, дорогой Игорь Федорович, – рассудить нас, так как только Вы можете теперь это сделать²⁵.

21 Письмо от 6 апреля 1967 года. Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2752. С. 620.

22 Шарль Мюнш (1891–1968) – дирижер и скрипач. Уроженец Эльзаса, имел фамилию Мюнх, которую позднее стал писать и произносить на французский манер – Мюнш. Завоевал репутацию блестящего интерпретатора французской музыки XIX–XX столетий. С 1939 года преподавал в Парижской консерватории, с 1949 года возглавлял Бостонский симфонический оркестр.

23 От французского глагола «lancer» – выпускать, представлять.

24 Марсель Ландовски (1915–1999) – французский композитор и государственный деятель. С 1964 года был генеральным инспектором музыкального образования, а с 1966 года – заведующим Музыкальным отделом Государственного секретариата по вопросам культуры в правительстве Шарля де Голля.

25 Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2754. С. 620–621.

Стравинский активно поддержал просьбу Сувчинского, встав на его сторону. В письме от 11 мая 1967 года композитор пишет:

Ами сообщает мне, что это болван Мюньх²⁶ собирается дирижировать моим Реквиемом в Париже в ноябре. Этого только не хватало. Я телеграфирую Вам сегодня по-английски. Перевожу: «Если Ландовский хочет знать, кого я предпочитаю для дирижирования парижской премьерой моего Реквиема – Мюньха или Ами, я разумеется отвечу что Ами, как более компетентного в таком роде музыке. Прошу Вас сделать все необходимое, чтобы Мюньх не дирижировал этой слишком трудной для него музыкой, которую он наверняка провалит²⁷.

А спустя несколько дней Стравинский посылает телеграммой распоряжение в издательство Boosey and Hawkes в Лондоне, о чем извещает Сувчинского:

Хотел бы сообщить Вам, что я обещал парижскую премьеру Requiem-Canticles в Domaine musical под управлением Жильбера Ами в декабре. Пожалуйста, зарезервируйте оркестровый и хоровой материал этого сочинения. Благодарю Стравинский²⁸.

Героем переписки 1968 года становится Лучано Берлио²⁹. 31 января 1968 Сувчинский пишет из Парижа:

Дорогой Игорь Федорович! Приезжал в Париж Luciano Berio, который (удивительно!) дирижировал своим «Laborintus»³⁰. Вы, может быть, слышали это произведение? И сам он – очень симпатичный для меня человек; он будет Вам телеграфировать и Вы, может быть, согласитесь его повидать...

Между прочим, «Laborintus» исполняется певцами с непоставленными голосами – так, как поют крестьянские бабы. Впечатление удивительное. И вот мне

²⁶ Так в оригинале. См. сноску 22.

²⁷ Там же. Письмо № 2755. С. 622.

²⁸ Письмо от 17 мая 1967 года. Цит. по: И.Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2756. С. 625.

²⁹ Лучано Берлио (1925–2003) – итальянский композитор, дирижер и педагог. Принадлежит к поколению послевоенного авангарда. В статье «Памфлеты», опубликованной в 1964 году, Стравинский, высказываясь о тенденциях в современной музыке, упоминает Берлио в таком контексте: «Вы ещё помните программы новых сочинений и другие течения 50-х годов, когда все эти заманчивые события перечислялись в журнале "Vauhaus"... А столпы двенадцатитоновой системы или секта микротоналистов?... А ежегодный урожай новых японских и польских гениев с их пьесками для нескольких сот ударных на полминуты, с главной партией для фаллопиевых труб? А старые мастера Карлхайнц и Лючано, эти два бульдозера, особенно грохотавшие тогда магнаты лекционных турне?..» Цит. по: Игорь Стравинский – публицист и собеседник. С. 220.

³⁰ Речь идет о сочинении *Laborintus II*, созданном Л. Берлио в 1965 году.

пришла в голову м[ожет] б[ыть] неосновательная мысль: нельзя попробовать исполнить в таком же характерном стиле — «Свадебку»?

Меня всегда как-то не удовлетворяли певцы (особенно певицы), которые с трудом «выпевают» головным голосом удивительную мелодию «Свадебки». Это не значит, что нужно «стилизовать» под народный стиль — музыку «Свадебки», это не значит, что ноты, интонации и атаки будут исполняться не точно; хотелось бы добиться другого вокального звука, другого тембра всего исполнения. Может быть, это еретично? Не получив Вашего принципиального согласия — я об этом никому и ничего не говорю <...> Мне всегда казалось, что «классическая» постановка голоса (бельканто) — есть лишь разновидность манеры пения, которая подходит к итальянской оперной музыке, особенно к веризму и которая звучит фальшиво (и не-современно) в других случаях.

Не подумайте, что речь идет о безголосых певцах, наоборот, все они очень голосисты и умеют петь; речь идет о другой — сознательной — манере пения. Конечно, jazz изменил во многом вокальные принципы пения, иногда в плохом смысле, но иногда и в хорошем. Появился новый тембр пения, которым можно было бы воспользоваться.

Не было бы «Свадебки» — не было бы и Берлио, он это хорошо понимает. Как и во всем — Вы впереди на 50 лет, но мне кажется, что «Свадебка» может звучать еще современнее. Повторяю, я никому этого не говорил и держу эти мысли «про себя».

Продолжаю жить с Вами, около Вас, видеть и слушать Вас. Бог даст — Вы сможете весной приехать в Европу <...>

Преданный

П. Сувчинский³¹.

Идеи Петра Петровича заинтересовали автора «Свадебки», и он моментально отвечает ему из Лос-Анджелеса, 4 февраля 1968 года.

Дорогой Петр Петрович! Ваш совет исполнять «Свадебку» «непоставленными голосами» мне очень по душе и я был бы рад услышать такое исполнение, что вряд ли когда-нибудь случится: во-первых, непоставленные русские голоса так же редки за границей, как поставленные; во-вторых, если и случится мне приехать в Париж (о других местах трудно думать), то исполнение «Свадебки» такими голосами как раз во время моего пребывания там было бы чудом, на которое трудно рассчитывать; в-третьих, [в тексте — во-вторых, прим. В.П. Варунца] даже если бы это и случилось, то кому поручить организацию исполнения музыки в этом новом тембре. Думаю, что Вам ясны мои соображения <...>³².

³¹ Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2787. С. 642–643.

³² Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2788. С. 643–644.

Воодушевленный этим ответом, Сувчинский незамедлительно, 12 февраля 1968 года, отвечает из Парижа. Он делится своим планом и рассказывает, что в Париже существует

Le groupe des Swingle Singers, которой руководит американец (!) – Ward Swingle. Они называют себя «musiciens–chanteurs»³³, потому что у всех у них «абсолютный слух» и они читают все «с листа». Это не певцы, а именно музыканты. Их репертуар самый разнообразный и часто весьма подозрительный, но что важно, что они все поют «открытыми» голосами (как бабы!). Они так понравились L. Berio, что он для них хочет написать специальную партитуру³⁴. Вот с этим ансамблем под управлением Diego Masson³⁵ мне бы хотелось попытаться по-новому исполнить «Свадебку». Этот проект требует большой осторожности и «такта», но будьте уверены, я не допущу никаких эксцессов, и пока что, всё это только лабораторная проба, но уверяю Вас – их манера пения может очень обогатить новую вокальную музыку. К сожалению, если женские голоса вполне удовлетворительны, этого, пока что, нельзя сказать о мужских, особенно о тенорах, но можно будет и их «сформировать» <...> Мне бы хотелось найти слово–термин, чтобы обозначить такого рода пение (вроде «chanteurs à voix ouverte»³⁶).

«Классическая» постановка голоса очень ограничивает возможности вокальной, звуковой выразительности. Мне кажется, что в будущем, можно требовать от голосов (как от инструментов) различных тембров и приемов пения. В вокальных партитурах можно отмечать отдельные части и даже отдельные звуки–ноты, которые должны быть исполняемы разными и различными певцами и певицами. Как бы хотелось обо всем этом с Вами поговорить...³⁷

С 1967 года в письмах возникает новая тема. 11 мая 1967 года Стравинский известил друга:

<...> у меня был вчера проездом Булэз. Он мне сообщил, что Марианна в затруднении в своей работе (результат потери целого года из-за прошлогодней операции) и что Вам обоим придется туго. Мне стало за Вас беспокойно

³³ Музыканты–певцы (франц.).

³⁴ 10 октября 1968 года в Париже состоялась премьера Симфонии Л. Берлио, в которой действительно принял участие ансамбль Swingle Singers. Группа была создана в 1962 году в Париже, ее основатель – американский джазовый вокалист Уорд (Вард) Свингл. В 1973 году он, переехав в Англию, переориентировал коллектив на британских певцов. В 1964 году первый диск группы 'Jazz Sebastian Bach' получил премию «Грэмми» в номинации «Лучший новый артист».

³⁵ Диего Массон (р. 1935) – французский дирижер, композитор и перкуссионист. Участвовал как ударник в концертах Domaine Musical и брал уроки дирижирования у Пьера Булеза.

³⁶ Певцы с открытым голосом (франц.).

³⁷ Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2789. С. 644–645.

и я сейчас же написал [Р.] Ампенюф³⁸, чтобы [она] Вам прислала одну тысячу долларов в долг. Когда (если) сможете отдадите, если не сможете — не отдадите. Под этими условиями прошу принять эти деньги³⁹.

Сувчинский был потрясен благородством и вниманием своего кумира, о чем пишет ему 18 мая 1967 года. Приведем это письмо полностью:

Дорогой Игорь Федорович, я никогда не понимал выражения «не нахожу слов», и вот вдруг понял, — потому что, действительно, не знаю какими словами выразить Вам мое удивление, восхищение (я всю мою жизнь, всегда именно «восхищаюсь» Вами; слово это очень трудное и пользоваться им можно только в исключительных случаях) и благодарность. Пишу это как будто бы говорю не о себе, а о ком-то другом. Ваше внимание и участие по отношению к нам и слова, которыми Вы их выразили, — меня тронули и взволновали до глубины души. Как я могу не принять то, что Вы предлагаете в таких простых и прекрасных словах? При первой возможности возьму Вам то, что Вы нам посылаете. Говоря правду — я в данное время нахожусь в несколько стесненных обстоятельствах, т[ак] к[ак] Марианна решила поехать этим летом в Вильну (Литва), где живут ее две сестры. Я этой поездке не сочувствую, но, конечно, препятствовать не могу. Обе ее сестры — профессора Виленского университета — последнее время хворают и очень тоскуют. Пока виза, которая дается в Москве (!), еще не пришла, но будто бы отказа не будет. Меня эта поездка очень беспокоит, тем более, что я сопровождать Марианну не могу. Кроме того, это «паломничество» будет стоить очень дорого.

Но, скажите, почему Булэз заговорил с Вами о нас? Я его (да и никого) в наши дела и затруднения не посвящал. Во всяком случае спасибо и ему <...>⁴⁰

Стравинский не ограничился однократной материальной помощью: осенью 1967 года Сувчинский приехал в США, чтобы помочь систематизировать архив композитора. В письме к Марии Юдиной от 8 апреля 1968 года Сувчинский делится впечатлениями от поездки:

...В ноябре-декабре [1967] я ездил в Голливуд повидать Игоря Федоровича и провел у него около трех недель. Здоровье его за эти годы ухудшилось. При мне он даже был вынужден провести некоторое время — в госпитале. Когда ему бывало лучше — мы много говорили с ним наедине. Какой он удивительный человек! Я приходил в восхищение от его ума, от его умения формулировать самые сложные ощущения. И как ужасно, что, в сущности, он — один, в глубоком духовном одиночестве. Соединенные Штаты — произвели на меня жуткое

³⁸ Руфина Ампенюва (Rufina Ampenoff) — сотрудница издательства Boosey & Hawkes, помощница директора Эрнста Рота, позднее глава департамента симфонической и оперной музыки.

³⁹ Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2755. С. 621–622.

⁴⁰ Там же. Письмо № 2757. С. 623–624.

1a

Chesa Sprando ad lei
7500. St-Paris.
Engadine.

Febreina 1970

Tuzongham Komer Jophan,

Maquam + 1 - out Bom Sindypad se Dues e
mure, madyne tralms aie 3-VIII.

Das pad mo. Ka tralms + Erian u
Ludera kuzer quodph. Kax bei zino
dekanemo, y druzasame zryatno u terano!

Ho mam chedemur - B.A. sobryemal
hepyubet + W. Y? Ho ei pemye moantel kaxhi deat

Cetin yanzet, srydabymur kaxpy kuzer quodph.
Kax dydno-12 ad'styma u, iutor vrent,
esut + kiu mureo ke wadymur u keredano...

Xozamo mure - ne memyapri sio "
u murenda me tydy pisant chloz. "Vostomimam",
mo kom u mo zem.

Kax waut mo. Ua tak sryd pamidrebe
Taryuta. Juant - ma e Bom Sume ne
ybudem - dno ment out oprozait, mo

Кадвал - ма б,дем порит саваитал и, к'ю змалл,
и. п. сусе г'увад амал. ?

Тягед антис ваданейя Марин Кошмелла
меди зугадит итакиси.

С б'утом илн'едем б'у г'у д'амс б'аржа
Кремн о Р.И. Сувчинский.

С истрем ч'уваии а с'удим б'ужк'юо

П. Сувчинский.

Классик Г.И. Сула зигу.

Как Ходано ма Фред такую Нам ле

Platzen d'Assy - Я Ходано гуно з'ин'месте.

спасибо за Ваше морска
доброе письмо, как чужасно
жалею что наша встреча была
столь кратко времем!

Всегда крепко Вам
Мария С.

впечатление, все люди точно «девитализованы» и в то же время дьявольски «гальванизованы». Я мог бы остаться в Лос-Анджелесе — дольше, но в ужасе удрал, несмотря на разлуку и И.Ф., которая была для меня настоящим горем...⁴¹

29 июля 1968 года Сувчинский вновь посылает слова искренней признательности Стравинскому:

Звонила Р[уфина] В[сеголодовна] А[мпенова] — Вы обо мне подумали и посылаете мне то, что иначе нельзя назвать, как помощи! Не хочу писать Вам обычные слова: «не могу выразить Вам всю мою благодарность» и т. п... Наоборот, хочу Вам сказать, что прожив почти всю мою жизнь — я знаю и сознаю, без малейшего сомнения, что никого так не любил и не люблю, как Вас, люблю и почитаю...⁴²

«Помощь» — это, по всей видимости, утверждение статуса архивариуса композитора. 9 октября 1968 года Стравинский послал указание в британское музыкальное издательство Boosey & Hawkes⁴³ выплачивать Сувчинскому с 1 ноября 1968 года ежегодно по 3000 фунтов стерлингов в течение пяти лет. В послании Стравинского, в частности, говорилось: «Выплаты будут произведены в счет оплаты работы г-на Сувчинского над моими архивами»⁴⁴.

В журнале «Советская музыка» в 1987 году профессор Московской консерватории, известный советский музыковед Израиль Нестьев публикует статью «Четыре дружбы», где со своей стороны комментирует эту историю, основываясь на переписке Сувчинского с музыковедом Григорием Шнеерсоном:

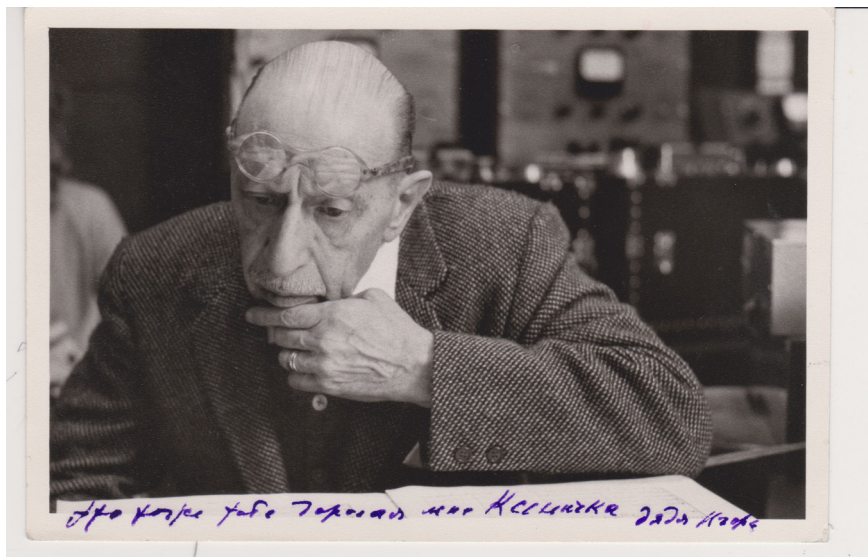
Когда великий композитор был уже тяжело болен, Сувчинский специально приезжал из Парижа в Голливуд, чтобы привести в порядок его громадный рукописный архив. В течение двух месяцев шла напряженная работа по просмотру многочисленных рукописей и подготовке фотокопий. Сувчинский составил

⁴¹ «Вы единственная воздушная арка, которая связывает меня с Россией...» // Петр Сувчинский и его время. С. 382.

⁴² Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2800. С. 651.

⁴³ На сайте издательства опубликован следующий комментарий: «У Стравинского было много издателей, начиная с Юргенсона в Москве и Шотта в Майнце. После Второй мировой войны Boosey & Hawkes сохранила свою взыскательную клиентуру благодаря деловой хватке Ральфа Хоукса и твердому, музыкально обоснованному расположению Эрнста Рота. В сороковых годах Хоукс договорился о покупке каталога старого издания Edition Russe, в котором хранились многие из величайших ранних произведений Стравинского, включая «Петрушку» и «Весну», а также такие шедевры двадцатых и тридцатых годов, как Концерт для фортепиано с оркестром, «Царь Эдип» и «Симфония псалмов». Таким образом, каталог Boosey & Hawkes дает полное представление о музыке Стравинского во всем ее многообразии». URL: <https://bit.ly/45N9fKF> (дата обращения: 05.05.2024).

⁴⁴ Цит. по: И. Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо № 2801. С. 652.



Ил. 3. Фото И.Ф. Стравинского с автографом: «Это тоже тебе дорогая моя Ксеничка дядя Игорь». Подарено в 1962 году племяннице Ксении Стравинской. Из архива Фонда Ф.И. Стравинского и его сыновей

программу предстоящего издания архивных материалов и взялся написать к нему вступительную статью. За несколько месяцев до смерти И. Стравинского Петр Петрович навесил его — уже очень слабого и беспомощного — в последней швейцарской резиденции, местечке Эвиан. «Его здоровье очень ухудшилось, — сообщал он в письме, — тем не менее мы вместе ездили в Кларан, т.к. мне хотелось увидеть дом, где была сочинена «Весна священная»⁴⁵.

Последние два с половиной года Сувчинский получал сведения о состоянии резко ухудшавшегося здоровья Стравинского из разных источников: от Роберта Крафта, Веры Стравинской, супруги композитора, от Ксении Стравинской, которая приехала во Францию летом 1970 года, буквально за несколько месяцев до кончины дяди, чтобы успеть повидаться напоследок. Сувчинский писал ей:

Глубокоуважаемая Ксения Юрьевна! Марианна и я — очень Вам благодарны за Ваше милое, любящее письмо от 3-VIII. Очень рад, что вы побывали в Evian и видели Игоря Федоровича. Как все это бесконечно, удручающе грустно и печально! По мои сведениям В.А. собирается вернуться в N.Y.? Но ее решения

⁴⁵ П. Сувчинский Г. Шнеерсону. 24 июля 1970 года. Личный архив Г. Шнеерсона. Цит. по: *Нестьев И.* Четыре дружбы // Советская музыка. 1987. № 3. С. 83–95.

меняются каждый день. Ситуация, создавшаяся вокруг Игоря Федоровича, как будто объяснима и, в то же время, есть в ней много непонятного и неясного⁴⁶.

Свои впечатления от встречи с дядей Ксения Стравинская зафиксировала в дневнике:

Дядя Игорь очень стар и болен, говорить с ним трудно, т.к. его возят в кресле, ему каждые 3 дня делают переливание крови. За ним ухаживают три медсестры... Всем командует Крафт. Из детей с ним поддерживает хорошие отношения только сын Федор. Остальные дети отстранены. Крафт разделяется со своими врагами, подписывает статьи именем Игоря Стравинского...⁴⁷

Тема архива, его целостности и пополнения очень беспокоила Сувчинского, который мечтал создать единый центр, в котором когда-нибудь аккумулируются большинство рукописей и материалов, связанных с наследием Стравинского. После ухода композитора из жизни он пишет об этом Ксении Стравинской:

Что касается архива, то никаких сведений нет... Мне кажется, что именно Вы должны заняться подобной работой в России (при помощи И. Блажкова⁴⁸ и может быть Б. Ярустовского⁴⁹). Нужно будет согласовать Вашу работу с работой комитета Вооуеу, который будет, конечно, в постоянном контакте с Федей⁵⁰. И без его ведома и согласия ничего предприниматься не будет. Придется Вам стать настоящей архивисткой... Непременно – пишите ваши всей <неразб.> мемуары – это будет бесценный документ для изучения в будущем жизни и творчества И.Ф.⁵¹

⁴⁶ Письмо от 7 августа 1970 года. Публикуется впервые с разрешения «Фонда Ф.И. Стравинского и его сыновей», в архиве которого хранится корпус писем П.П. Сувчинского к К.Ю. Стравинской.

⁴⁷ Цит. по: *Козаченко-Стравинская А.* Судьба наследия Игоря Стравинского, или Сказка о потерянной кольце // Музыкальная жизнь. 2021. № 4. URL: <https://muzlifemagazine.ru/sudba-naslediya-igorya-stravinskogo-ii> (дата обращения: 05.05.2024).

⁴⁸ Игорь Блажков (р. 1936) – советский, украинский дирижер, адепт И.Ф. Стравинского, исполнявший и пропагандировавший его музыку в СССР. Состоял в переписке с композитором.

⁴⁹ Борис Ярустовский (1911–1978) – советский музыковед, в 1946–1948 годах заведующий сектором культуры ЦК КПСС. С 1959 года работал во ВНИИ искусствознания (и.о. директора, с 1961 – старший научный сотрудник), с 1948 года преподавал в Московской консерватории. Автор монографии о И.Ф. Стравинском. Сам Стравинский называл эту книгу «глупейшей». См.: И.Ф. Стравинский. Переписка... Том IV. Письмо 2710. С. 586. А Сувчинский негодовал из-за того, что Ярустовский некорректно процитировал его: Там же. С. 583.

⁵⁰ Федор Стравинский (1907–1989), сын композитора.

⁵¹ Письмо от 7 июня 1971 года. Публикуется впервые с разрешения «Фонда Ф.И. Стравинского и его сыновей».

Удивительно, что советуя писать воспоминания, сам Сувчинский категорически отказывался фиксировать детали своего общения:

Что касается И.Ф. Стравинского, то я говорил с ним с глазу на глаз часами, днями, годами. Думаю, что мои воспоминания о нем были бы совсем не схожи со всем тем, что о нем было и будет написано, а главное, с тем, что он сам о себе говорил. Но, пусть простит меня История, — я об этом никогда писать не буду⁵².

Можно предположить, что приведенная тирада была вызвана известными беседами Р. Крафта, к которым Сувчинский, видимо, относился скептически. В том же письме говорится:

Представьте себе, что я не читал ни единой (из шести) книги «разговоров-бесед» Стравинского с Крафтом! Во-первых, потому, что Крафт мне никогда их не присылал, во-вторых, я и без них знаю, кто Стравинский, что он думает, что чувствует, что, почему и как...⁵³

Свое отношение к Стравинскому и его месту в истории музыки Сувчинский сформулировал в письме от 18 июня 1967 года. Это было поздравление к 85-летию. Сувчинский назвал его так: «Русское приветствие Игорю Федоровичу Стравинскому в день 18 июня 1967 года». Далее следовало небольшое эссе:

Что можно сказать, с какими словами можно обратиться к Игорю Федоровичу Стравинскому в день его 85-летия, в день величайшего Праздника его жизни, его творческой жизни? Нужно выразить ему — безграничную благодарность (но можно ли выразить словом!) — и нужно, чтобы он знал, что, несмотря на всемирное признание, он — есть, и всегда будет, и останется, как человек и музыкант, одной из величайших тайн-загадок мировой и, в частности, и в особенности, русской культуры, тайны, которая будет всегда жить, будет всегда по-новому объясняться и будет всегда нужна.

Его тайна (в смысле необъяснимости) — это, прежде всего, тайна его гения, это загадочная неожиданность и чудесность его появления в русской и мировой музыке. Как сказал *Л. Толстой*: «Гений — это то, что нельзя иначе назвать, как гений». И его основные признаки — неожиданность и очевидность... На так называемой «гипсометрической карте»⁵⁴ (отнодь не воображаемой, а исторически и феноменологически — точной и верной), на которой были бы обозначены и видны все уровни и высоты исторического развития музыкального искусства — ее иерархический строй — Стравинский уже теперь навсегда — одна из ее вершин. Для всякого русского — быть современником Стравинского — все

52 П. Сувчинский Г. Шнеерсону. 24 июля 1970 года. Личный архив Г. Шнеерсона. Цит. по: *Нестьев И.* Четыре дружбы. С. 90.

53 Там же.

54 Гипсометрическая карта — карта, основным содержанием которой является рельеф, изображенный горизонталями с раскраской по высотным ступеням.

равно, что быть современником *Пушкина*. Это сближение напрашивается и оправдывается не только потому, что оба они «явления чрезвычайно и, может быть, единственно русского духа» (*Гоголь*), но и потому, что их, странным образом сближает, несмотря на разницу эпох (по годам рождения их разделяет 83 года) и разные области искусства — характерная, может быть, основная черта типологии русского творчества — «свойство перевоплотиться вполне в чужую национальность» (*Достоевский*).

Слова *Достоевского*, в его знаменитой речи о *Пушкине* (8-го июня 1880 года), о русской — Пушкина — «способности всемирной отзывчивости», могли бы быть обращены и к Стравинскому («О, народы Европы, и не знают, как они нам дороги»). Есть ли другой русский музыкант, у которого творческое любопытство и воображение притягивались бы одинаково и к своей стихии народного творчества, к русским сказкам, байкам, пляскам, песням и прибауткам и в то же время ко всем образцам, ко всем идеям традициям и судьбам музыкальной культуры Запада? (от G. De Machaut, Dufay, Gesualdo... до Webern'a).

— Таков был и *Пушкин* —

Поэтому личность и творчество Стравинского — созвучны и исконному русскому универсализму. В этом их поразительно современное историческое «указание» (слово *Достоевского*)⁵⁵.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том II: 1913–1922 / Сост. В.П. Варунц. М.: «Композитор», 2000.
- 2 И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том IV: 1940–1971 / Сост. и подгот. текста В.П. Варунц; ред., доп., коммент. и сопроводит. материалы С.И. Савенко. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024.
- 3 Козаченко-Стравинская А. Судьба наследия Игоря Стравинского, или Сказка о потерянном кольце // Музыкальная жизнь. 2021. № 4. URL: <https://muzlifemagazine.ru/sudba-naslediya-igorya-stravinskogo-i/>.
- 4 Кривицкая Е. История одного разочарования // Искусство музыки. Теория и история. 2023. № . 29. С. 246–259.
- 5 Кривицкая Е. Мессиа́н и Стравинский // Век Мессиа́на. Научные труды Московской консерватории. Сб. 69. М., 2011. С. 179–183.
- 6 Кривицкая Е. Пьер Булез, Андре Мальро и вопросы культурной политики Франции на рубеже 1950–60-х годов // Музыка и время. 2019. № 9. С. 24–27.
- 7 Нестьев И. Четыре дружбы // Советская музыка. 1987. № 3. С. 83–95.
- 8 Петр Сувчинский и его время / Сост. А. Бретаницкая. М.: «Композитор», 1999.
- 9 Письмо П.П. Сувчинского к К.Ю. Стравинской от 7 августа 1970 года / Фонд Ф.И. Стравинского и его сыновей. Рукопись.
- 10 Письмо П.П. Сувчинского к К.Ю. Стравинской от 7 июня 1971 года / Фонд Ф.И. Стравинского и его сыновей. Рукопись.
- 11 Савенко С. Мир Стравинского. М.: «Композитор», 2001.
- 12 Stravinsky I., Craft R. Themes and Episodes. New York: A.A. Knopf, 1966.

REFERENCES

- 1 I.F. Stravinskiiy. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii [Igor Stravinsky. Correspondence with Russians. Materials for a Biography]. Vol. 2: 1913–1922 / Compiled by V. Varunc. Moscow: ‘Kompozitor’, 2000.
- 2 I.F. Stravinskiiy. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii [Igor Stravinsky. Correspondence with Russians. Materials for a Biography]. Vol. 4: 1940–1971 / Compiled and prepared by V. Varunc; edited, supplemented and commented by S. Savenko. Moscow Conservatoire, 2024.
- 3 *Kozachenko-Stravinskaya A.* Sud’ba naslediya Igorya Stravinskogo, ili Skazka o poteryannom kol’ce [The Fate of Igor Stravinsky’s Legacy, or A Tale of a Lost Ring] // Muzikal’naya zhizn’ [Musical Life]. 2021. No. 4. URL: <https://muzlifemagazine.ru/sudba-naslediya-igorya-stravinskogo-i/>.
- 4 *Krivickaya [Krivitskaya] E.* Istoriya odnogo razocharovaniya [A History of One Disappointment] // Iskustvo muziki. Teoriya i istoriya [Art of Music. Theory and History]. 2023. No. 29. P. 246–259.
- 5 *Krivickaya [Krivitskaya] E.* *Messian i Stravinskiiy [Messiaen and Stravinsky]* // Vek Messiana. Nauchnye trudi Moskovskoy konservatorii. Sb. 69 [The Messiaen Century. Proceedings of the Moscow Conservatoire. Issue 69]. Moscow, 2011. P. 179–183.
- 6 *Krivickaya [Krivitskaya] E.* P’er Bulez, Andre Mal’ro i voprosi kul’turnoy politiki Francii na rubezhe 1950–60-kh godov [Pierre Boulez, André Malraux, and the Questions of French Cultural Politics in the late 1950s and early 1960s] // Muzika i vremya [Music and Times]. 2019. No. 9. P. 24–27.
- 7 *Nest’ev I.* Chetire druzhbi [Four Friendships] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1987. No. 3. P. 83–95.
- 8 Petr Suvchinskiiy i yego vremya [Pyotr Souvtchinsky and His Times] / Compiled by A. Bretanickaya. Moscow: ‘Kompozitor’, 1999.
- 9 Pis’mo P.P. Suvchinskogo k K. Yu. Stravinskoy ot 7 avgusta 1970 goda [P. Souvtchinsky’s Letter to K. Yu. Stravinskaya of 7 August 1970] / Foundation ‘F. I. Stravinsky & Sons’. Manuscript.
- 10 Pis’mo P.P. Suvchinskogo k K. Yu. Stravinskoy ot 7 iyunya 1971 goda [P. Souvtchinsky’s Letter to K. Yu. Stravinskaya of 7 June 1971] / Foundation ‘F. I. Stravinsky & Sons’. Manuscript.
- 11 *Savenko S.* Mir Stravinskogo [Stravinsky’s World]. Moscow: ‘Kompozitor’, 2001.
- 12 *Stravinsky I., Craft R.* Themes and Episodes. New York: A.A. Knopf, 1966.

Кривицкая Е. Д.

«Никого так не любил и не люблю, как Вас»

Петр Сувчинский и Игорь Стравинский: страницы дружбы

Ключевые слова

Мечислав (Моисей) Вайнберг, Реквием, заупокойная месса, неканонический текст, кантатно-ораториальный жанр, вокально-симфоническая музыка, семантика, символ, аллюзия, лейтмотив, «Хиросимские пятистишия».

Богданова Е. Д.

«Реквием» Мечислава Вайнберга. В диалоге с жанровым каноном

«Реквием» Мечислава (Моисея) Вайнберга соч. 96 для сопрано соло, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра на стихи Дмитрия Кедрина, Федерико Гарсиа Лорки, Сары Тисдейл, Мунетоси Фукагавы, Михаила Дудина и Редьярда Кипплинга – масштабное кантатно-ораториальное сочинение, в котором сосредоточены основные черты вокально-симфонического стиля композитора. При жизни Вайнберга оно не исполнялось, предметом музыковедческих исследований не становилось. Автор статьи анализирует структуру, основной тематический материал, систему лейтмотивов и семантику сочинения, рассматривая его в контексте классико-романтической музыкальной традиции бытования жанра реквиема.

Key Words

Mieczysław (Moisei) Weinberg, Requiem, mass for the dead, non-canonical text, cantata, oratorio, vocal-symphonic music, semantics, symbol, allusion, leitmotif, *The Hiroshima Tankas*.

Ekaterina Bogdanova

**Mieczysław Weinberg's Requiem.
In a Dialogue with the Canon of the Genre**

Mieczysław (Moisei) Weinberg's *Requiem* opus 96 for soprano solo, boys' choir, mixed choir and orchestra, based on poems by Dmitry Kedrin, Federico García Lorca, Sara Teasdale, Munetoshi Fukagawa and Mikhail Dudin, is a large-scale composition close to both cantata and oratorio in terms of its genre. It represents some essential features of the composer's vocal and symphonic style. The work was not performed in the composer's lifetime and has never become a subject of musicological research. The author analyzes the work's structure and thematic material, its system of leitmotifs and semantics in the context of the classical and romantic tradition of Requiem as a musical genre.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=mCt23h6J8n0&t=20s>
 Моисей Вайнберг. «Реквием». Елена Келессиди (сопрано), Венский хор мальчиков, Пражский филармонический хор, Венский симфонический оркестр, дирижер Владимир Федосеев. Запись 2010 года

Жанр реквиема по понятным причинам вызывает у творцов особый трепет. Мало кто из композиторов прибегал к нему дважды. Сама серьезность жанра, обращение к теме смерти и память об усопших требует максимальной концентрации творческих сил, и чаще всего реквием становится итогом если не всего творческого пути, то значительной его части. Каков бы ни был замысел, кому бы ни посвящался реквием — это почти всегда исповедь, почти всегда квинтэссенция творчества.

К концу XVIII века реквием как музыкальный жанр приобретает устойчивые черты. Это: 1. многочастное 2. кантатно-ораториальное сочинение 3. скорбного характера 4. на текст римско-католической заупокойной мессы (Missa pro defunctis). *Многочастность* продиктована самой структурой богослужения, состоящего из нескольких разделов: Introitus — Kyrie eleison — Graduale — Tractus — Sequentia — Offertorium — Sanctus — Agnus Dei — Communio¹. Непременным признаком жанра становится *ораториальность*: использование больших составов, включающих оркестр, хор, солистов, придает ему общественно значимое осмысление. Третий признак — *серьезность*

¹ В композиторской практике далеко не всегда используются все разделы канонического реквиема. Так, в Реквиеме Габриэля Форе отсутствуют секвенция *Dies irae*. В некоторых случаях в состав реквиема включаются богослужебные тексты, не входящие в состав канонического реквиема, — *Credo* в Реквиеме Шнитке. Кроме того, зачастую тексты одного раздела группируются по стихам и образуют отдельные части. Например, у Моцарта текст Секвенции разбит на шесть частей.

и скорбность характера музыки — неизбежно вытекает из содержания заупокойной службы. Четвертый же признак — использование канонического латинского текста, казалось бы, самый важный и, собственно, породивший музыкальный жанр реквиема — как показывает практика, оказался наименее обязательным, подверженным разного рода трансформациям, дополнениям и сокращениям, вплоть до полного его изытия. «Реквием» Вайнберга соч. 96 — одно из сочинений этого жанра, написанных целиком на светские тексты. Не полагая перед собой цель представить полную панораму вариантов неканонических реквиемов, назовем лишь некоторые из тех, которые предшествовали «Реквиему» Вайнберга, и которые с большой долей вероятности могли оказать то или иное влияние на его сочинение.

Первый пример реквиема, написанного полностью на тексты, не входящие в состав заупокойной мессы, — «Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса (1866). В XX веке — «Берлинский реквием» Курта Вайля (1928) на стихи Бертольта Брехта, чисто оркестровая *Sinfonia da Requiem* Бенджамина Бриттена (1940; заголовки трех частей этой симфонии взяты из римско-католической мессы по усопшим: *Lacrymosa — Dies irae — Requiem aeternam*), Реквием 'For Those We Love' Пауля Хиндемита на стихи Уолта Уитмена (1946). В этом же ряду — «Военный реквием» Бриттена (1962), где наряду с каноническими текстами использованы стихи английского поэта Уилфрида Оуэна. Из отечественных — «Реквием памяти павших героев» Юрия Левитина на стихи Василия Лебедева-Кумача (1946)² и «Реквием» памяти жертв фашизма Дмитрия Кабалевского на стихи Роберта Рождественского (1963). Из ближайшего к Вайнбергу окружения и ближайший по времени написания — «Реквием» на стихи Анны Ахматовой Бориса Тищенко (1966), который, впрочем, сам композитор реквиемом не считал³. В тот же год, когда Вайнберг в целом завершил свой «Реквием», Кшиштоф Пендерецкий закончил ораторию памяти жертв Освенцима *Dies irae* на тексты Эсхила, Луи Арагона, Поля Валери, Владыслава Броневского, Тадеуша Ружевица, а также

2 О премьере «Реквиема» Левитина — Исаак Гликман в газете «Ленинградская правда» от 2 марта 1947 года <https://www.100philharmonia.spb.ru/press/23199/> (дата обращения 05.05.2024).

3 «“Реквием” на стихи Ахматовой — это не реквием. Дмитрий Дмитриевич Шостакович упорно называл это третьей симфонией. А так реквием — это определенный жанр заупокойного песнопения. Я недавно написал действительно такой классический реквием. А тот “Реквием” я назвал так вслед за Анной Андреевной Ахматовой. <...> Но по жанру это скорее поэма об ужасах жизни в нашей стране в то время». Из интервью Б. Тищенко. Цит. по: <https://en.ppt-online.org/922414> (дата обращения 05.05.2024).

из библейских книг — Псалтири, Апокалипсиса, Первого послания к коринфянам. Оратория была написана к открытию памятника жертвам нацизма в концлагере Аушвиц-Биркенау 16 апреля 1967 года⁴.

Уже из одного этого перечисления очевидно, что большая часть из написанных на нелитургические тексты реквиемов XX века посвящена жертвам войн или политического террора. Не является исключением и опус Вайнберга.

Помимо жанровых предшественников опус Вайнберга имеет и другие прототипы. Речь идет главным образом о сформировавшемся в СССР еще до Второй мировой войны монументальном стиле и стремлении композиторов к созданию больших фресковых симфонических и кантатно-ораториальных полотен. Отчасти такая тенденция была свойственна и Вайнбергу, хотя с некоторой оговоркой. По природе своего творческого дарования Вайнберг скорее был склонен к камерности, что проявляется в разных аспектах его музыкальных композиций, в том числе в крупных формах: тяготение к камерным звучностям, особое внимание к тембровой палитре, дробность структуры и т.д. Крупные произведения Вайнберга чаще всего организованы посредством сложения малых форм, малых единиц.

Шестидесятые годы в своем творчестве сам Вайнберг значительно позднее назвал «звездными»⁵: в это время он много сочинял в разных жанрах, его произведения исполнялись лучшими артистами. Стиль композитора приобретает узнаваемые черты и становится ярко индивидуальным. Из вокально-симфонических сочинений в эти годы созданы три вокальные симфонии — № 6 соч. 79 (1962–1963), № 8 «Цветы Польши» (*Kwiaty Polskie*) соч. 83 (1964), № 9 «Уцелевшие строки» (*Wiersze ocalałe*) соч. 93 (1966–1967), три кантаты — «Дневник любви» (*Pamiętnik miłości*) соч. 87 (1965), «Петр Плаксин» соч. 91

4 Летом 1966 года Пендерецкий приезжал в СССР, в том же году Вайнберг был на фестивале «Варшавская осень». Вдова Вайнберга О.Ю. Рахальская в личном разговоре со мной 18.01.2024 подтвердила, что Вайнберг с Пендерецким встречались в 1966 году и отношения у них были дружеские, однако неизвестно, обсуждали ли композиторы друг с другом свои творческие планы и текущую работу. Вероятно, Вайнберг знал о сочинении Пендерецкого «Плач по жертвам Хиросимы», так как его премьера состоялась на «Варшавской осени» еще в сентябре 1961 года.

5 «Я все свои сочинения в мои "звездные годы" (это были, правда, уже 60-е годы) слушал в исполнении лучших артистов»: *Никитина Л.* «Почти любой миг жизни — работа». Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 22.

(1966), «Хиросимские пятистишия» соч. 92 (1966), Завершением этого периода, его итогом стала первая опера Вайнберга — «Пассажирка» соч. 97 (1967–1968). «Реквием», наряду с оперой «Пассажирка» становится вершиной этого периода.

«Реквием» Вайнберга соч. 96 (1965–1968) — масштабное кантатно-ораториальное сочинение для сопрано соло, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра, в шести частях:

- I. «Хлеб и железо», Largo, слова Дмитрия Кедрина;
- II. «А потом...», Allegro moderato, слова Федерико Гарсиа Лорки в переводе Марины Цветаевой;
- III. «Будет ласковый дождь», Allegro moderato, слова Сары Тисдейл в переводе Ю. Вронского;
- IV. «Хиросимские пятистишия», Andante, слова Мунэтоси Фукагавы в переводе Анатолия Мамонова;
- V. «Проходили люди», Allegretto, слова Федерико Гарсиа Лорки в переводе Марка Самаева;
- VI. «Сей зерно!», Allegro moderato, слова Михаила Дудина и Редьярда Киплинга.

Вайнберг использует оркестр нетрадиционного состава с расширенной перкуSSIONной группой: 4 флейты, 4 гобоя (включая английский рожок); 4 валторны; литавры, ударные (треугольник, малый барабан, 2 коробочки, 3 томтома, бич, тарелки, большой барабан, кроталы, колокольчики, ксилофон, вибрафон, колокола; клавиесин, челеста, арфа, фортепиано, мандолина, струнные.

В личном архиве композитора хранится автограф партитуры «Реквиема»⁶. В партитуре, состоящей из нескольких тетрадей под одним титульным листом, имеется авторская сквозная нумерация страниц (1–190), начинающаяся со второй части. Каждая из частей имеет также свою нумерацию и датирована отдельно.

В 1969 году Музыкальным фондом Союза композиторов СССР на правах рукописи был подготовлен клави́р (вероятно, в единственном экземпляре), ныне хранящийся в библиотеке Московского Союза композиторов⁷. В 2007 году музыкальное издательство Peermusic classical опубликовало клави́р «Реквиема».

В конце 1960-х в печати «Реквием» упоминается как «еще не исполнявшееся»⁸ сочинение. Очевидно, что премьера «Реквиема»

⁶ Приношу благодарность за возможность работать с рукописью наследникам М. Вайнберга О.Ю. Рахальской и А.М. Вайнберг.

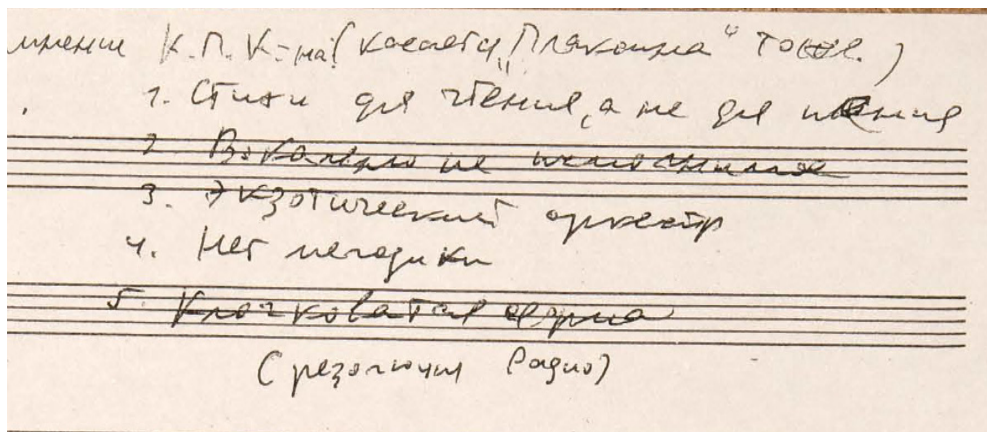
⁷ Вайнберг М. Реквием соч. 96. Клави́р. Музфонд СССР. Москва, 1969. На правах рукописи.

⁸ См.: Кровью сердца. Об опере М. Вайнберга «Пассажирка» // Музыкальная жизнь. 1969. № 1. С. 8.

обсуждалась, и тогда же был выпущен клави́р. Однако ни в СССР, ни на постсоветском пространстве этот опус так и не прозвучал. В тетради автографа партитуры сохранился вложенный лист партитурной бумаги, на котором рукой Вайнберга написано следующее:

Мнение К.П.К[ондраши]на: (касается «Плаксина» тоже)

1. Стихи для чтения, а не для пения
 2. Вокально не исполнимое
 3. Экзотический оркестр
 4. Нет мелодики
 5. Ключковатая форма
- (Резолюция Радио)⁹.



Ил. 1. Партитура «Реквиема». Фрагмент¹⁰

Этой резолюции, по-видимому, было достаточно, чтобы про сочинение забыли на долгие годы.

Впервые «Реквием» прозвучал в Великобритании спустя сорок с лишним лет после его написания, 21 ноября 2009 года, в испол-

⁹ А. Клокова, исследовательница творчества Вайнберга, приводя эту цитату, полагает, что сокращение К.П.К-н – это К.П. Кондрашин, у которого с Вайнбергом возникли творческие разногласия с 1967 года. См.: *Kloкова А. Werke in memoriam. Holocaust-Verarbeitung im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs im Kontext der sowjetischen Musik. Hofheim: Wolke Verlag, 2023. S. 133, 152. Об этой размолвке см. также: Гвиздалянка Д. Мечислав Вайнберг – композитор трех миров. С. 139.*

¹⁰ Место хранения – личный архив композитора. Публикуется впервые с разрешения О.Ю. Рахальской, вдовы и наследницы М. Вайнберга.

нении Асмик Григорян (сопрано), оркестра и хора Ливерпульской филармонии под руководством Томаса Зандерлинга. Затем его исполнил Владимир Федосеев с Еленой Келессиди (сопрано), Венским симфоническим оркестром, Венским хором мальчиков, Пражским филармоническим хором на фестивале в Брегенце (2010).

В клавире Музфонда сочинению предпослан эпиграф из стихотворения Александра Твардовского, отсутствующий в автографе партитуры¹¹:

Еще теплы стволы орудий
И кровь не всю впитал песок,
Но мир настал. Вдохните, люди,
Переступив войны порог¹².

Судя по авторской датировке — на титульной странице партитуры стоят даты 1965–1967 — оно сочинялось параллельно с Симфонией № 9, тремя кантатами и «Пассажиркой». Переработанная кантата «Хиросимские пятистишия» была добавлена в качестве четвертой части «Реквиема» спустя несколько месяцев после написания остальных частей. Это крупное сочинение аккумулировало в себе основные черты вокально-симфонического стиля композитора, поэтому его детальный анализ мог бы помочь вывести и суммировать наиболее характерные черты, присущие вайнберговской музыкальной драматургии, форме, звуковысотной организации, темброфактуре, инструментовке, специфике хоровой и вокальной фактур, работе со словом. Однако в рамках данной статьи мы коснемся лишь некоторых аспектов семантики сочинения и взаимодействия слова и музыки.

Из упомянутых выше жанровых признаков реквиема в сочинении Вайнберга присутствуют три: многочастная структура, ораториальность и скорбный характер. Отказавшись от канонического латинского текста, Вайнберг, судя по всему, помнил о нем и очень тщательно подбирал стихи, которые должны были стать ему заменой. При всей, на первый взгляд, текстовой пестроте в выбранных композитором стихах нет ни одного случайного слова или строки. Вайнберг не просто пишет многочастное скорбное сочинение на стихи разных авторов, произвольно соединяя их, но синтезирует из этих стихов новый текст, *семантически коррелирующий с тек-*

¹¹ Стихотворение А. Твардовского «В час мира» было опубликовано в газете «Известия» 4 сентября 1945 года.

¹² «Переступив войны порог» — так будет впоследствии названа симфоническая трилогия Вайнберга 1980-х годов, включающая симфонию № 17–19.

стом католического реквиема. Даже на первый, поверхностный взгляд в композиции усматривается соответствие отдельных частей «Реквиема» с его каноническим прототипом — и на текстовом, и на музыкальном уровне. Более глубокий анализ только подтверждает эту догадку. Попробуем последовательно проследить, как черты канонического реквиема проявляются на самых разных уровнях этого сочинения.

Исходя из логики построения, взаимодействия частей и их функциональности, шестичастную композицию «Реквиема» в целом можно рассматривать как состоящую из трех больших разделов:

1 раздел		
I часть	II часть	III часть
«Хлеб и железо»	«А потом...»	«Будет ласковый дождь»
Introitus — Requiem aeternam	Sequentia: Dies irae	Sequentia: Tuba mirum
2 раздел		
IV часть		
«Хиросимские пятистишия»		
Sequentia: Confutatis — Lacrimosa		
3 раздел		
V часть	VI часть	
«Проходили люди»	«Сей зерно!»	
Offetorium: Hostias	Sanctus — Benedictus — Agnus Dei — Communio — Lux aeterna	

Первые три части образуют единую линию развития и имеют общий тематический материал, который суммируется в VI части.

I часть «Хлеб и железо» на стихи Дмитрия Кедрина датирована в партитуре 5/XI-1967. Она была написана позднее II, III, V и VI частей.

Хлеб зреет на земле, где солнце и прохлада,
Где звонкие дожди и щебет птиц в кустах.
А под землей, внизу, поближе к недрам ада
Железо улеглось в заржавленных пластах.

Благословляем хлеб! Он — наша жизнь и пища,
Но как не проклинать ту сталь, что наповал
Укладывает нас в подземные жилища?..
Пшеницу сеял Бог. Железо черт ковал!

Текст Кедрина, при всей его светскости, несомненно свидетельствует о религиозном мироощущении автора. Ключевые христианские символы этого стихотворения, каждый из которых получает свою музыкальную персонификацию (тембровую, ладовую, фактурную), проходят через весь «Реквием».

Первая часть «Реквиема», *Largo*, представляет собой экспозицию основных элементов композиции, из которых будет разворачиваться все дальнейшее полотно. Такой тип экспозиции весьма характерен для Вайнберга и используется, в частности, в его Восьмой и Девятой симфониях.

Эти элементы — две диаметрально противоположные ладовые сферы, которые или звучат попеременно, как своего рода антифон, или накладываются одна на другую, формируя два одновременно звучащих пласта. При этом между ними отсутствует конфликт, они противопоставлены и существуют параллельно. Если рассматривать это с религиозной точки зрения, отсутствие конфликта может означать, что переход в иной мир уже осуществлен, и композитор вводит (ср. лат. *Introitus* — «вход») слушателя в семантическое поле канонического реквиема: «Вечный покой даруй им, Господи, и свет вечный да светит им».

Образам хлеба, земли, жизни, Бога соответствует *диатонический звукоряд* (первый элемент, лейтмотив «земли»), состоящий из двухголосных *вертикалей* (в первой части — в исполнении хора мальчиков на выдержанном на протяжении всей части органном пункте), напоминающих свободный органум, с тональным центром «ми» — ил. 2.

Choir


soprano

хлеб зре - ет на зем - ле, где солн - це и прох - ла - да ____

alto

хлеб зре - ет на зем - ле, где солн - це и прох - ла - да ____

Мотив $e^1-g^1-f^2-d^2$ темы земли на словах «где солнце и прохлада» впоследствии станет главной темой III и VI частей — иллюстрации 3 и 4.

S. 

бу - дет лас - ко - вый дождь бу - дет за - пах зем - ли

Ил. 3. III часть, тт. 4–7

Allegro moderato ♩ = 126



Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Ил. 4. VI часть, тт. 1–4

Инфернальным образам — ада, подземных жилищ, железа/стали как смертоносного оружия — соответствует *хроматический звукоряд* (второй элемент, лейтмотив «железа»), преимущественно построенной на тритоновом созвучии, тонально неопределенный, изложенный горизонтальными изменчивыми фигурациями — иллюстрации 5 и 6.

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном

343

S.
а под зем лей вни - зу по - бли - же к нед рам а - да

Vc.

C. B.

rit p
S.
— же - ле - зо у - лег - лось в зар - жав - лен - ных плас - тах —

Vc.

C. B.

Ил. 5. I часть, ц. 1

Soprano
f но как не прок-ли - нать ту сталь — что на - по - *dim.*

Viola
pp

Violoncello
arco
ppp

Contrabass
arco
ppp

S.
p
 - вал ук - ла - ды - ва - ет нас в под - зем - ны - е жи - ли - ща

Vla.

Vc.
cresc.
pp

C. B.
cresc.
pp

Вайнберг прибегает к использованию двух полярных ладовых систем: (1) на основе диатоники и (2) на основе хроматики и тритона, в чем легко считывается свойственное средневековой знаковой системе и средневековому мирозерцанию представление о благодати Божьего творения, земли и ее плодов, и об аде — подземном царстве дьявола. Таким образом, используя сходную с органом интервалику и диатонический звукоряд с одной стороны, и запретный в церковной музыке, ассоциирующийся в средневековом музыкальном мышлении с дьяволом интервал с другой, Вайнберг, не прибегая к прямым цитатам, обращается к эпохе зарождения жанра реквиема и в новом контексте использует структуры, воссоздающие модель жанрового прототипа.

Непосредственным продолжением и развитием материала экспозиционного раздела является II часть (датирована 27.IX.1967) на стихи Федерико Гарсиа Лорки¹³ в переводе Марины Цветаевой, семантически соответствующая первым строфам *Dies irae* канонического реквиема.

В автографе партитуры II часть соч. 96 названа «А потом...»¹⁴, в авторизованном клавире — «Пустыня». В оригинале стихотворение Лорки называется ‘*Y después...*’ («А потом...») из сборника «Поэма о цыганской сигирийе», и в переводе Цветаевой оно было впервые опубликовано в 1965 году под тем же названием¹⁵. Находясь в отчаянном положении, Цветаева перевела пять коротких стихотворений расстрелянного поэта за два месяца до того, как ушла из жизни сама, и это были последние поэтические строки в ее жизни. Последняя строфа стихотворения — это не перевод, Цветаева добавила ее к стихам Лорки¹⁶.

¹³ Нельзя не отметить, что Реквием Вайнберга, по-видимому, мог оказать влияние на Шостаковича — его Четырнадцатая симфония была написана спустя несколько месяцев после того, как Вайнберг закончил свой Реквием. Не только тема смерти, не только использование разных текстов, принадлежащих к разным языковым и культурным пластам (в том числе стихов Лорки) и не только многочастная структура говорят о возможном влиянии, но также камерный состав оркестра, большая роль ударных инструментов и др.

¹⁴ Первоначально написанное в партитуре название — «Пустыня» — тщательно вымарано.

¹⁵ *Гарсиа Лорка Ф.* Лирика. М.: Художественная литература, 1965. С. 34.

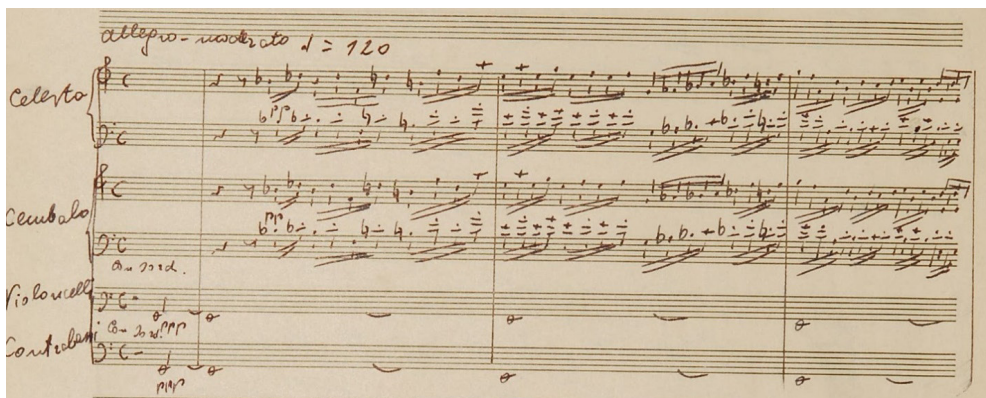
¹⁶ См.: *Оболенская Ю.* Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой // *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология.* 2015. № 5. С. 99–109.

Прорытые временем Лабиринты — Исчезли. Пустыня — Осталась.	Los laberintos que crea el tiempo, Se desvanecen (Sólo queda El desierto.)
Немолчное сердце — Источник желаний — Иссякло. Пустыня — Осталась.	El corazón, fuente del deseo, Se desvanece. (Sólo queda El desierto.)
Закатное марево И поцелуи Пропали. Пустыня — Осталась.	La ilusión de la aurora e los besos, Se desvanecen. Sólo queda el silencio. Un ondulado Desierto.
<i>Умолкло, заглохло, Остыло, иссякло, Исчезло. Пустыня — Осталась¹⁷.</i>	

Переживший слезку, арест, допросы в НКВД, потерявший близких, Вайнберг, похоже, всем своим существом ощущал мертвенный ужас, который преследовал Цветаеву в те дни, когда она писала эти строки, и сумел предельно точно воспроизвести в музыке ледящую пустоту и оцепенение ее последних дней. Иными музыкальными средствами, но тот же страх передан в *Dies irae* Моцарта, Верди, Дворжака, Бриттена...

II часть, *Allegro moderato*, — своего рода стилевая вариация I части. Вслед за «средневековой» первой частью Вайнберг создает аллюзию на барокко, возникающую благодаря непрерывным токатным фигурациям клавесина. Однако одного клавесинного тембра было бы недостаточно для создания эффекта звенящей пустоты и оцепенения, который есть в этой музыке. Вайнберг прибегает к своеобразному тембровому сочетанию клавесина и челесты: на протяжении всей части на фоне непрерывно тянущегося органного пункта («ми») засурдиненных контрабасов и виолончелей фигурации звучат у челесты и клавесина в унисон с октавным удвоением. Фигу-

рации построены на материале хроматического звукоряда второго элемента (лейтмотива «железа») первой части и даны в уменьшении (*diminutio*) — ил. 7.



Ил. 7. Фрагмент автографа партитуры. II часть, тт.1–4¹⁸

Хоровой пласт представляет собой полуречитативный диалог хора мальчиков и мужского хора. Первоначально он основан на диатоническом звукоряде (первом элементе, лейтмотиве «земли»). Однако постепенно хроматический звукоряд захватывает диатонику и на словах последней — цветаевской — строфы нижний голос хоровой партии постепенно опускается по хроматической гамме вниз (*catabasis*). Знал ли Вайнберг, что эта строфа особенная, принадлежащая не Лорке, а Цветаевой? Если и нет, то интуитивно он выделил ее особой интонацией, голосоведением, метром (3/4 в партии хора и 4/4 в оркестре, ил. 8).

Каждая реплика детского хора, повторяющего одну и ту же фразу «пустыня — осталась» оканчивается внезапными, подобными вспышкам, мажорными аккордами (арфа-колокольчики-треугольник), прорезающими механистичную, блуждающую, тонально неопределенную фактуру — ил. 9. Семантика этих аккордов-вспышек проясняется в последней части «Реквиема», о чем пойдет речь далее.

The musical score is for the 'Requiem' by Mieczysław Weinberg. It features a Boys' Choir and several instruments. The score is in 4/4 time and begins with a *ppp* dynamic marking. The Boys' Choir part is in the upper staff, with the lyrics 'Пустыня - осталась' (Desert - remained) written below the notes. The instruments include Harpsichord, Celeste, Violoncello, and Contrabass. The Harpsichord and Celeste parts are highly rhythmic and melodic, while the Violoncello and Contrabass parts are more static, with long notes and ties. The score is divided into two measures, with a repeat sign at the end of the second measure.

Ил. 9а. II часть, ц. 2

Tri.

Glock.

Boys Ch.
- та - лась

Hpsd

Cel.

Hr

Vc.

C. B.

Уже само название II части соч. 96, сохраненное в партитуре «А потом...», продолжающееся в названии следующей части «Будет ласковый дождь» на стихи Сары Тисдейл, связывает обе части в единое целое. С точки зрения музыкальной формы они представляют собой подобие микроцикла или прелюдии и фуги. Литературный контекст дает еще более очевидную картину их образных взаимосвязей.

По мнению Е.В. Витковского, имя американской поэтессы Сары Тисдейл в 1960-е годы в СССР никому ничего не говорило, и стихи ее не публиковались¹⁹. Стихотворение «Будет ласковый дождь» обрело популярность благодаря Рэю Брэдбери, который полностью процитировал его в одноименном рассказе, включенном в «Марсианские хроники». В оригинале книга вышла в 1950 году, в СССР рассказ был впервые опубликован в 1963 году в переводе Льва Жданова, а целиком «Марсианские хроники» по-русски вышли в 1965-м. Возможно, Вайнберг прочел эту книгу (как и цветаевский перевод Лорки) сразу после публикации, и первые наброски могли быть сделаны под впечатлением от прочитанного. С этим, вероятно, и связана датировка «Реквиема» (1965–1967), указанная автором на титульном листе партитуры, хотя даты, проставленные в конце каждой части соч. 96 — не ранее сентября 1967 года.

Будет ласковый дождь, будет запах земли.
Щебет юрких стрижей от зари до зари,
И ночные рулады лягушек в прудах.
И цветение слив в белопенных садах;
Огнегрудый комочек слетит на забор,
И малиновки трель выткет звонкий узор.
И никто, и никто не вспомнят войну
Пережито-забыто, ворошить ни к чему
И ни птица, ни ива слезы не прольет,
Если сгинет с Земли человеческий род
И весна... и Весна встретит новый рассвет
Не заметив, что нас уже нет.

Спорным является вопрос о том, кто перевел стихотворение Тисдейл. В рукописи партитуры и в авторизованном клавире автором перевода назван Ю. Вронский. Однако, по всей видимости, это ошиб-

¹⁹ Витковский Е. Странная победа Сары Тисдейл // Тисдейл С. Реки, текущие к морю. Избранные стихотворения / Составитель Евгений Витковский. М.: Водолей, 2011.

ка, распространившаяся в том числе в ряде изданий Брэдбери. Как доказывает Е. В. Витковский, перевод стихотворения принадлежит Льву Жданову, переводчику прозаического текста американского писателя-фантаста²⁰.

Действие рассказа происходит 5 августа 2026 года, после ядерной катастрофы²¹.

В конце второй части механистичные фигурации клавесина и челесты «зависают» на протяжении последних одиннадцати тактов на одном интервале (соль-ми) и внезапно прерываются. Можно толковать это по-разному — как оборвавшуюся жизнь поэта или как-то иначе, но в контексте соч. 96 это может быть истолковано и в связи с постапокалиптическим сюжетом рассказа Брэдбери. Поскольку II и III части связаны между собой единым построением музыкальной формы, а декламирование стихотворения Тисдейл, которое легло в основу третьей части, — один из эпизодов рассказа, то предположение о том, что II часть рисует картину продолжающего функционировать «умного» дома, хозяева которого давно превратились в радиоактивный пепел, не лишено оснований.

III часть начинается с аккордов четырех валторн и четырех гобоев, построенных на диатоническом звукоряде (*h-c-d-e-fis*) — вертикальном комплексе 1 элемента — ил. 10. Использование медных духовых в третьей строфе Секвенции — *Tuba mirum* — стало традицией (Моцарт, Верди, Берлиоз и др.). Вайнберг редко применяет чистые тембры, и в данном случае смешивает медь с деревянными духовыми, однако в этом сочетании валторновый тембр преобладает. На протяжении всей части эти аккорды звучат трижды, во втором проведении к ним добавляется английский рожок, а в третьем (ц. 17 — первая кульминация «Реквиема») — флейта и струнные.

²⁰ Там же.

²¹ Дата в рассказе Брэдбери имеет важное значение и ассоциативно связана с датой бомбардировки Хиросимы — 6 августа 1945.

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым канонem

Allegro moderato ♩ = 126

4 Oboe

4 corni in F

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

senza sord.

f

pizz.

353

Ил. 10. III часть, тт. 1–3

В этой части музыкальным языком изложена, пожалуй, главная философская мысль Вайнберга, пронизывающая все его творчество. В сжатой форме ее можно выразить так: память есть онтологическое свойство человека и залог его существования, забвение приводит к расчеловечиванию, исчезновению человеческой сущности. Та же мысль, поэтически выраженная, содержится и в эпитафии из Поля Элюара к опере «Пассажирка»: «Если заглохнет эхо их [жертв войны — Е.Б.] голосов, то мы погибнем». В некотором смысле строки Тисдейл — антипод этой мысли и антипод богословского содержания католической Секвенции. Если в каноническом тексте заупокойной мессы речь идет о восстании мертвых на суд, о том, что смерть и природа должны замереть (остановиться, прекратиться), а все дела человеческие, записанные в Книге, не подлежат забвению, то в стихотворении Тисдейл природа вечна, прекрасна и не нуждается в человеке, который незаметно исчезает, поглощенный смертью. Взяв за основу текст Тисдейл,

Вайнберг практически буквально средствами музыкального языка воспроизводит процесс утраты памяти. Происходит это путем постепенного вытеснения тематического материала и заменой его разного рода подголосками и ритурнелями — второстепенным материалом.

Сложную форму этой части можно трактовать как рондообразную: $AA_1VA_2A_3CA_4A_5$. Текст Тисдейл целиком звучит трижды в разделах $A-A_5$, но каждый раз музыкальный материал все более отдаляется от своего первоначального варианта. Если в первом проведении рефрена в оркестре звучит тема земли, слышен трубный глас и отголоски войны — ил. 11²², — то во втором рефрене остается только текст, темы земли уже нет, а отголоски войны отдаляются и приобретают несколько «игрушечный» характер. В третьем же рефрене исчезают и они, а слова «и никто и никто не вспомнит войну» сопровождаются только птичьими руладами (флейта соло — лейттемир забвения).

The image shows a musical score for a vocal and string ensemble. The Soprano part is in 3/4 time and has the lyrics: "И НИ - КТО И НИ - КТО НЕ ВСПО - мя - нет ВОЙ - ну". The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are in 3/4 time and play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

22 Здесь и в других сочинениях Вайнберга мотив отголосков войны интонационно и ритмически соотносится элементами темы эпизода нашествия Седьмой симфонии Шостаковича (ср., например, I часть, ц. 35 тт. 16–17). В частности, этот мотив сопровождает появление бывшей надзирательницы концлагеря Лизы в опере «Пассажирка» (I картина, от ц. 6 далее).

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном

The image shows a musical score for the third part of the Requiem by Mieczysław Weinberg. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (S.) and five instrumental lines (Vln I, Vln II, Vla, Vc., C. B.). The vocal line has the lyrics "пе - ре - жи - то за - бы - то во - ро -". The instrumental lines are marked with a forte *f* dynamic. The second system includes a Flute (Fl.) line and a vocal line (S.). The Flute line is marked with a piano *p* dynamic. The vocal line has the lyrics "- шить ни__ к че - му__".

Ил. 11. III часть, ц. 2

Первый эпизод рондо, *Allegro moderato* — имитационный, полностью инструментальный. С точки зрения структуры «Реквиема» в целом можно трактовать этот раздел как вторую вариацию. Но в ней полностью исчезает первый элемент (лейтмотив «земли»), эпизод построен на втором тематическом элементе (лейтмотиве «железа», ил. 12). Эпизод представляет собой последовательность двух- и трехголосных фугато на одну и ту же тему, которая проводится в том числе в увеличении и обращении.

Allegro

Timpani

Piano

ff

ff

Harpsichord

ff

ff

Violin I

f

Violin II

f

Viola

f

Violoncello

f

Contrabass

f

Второй эпизод III части, Allegretto, — ил. 13, — построен отчасти на новом материале, отчасти на элементах рефрена в первом проведении.

Cor Anglais

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

C. A.

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

p

pizz.

pp

pp

pp

pizz.

pizz.

pizz.

Пятая часть, «Хиросимские пятистишия» на стихи Мунэтоси Фукагава²³ в переводе Анатолия Мамонова, датирована 24–25.IV.1968. Очевидно, решение включить кантату «Хиросимские пятистишия» соч. 92 (окончена в сентябре 1966-го) в состав «Реквиема» было принято после завершения всех остальных частей. Британский исследователь Дэвид Фэннинг предполагает, что изначально частей в «Реквиеме» могло быть больше, но они были изъяты из партитуры²⁴. Такая гипотеза подтверждается наличием большого пропуска в нумерации страниц автографа партитуры «Реквиема»: рукой Вайнберга на странице 91 стоит сквозной номер 91–140, затем эти цифры зачеркнуты, добавлены страницы 92–95, на которых содержится эпилог «Хиросимских пятистиший», отсутствующий в кантате, и на странице 95 снова стоит сквозной номер 95–140, а следующая часть «Проходили люди» начинается со страницы 141. Кроме того, в рукописи видны следы исправления нумерации частей.

Драматургически «Хиросимские пятистишия» представляют собой средний раздел цикла²⁵, и кантату можно было бы назвать лирическим центром, если бы не страшная трагедия, о которой она повествует. По своей семантике эта часть соотносится с последними строками Секвенции, главным образом со строфой *Lacrimosa*.

Вайнберг выбрал одиннадцать танка из разных поэтических циклов Фукагавы, расположив их в следующем порядке:

Капли крови — луна
Убегает прочь с небосвода,
Освещая мрачную землю
Мерцающим светом...
Падает пепел смерти.

(Из цикла «Вымирающий народ»)

Тень от меня
Упала
На тень человека,
Сгоревшего в огненном вихре...
Клубится желтая пыль.

(Из цикла «Феникс»)

²³ В партитуре Вайнберга Мунэтоси Фукагава.

²⁴ См.: *Fanning D.* Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010. P. 116.

²⁵ Юрий Абдоков говорит об «интермедийном характере» этой части внутри «Реквиема». См.: *Абдоков Ю.* Неизвестный Вайнберг: кантата «Хиросимские пятистишия». Тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 46.

Дети стайкой слетались
Удиль бычков,
Но в устье реки
В тот день
Водоворотом кружились трупы.

(Из цикла «Цветут желтые цветы»)

Озябшие воробьи,
Сбившись в кучку,
Чирикают в сумерках
На обгоревшем каркасе здания –
Под ледяным дождем.

(Из цикла «Огонь»)

На реке,
Протекающей там,
Где в эпицентре взрыва
Не было уцелевших,
Тихо плывут ромашки...

(Из цикла «Феникс»)

В этом камне таится
Гнев:
Как глубоко
Впечаталась тень
Человека, сгоревшего заживо!

(Из цикла «Цветут желтые цветы»)

Сохнет трава,
И цвет – травянисто-зеленый,
Стена же
От атомной вспышки
Вся побелела.

(Из цикла «Неестественно белая стена»)

Даже простой разговор
о траве,
укрывающей пепел,
Вызывает слезы у вас,
о японские женщины.

(Из цикла «Феникс»)

Когда над рекой,
подоженной закатом,
Вечерний колокол бьет,
Я вспоминаю²⁶ надпись:
«No more Hiro[s]imas!»²⁷

(Из цикла «Памятник мира»)

Я с тобой
Очищаю спелую грушу
В счастливую ночь
Небо
Роняет звезды.

(Из цикла «Феникс»)

Протянуты к небу
И распростерты руки
С мольбой о спасении жизни...
Стоишь перед статуей
И отойти не в силах²⁸

(Из цикла «Неестественно белая стена»)

Центростремительная структура и драматургия «Хиросимских пятистиший» весьма характерна для Вайнберга и в меньшем масштабе повторяет структуру и некоторые композиционные особенности Восьмой симфонии «Цветы Польши» соч. 83 (1964), где первые несколько частей — это череда лирических жанровых картин, из которых складывается экспозиционный раздел, затем — трагический перелом, катастрофа, оцепенение, плач и скорбный финал.

Первые четыре танка композитор объединяет попарно (AA₁ и BB₁). Изысканно-тонкий музыкальный язык и тембровый колорит²⁹ этих двух строф в сочетании со словом парадоксален: в музыке первой строфы присутствует лирическая созерцательность, а второй — жанровость, даже танцевальность, в то время как текст повествует об ужасающих последствиях ядерного взрыва. В пятой танка, «На реке» синтезируются темы построений А и В. Пятистишия «В этом камне таится гнев» и «Сохнет трава» (на материале А)

²⁶ В переводе А. Мамонова «я пальцем указываю на надпись».

²⁷ У Вайнберга «Ноу мор Хиросима!»

²⁸ У Мамонова «нет сил».

²⁹ О тембровых особенностях «Хиросимских пятистиший» см.: Абдоков Ю. Указ. соч.

для хора а cappella³⁰, также объединенные в одну строфу, вместе с перкуссионным эпизодом (ход), построенным на интонациях разделов А и В, составляют кульминационный раздел «Хиросимских пятистиший». Вслед за ним наступает трагический слом — первая строка танка «Даже простой разговор» становится моментом перелома. Она повторена трижды — два раза как отзвук «злого скерцо» инструментального эпизода, а третий — уже внутри трагической посткульминационной зоны, которую образуют последние четыре танка, и в которой дважды, как заклинание, на почти исчезающем пианиссимо хора а cappella повторены слова: «No more Hiroshimas».

Завершаются «Хиросимские пятистишия» в соч. 96 эпилогом в форме пассакальи, Adagio, который связывает между собой IV и V части. В кантате «Хиросимские пятистишия» соч. 92 пассакальи нет, этот фрагмент, судя по авторской датировке в партитуре «Реквиема», был написан последним. Пассакалья представляет собой непрерывно варьируемый полифонический диалог-вокализ дискантов и альтов на основе трехтактового basso ostinato, точнее хорала остинато, повторенного без изменений двенадцать раз — ил. 14.

The image shows a musical score for the Adagio section of the Requiem. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'con sord.' and 'ppp'. The score is in 4/4 time and consists of 12 measures. The music is a polyphonic dialogue of discants and alto parts based on a three-measure ostinato bass line. The key signature has one flat (B-flat).

Ил. 14. IV часть, ц. 34

³⁰ Аналогичная сцена народного гнева содержится в Восьмой симфонии Вайнберга (в IX части, «Справедливость»). Хоровая фактура «В этом камне таится гнев» также сродни Эпиграфу («Силы двенадцати языков Европы») из «Войны и мира» Прокофьева.

Это тот самый хорал, о котором Вайнберг говорил в интервью Людмиле Никитиной: «У меня кочует с Первой симфонии такой хорал, который крепко “сидит” в Восьмой симфонии,— “Есть на кладбище в Лодзи...” Потом тот же хорал звучит в музыке к пьесе Коростылева “Варшавский набат”, в “Дневнике любви”, тот же хорал — главенствующая тема Двадцать первой симфонии, посвященной восстанию в Варшавском гетто. Это не церковная мелодия, она — моя. Несколько просто элементарных аккордов...»³¹ Хорал-плач, хорал-погребальное шествие. Упомянутый композитором фрагмент Восьмой симфонии показан на ил. 15.

Adagio $\text{♩} = 40$

Organo *ppp sempre legato*

Ten. solo *pp*
 Есть на кладбище в Лодзи, на заросшем старинном,
 Jest na tódz.kim smen.ta.rzi, na smen.ta.rzi yu.dows.kim

T. Coro (С закр. ртом)

B. Coro (С закр. ртом)

Ил. 15. Симфония № 8, ч. VIII «Мать»

Если рассматривать архитектуру «Реквиема» Вайнберга с точки зрения симфонической концепции (а к тому есть безусловные основания — это прежде всего интонационное единство и драматургическая цельность), то V часть «Проходили люди» на стихи Федерико Гарсиа Лорки в переводе М. Самаева, Allegretto, выполняет функцию скерцо — игрового элемента перед обобщающим финалом. Однако Вайнберг, к моменту написания «Реквиема» автор уже восьми симфоний, в том числе двух вокальных, к жанру симфонии свой опус не отнес³². Очевидно, что название «реквием» не было

³¹ Никитина Л. Указ. соч. С. 22

³² Здесь можно отметить некоторые параллели с «Песней о Земле» Малера — не только в связи с избеганием № 9 в последовательной нумерации симфоний, но также в связи со структурой сочинения, темой земли и т.д. вплоть до некоторых деталей, например использования двух разных текстов в финале.

исключительно данью традиции и лишь жанровым наименованием многочастного скорбного сочинения. Есть основания полагать, что структура католической заупокойной службы и ее литургическое содержание в «Реквиеме» Вайнберга представляет собой своего рода сверхсюжетную основу, и именно она позволяет полнее раскрыть глубинное содержание как отдельных частей, так и всего опуса.

V и II части образуют симметрию внутри «Реквиема» — обе части на стихи Лорки, небольшого объема, обе содержат два основных элемента — фактурные фигурации быстрого движения и хорал, в обеих присутствуют семантически значимые звуковысотные комплексы.

И если II часть отсылает к стилю барокко, то в V части «Проходили люди» слышится аллюзия на канте хондо (*cante jondo* — «глубокое пение»), точнее на сигирийю (исп. *sigiriya* или *seguriya*), один из древнейших андалусийских жанров песни-плача. Однако Вайнберг ни в коей мере не прибегает к цитированию или откровенной стилизации андалусийского фольклора — это именно аллюзия с применением некоторых композиционных особенностей, характерных для данного жанра. Так, ассоциацию с традиционным жанром песни-плача вызывает «гитарный» ритм и фактура аккомпанемента, песенная (строфическая) структура, «неуравновешенная» мелодическая линия сольной партии, состоящая то из полуречитативных фраз, то внезапных вскриков или рулад, резко обрывающихся фраз и т.д. Инструментальное вступление и сопровождение вокальной партии строится на двух элементах³³. Первый — *Allegretto* — ритмически и фактурно имеет сходство с гитарными приемами звукоизвлечения (с использованием тембров пиццикато струнных, затем клавирина, мандолины и арфы). Кроме того, здесь присутствуют элементы фригийского звукоряда, традиционного для сигирийи — ил. 16.

³³ Эти элементы отличны от основных лейтмотивов соч. 96 («земли» и «железа»).

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 6/8 time and consists of three measures. Each instrument part begins with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a similar pattern. The Contrabass part has a *pizz.* marking in the second measure and a *ff* marking in the third measure.

Ил. 16. V часть, тт. 1–3

Второй элемент — скорбный хорал, Adagio, состоящий из нескольких аккордов, заимствованных из траурной пассакальи эпилога предыдущей части (струнные arco), и именно эти несколько аккордов хорала связывают сигирийю с «Хиросимскими пятистишиями» — ил. 17. Хорал обрамляет две вокальные строфы сигирийи и сообщает ей погребальный характер.

Богданова Е. Д.
 «Реквием» Мечислава Вайнберга.
 В диалоге с жанровым каноном

Violin I *arco*

Violin II *arco* *ppp*

Viola *arco* *ppp*

Violoncello *arco* *ppp*

Contrabass *arco* *ppp*

Ил. 17. V часть, ц. 1

Сольная мелодическая линия, в первых тактах а саррелла гибкая, речитативная, со второго предложения подчиняется моторному ритму аккомпанемента. В вокальной партии используются возгласы и распевы, напоминающие традиционный андалусийский фольклор — ил. 18.

Soprano *mp* *cresc.* *mf*

ре - ка мча - ла пес - ню, фон - тан пел у до -

S. *dim.* *rit.* *pp*

- ро - ги. Ах, серд - це, вздрог - - ни!_____

Ил. 18. V часть, ц. 4

Стихотворение Лорки «Проходили люди» включено в сборник «Песни» (*Canciones*), в который вошли стихи 1921–1924 годов.

Проходили люди
дорогой осенней.

Las gentes iban
y el otoño venía.

Уходили люди
в зелень, в зелень.
Петухов несли,
гитары — для веселья,
проходили царством,
где царило семя.
Река струила песню,
фонтан пел у дороги.
Сердце,
вздروгни!

Las gentes
iban a lo verde.
Llevaban gallos
y guitarras alegres.
Por el reino
de las simientes.
El río soñaba,
corría la fuente.
¡Salta.
corazón caliente!

Уходили люди
в зелень, в зелень.
И шла за ними осень
в желтых звездах.
С птицами понурыми*,
с круговыми волнами,
шла, на грудь крахмальную
свесив голову.
Сердце,
смолкни, успокойся! **

Las gentes
iban a lo verde.
El otoño venía
amarillo de estrellas,
pájaros macilentos
y ondas concéntricas.
Sobre el pecho almidonado,
la cabeza.
¡Párate,
corazón de cera!

Проходили люди,
и шла за ними осень.

Las gentes iban
y el otoño venía

* букв. «тощими», «измождёнными»

** букв. «смолкни, сердце восковое»

В этом коротком стихотворении много смыслов и подтекстов, едва ли возможно представить его единственно верное толкование. Тема смерти здесь не выражена прямо, как часто у Лорки, однако она присутствует подспудно. Кто те люди, которые идут с весельем, петухами и гитарами? Куда они идут? Отчего должно сердце вздрогнуть? Отчего успокоиться? На эти вопросы лучше всего отвечает сам Лорка в своем знаменитом эссе:

Канте хондо близок к трелям птиц, к пению петуха, к естественной музыке леса и родника <...> Цыганская сигирийя рисовала моему воображению (ведь я неисправимый лирик) дорогу без конца и начала, дорогу без перекрестков, ведущую к трепетному роднику «детской» поэзии, дорогу, на которой умерла первая птица и заржавела первая стрела. Цыганская сигирийя начинается жутким криком, который делит мир на два идеальных полушария, это крик ушедших поколений, острая тоска по исчезнувшим эпохам, страстное воспоминание о любви под другой луной и другим ветром³⁴.

Известно, что поэзия Лорки, кроме того, что впитала в себя стихию фольклора, насквозь пронизана христианскими метафорами и символами. В его стихах одновременно присутствуют два плана: земной и божественный, и они метафизически связаны между собой. Христос, Дева Мария, святые — герои его стихов и прозы. Евангельский текст, церковные традиции — не просто образы, которые он использует в стихах; они составляют сущность и основу его поэзии. И если он говорит о семени, то за этим стоит евангельский контекст: «если пшеничное зерно упав в землю не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода»³⁵.

И еще один важный символ у Лорки, который стал пророческим и приобрел значение лишь после его смерти, но для Вайнберга несомненно значил очень многое, — желтые звезды, *amarillo de estrellas* (*amarillo* — от латинского *amarum* — горький, горечь). В музыке (ц. 5) эти слова подчеркнуты — выделены темпом (*meno mosso*) и звучат а *carpella*.

Так же, как и в предыдущих частях, между поэтическим текстом, включенным композитором в состав «Реквиема», и каноническим текстом заупокойной мессы нет буквального совпадения, но есть символы — семени, царства, жертвы, перехода в иной мир, которые объединяют их в единое семантическое поле Оффертория.

Тема семени, земли, жертвы и вечной жизни продолжается и приводит к апофеозу в VI части «Реквиема» «Сей зерно!» (дата окончания 1.X.1967), написанной на стихи Михаила Дудина и строки из стихотворения Редьярда Киплинга «Поселенец» ('The Settler'). Строки из антивоенного стихотворения-молитвы Киплинга, написанного на окончание англо-бурской войны (1902), Вайнберг вплетает внутрь текста Дудина в качестве рефрена.

³⁴ Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения в двух томах. Том первый. Стихи. Театр. Проза. М.: Художественная литература, 1976.
http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka1_4.txt (дата обращения 09.05.2024).

³⁵ Евангелие от Иоанна 12:24.

Четверостишие Киплинга цитируется в повести Дудина «Где наша не пропадала», опубликованной в 1967 году:

Там, где дымное лихо войны прошло,
Где усталая дремлет земля,
Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля³⁶.

Из этих строк Вайнберг берет только две последние.

Ты на Земле рожден. Заветом
Далеких предков суждено
Тебе всегда зимой и летом
Душою слышать: сей зерно!

*Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля*

Ты на Земле рожден. Не тем ли
Твой долг определен давно:
Хранить ее леса и земли,
Моря и реки. Сей зерно!

*Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля*

Что из того, что мир расколот
Тоскою распрей! Все равно
Пройдут война, чума и голод,
Любовь и песня. Сей зерно!

*Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля*

Пусть будет сердце в миг единый
Последней страстью сожжено
И ты уйдешь зерном в глубины
Земной утробы, – сей зерно!

Земля твоя! Она качала
Твоей судьбы веретено.
И нет конца и нет начала
У вечной Песни. Сей зерно!

*Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля*

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном

150

Violini inf.
Violini

Вокал В.
х: Я исправлю земле при-чи-ну но-е зло,
pp

Viola
к.с.
с.б.

Flauto
Violini inf.
Ч. Вокал
Вокал В.
III *meno mos.*
се-ме-на-ми за-се-яв по-ля.
mp

Viola
к.с.
с.б.

х Я исправлю земле причину зла,
семенами засею поля. стих П. Вилькина

Ил. 19. Автограф партитуры «Реквиема». Фрагмент³⁷

Дэвид Фэннинг полагает, что выбор стихов Дудина — дань советской идеологии (socialist-realist spin) для создания соцреалистического образа «семян будущего» (image of sowing seeds for the future)³⁸. При этом цитату из Киплинга и ее глубоко христианский смысл Фэннинг не упоминает. Зато вспоминает о том, как Вайнберг правил по просьбе товарищей из Союза композиторов текст для последней части Шестой симфонии³⁹.

Если использование текста Дудина и было своего рода реверансом в адрес партийной цензуры, то репутацию «Реквиема» (в отличие от Шестой симфонии) это не спасло. Собирался ли Вайнберг изначально взять за основу стихотворение Дудина, или первым импульсом были строки Киплинга (протитированные в повести), — сведений об этом у нас нет. Если Вайнберг и хотел использовать стихотворение Киплинга целиком, то на тот момент его полного (опубликованного) литературного перевода на русский язык не существовало. Не оценивая художественные достоинства текста Дудина и не сравнивая его с другими стихами, включенными в «Реквием», заметим, что стихотворение «Сей зерно!» не только не противоречит общей концепции соч. 96, но и органично вплетено в образный строй всего сочинения и представляет собой ответ-арку I части. Более того, при сопоставлении текста стихотворения Киплинга 'The Settler' и «Сей зерно!» Дудина очевидны образные параллели и даже возникает предположение, не является ли стихотворение Дудина вольным пересказом киплинговского стихотворения.

Так, например, молитва о благословении и следовании Закону Божию из следующей строфы перефразируется и становится «заветом далеких предков» и заповедью сеять зерно.

³⁸ *Fanning D. Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. P. 116.*

³⁹ В случае с Реквиемом доказательств того, что Вайнберг пошел на компромисс или получил рекомендации по выбору текста, нет. О внесенных поправках в текст Шестой симфонии см. письмо Вайнберга к Шостаковичу от 19 октября 1963 года из архива DСН, опубликованном в сборнике: Мечислав Вайнберг (1919–1996). Страницы биографии. Письма. Материалы международного форума. М.: Библиотека газеты «Музыкальное обозрение», 2017. С. 36–37. Известно, что далеко не только Вайнберг вынужден был исправлять тексты своих сочинений. Так, Шостаковичу пришлось переписать две строфы Симфонии № 13 в соответствии с требованиями цензуры. См.: Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. М.: DСН; СПб.: Композитор, 1993. С. 185–186.

Bless then, Our God, the new-yoked plough
And the good beasts that draw,
And the bread we eat in the sweat of our brow
According to Thy Law.

Благослови же, Боже наш,
свежезапряженный плуг
И благих животных, которые пашут,
И хлеб, который мы едим, [добытый]
в поте лица нашего,
Согласно Закону Твоему.

Или общий смысл этих строф перекликается со своего рода «выжимкой» Дудина о тоске распрей, войне, чуме и голоде.

Here, where the senseless bullet fell,
And the barren shrapnel burst,
I will plant a tree, I will dig a well,
Against the heat and the thirst.

Здесь, где падала бессмысленная пуля
и взрывалась бездушная шрапнель,
я посажу дерево, я выкопаю колодец,
В защиту от жары и жажды.

And when we bring old fights to mind,
We will not remember the sin –
If there be blood on his head of my kind,
Or blood on my head of his kin –
For the ungrazed upland, the untilled lea
Cry, and the fields forlorn:
'The dead must bury their dead, but ye –
Ye serve a host unborn'.

И когда мы вспомним прежние битвы,
Мы не будем помнить о грехе –
Если на его голове будет кровь моего рода,
Или на моей голове кровь его рода –
Ибо невозделанные пастбища,
невспаханные луга
Заброшенные поля вызывают:
«Мертвые должны хоронить
своих мертвецов, но вы
Служите продолжению рода».

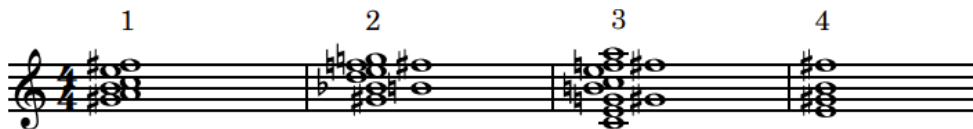
Да, в стихах Дудина присутствует некоторый набор советских штампов и используется соответствующий тезаурус, в них упрощается смысл стихов Киплинга и исключаются библейские цитаты и аллюзии, это стихотворение принадлежит иной культуре. Однако в нем есть общий антивоенный посыл, мысль о жертвенности, о следовании человека путем зерна, о вечности и образе сеятеля, который исцеляет землю от нанесенных войной ран. В этом небольшом тексте в сжатой форме присутствуют все те символы, которые в виде тем-лейтмотивов легли в основу «Реквиема»: земли, оружия, зерна.

Таким образом, уже в самом стихотворении Дудина и в расширенном контексте, который дает полное стихотворение Киплинга, присутствуют литургические образы и символы последних частей канонического реквиема: Sanctus – Benedictus – Agnus Dei – Communio – Lux aeterna.

Финал «Реквиема» имеет сквозную строфическую форму. Он представляет собой длительное развертывание двух главных лейтмотивов: «земли» и «зерна». Тема земли в этой части становится основой фактурно насыщенного, густого оркестрового пласта (преобладают тембры струнных в нижнем диапазоне) и развивается неспешно, подобное течению реки. Она постоянно тяготеет к тональному центру — «ми». Хоровой пласт наслаивается на оркестровый и вливается в общий поток, хотя мелодически это самостоятельный материал (со второй строфы — в полифоническом изложении). Первая строфа — хоровые сопрано, вторая — дуэт партий альтов и теноров, в третьей соединяются голоса сопрано, альтов и теноров, в пятой — все голоса хора. В четвертой строфе возникает новый материал, о котором речь пойдет далее.

Тема зерна впервые появляется во II части в виде внезапных аккордов-вспышек. Но если во II части аккорды были инструментальными (арфа-колокольчики-треугольник), то здесь они звучат со словами «Сей зерно!». Яркие мажорные аккордовые комплексы в сочетании с тембром детских голосов в высокой тесситуре рождают ассоциацию с ангельским хором Sanctus («Свят Свят Свят Господь Саваоф, полны небеса и земля славы Твоей»). Они звучат в конце каждой строфы — в си мажоре, фа-диез мажоре, ре мажоре, до мажоре с фа-диез.

В конце последней, пятой строфы к детскому хору постепенно прибавляются голоса смешанного хора, создавая политональные наложения, в результате образующие кластеры — см. ил. 20, аккорды 1–3. Длительно вызревающий аккорд 4, к которому стремится все гармоническое развитие шестой части, — трезвучие ми мажора с ноной (фа-диез).



Ил. 20

Фраза Киплинга рефреном повторяется трижды (ср. с троекратным повтором евхаристической молитвы *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* или, в заупокойной мессе, *dona eis requiem*) в конце каждой строфы, неизменно в хоровом звучании басовой партии — ил. 21.

pp

Bass

я ис - прав - лю зем - ле при - чи - нён - но - е зло, _____

V.

_____ се - ме - на - ми за - се - яв по - ля _____

Ил. 21

Новый мотив, который появляется в четвертой строфе на словах «Пусть будет сердце в миг единый / Последней страстью сожжено», — еще одно подтверждение глубоко христианской трактовки Вайнбергом стихов Дудина. Это буквальное цитирование баховской темы креста, только тема *b-a-c-h* здесь звучит на полтона выше: *h-ais-cis-c* — ил. 22. Трудно сомневаться в том, что под «последней страстью» подразумеваются Страсти Христовы.

pp

Alto

Пусть бу - дет серд - це в миг е - ди - ный

Piano

Ил. 22. VI часть, ц. 9

Между четвертой и пятой строфами отсутствует рефрен со строкой из Киплинга. А в завершение пятой, заключительной строфы рефрен звучит в хоральном изложении, объединяющем все голоса хора (семантически это Communion) — ил. 23.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and marked *ff* (fortissimo). The lyrics are: "Я ис - прав - лю зем - ле при - чи - нен - но - е зло...". The Soprano and Tenor parts have the lyrics written below their staves, while the Alto and Bass parts do not. The score consists of four staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The Soprano and Tenor parts are in treble clef, while the Alto and Bass parts are in bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some rests and a final fermata on the word "зло".

Ил. 23. VI часть, ц. 18

И именно здесь происходит главная кульминация всего «Реквиема». После хорала на выдержанном хоровом аккорде у литавр трижды проходит главная тема — тема земли, ил. 24.

Завершается «Реквием» своего рода гетерофонным каноном — дуэтом сопрано и детского хора на фоне органного пункта, повторяющим фразу Киплинга (семантическое соответствие *Lux aeterna*). В заключительных тактах на фоне дрящегося диатонического аккорда с завоеванным вновь ми-мажорным трезвучием с ноной возникает лейтмотив «железа» — клавишинные фигурации из второй части «А потом...», напоминающие о том, что зло в мире не истреблено.

ИСТОЧНИКИ

- 1 *Вайнберг М.* Реквием соч. 96. Партитура. Автограф. Личный архив композитора.
- 2 *Вайнберг М.* Реквием соч. 96. Клавир. Музфонд СССР. Москва, 1969. *На правах рукописи.*
- 3 *Вайнберг М.* Хиросимские пятистишия. Партитура. Автограф. Личный архив композитора.
- 4 *Вайнберг М.* Пассажирка. Опера в 2 действиях, 8 картинах с эпилогом. Соч. 97. Клавир. М.: Сов. композитор, 1977.
- 5 *Weinberg M.* Symphonie Nr. 8 “Polnische Blumen” op. 83. Partitur. New-York — Hamburg: Peermusic classical, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Абдоков Ю.* Неизвестный Вайнберг: кантата «Хиросимские пятистишия». Тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 42–60.
- 2 *Витковский Е.* Странная победа Сары Тисдейл // *Тисдейл С.* Реки, текущие к морю. Избранные стихотворения / Составитель Е. Витковский. М.: Водолей, 2011.
- 3 *Гарсия Лорка Ф.* Лирика. М.: Художественная литература, 1965.
- 4 *Гарсия Лорка Ф.* Избранные произведения в двух томах. Том первый. Стихи. Театр. Проза. М.: Художественная литература, 1976.
- 5 *Гвиздалянка Д.* Мечислав Вайнберг — композитор трех миров. СПб.: Композитор, 2022.
- 6 Кровью сердца. Об опере М. Вайнберга «Пассажирка» // Музыкальная жизнь. 1969. № 1. С. 8.
- 7 Мечислав Вайнберг (1919–1996). Страницы биографии. Письма. Материалы международного форума. М.: Библиотека газеты «Музыкальное обозрение» (т. 3), 2017.
- 8 *Никитина Л.* «Почти любой миг жизни — работа». Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия. 1994, № 5. С. 17–24.
- 9 *Оболенская Ю.* Федерико Гарсия Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 5. С. 99–109.
- 10 Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / Сост. и комментарии И.Д. Гликмана. М.: DСH; СПб.: Композитор, 1993.
- 11 *Fanning D.* Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.
- 12 *Klokova A.* Werke in memoriam. Holocaust-Verarbeitung im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs im Kontext der sowjetischen Musik. Hofheim: Wolke Verlag, 2023.

SOURCES

377

- 1 *Weinberg M.* Requiem op. 96. Full score. Autograph manuscript. The composer's personal archive.
- 2 *Weinberg M.* Requiem op. 96. Piano-vocal score. Musical Fund of the USSR. Moscow, 1969. *On the rights of a manuscript.*
- 3 *Weinberg M.* *The Hiroshima Tankas.* Full score. Autograph manuscript. The composer's personal archive.
- 4 *Weinberg M.* *The Passenger.* Opera in 2 acts, 8 tableaux with epilogue. Op. 97. Piano-vocal score. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 1977.
- 5 *Weinberg M.* Symphonie Nr. 8 "Polnische Blumen" op. 83. Partitur. New-York – Hamburg: Peermusic classical, 2014.

REFERENCES

- 1 *Abdokov Yu.* Neizvestniy Vaynberg: kantata 'Khirosimskie pyatistishiya'. Tembroyaya poëtika [Unknown Weinberg. Cantata *The Hiroshima Tankas*: the poetics of timbre] // *Teatr. Zhivopis'*. Kino. Mužiķa [Theatre. Painting. Cinema. Music]. 2021. No. 3. P. 42–60.
- 2 *Vitkovskiy E.* Strannaya pobeda Sari Tisdeyl [The Strange Victory of Sara Teasdale] // *Tisdeyl* [Teasdale] S. Reki, tekushchsie k moryu. Izbrannié stikhotvoreniya [Rivers Flowing Towards the Sea] / Compiled by E. Vitkovskiy. Moscow: Vodoley, 2011.
- 3 *Garsia Lorka* [García Lorca] *F.* Lirika [Poetry]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [Belles-Lettres], 1965.
- 4 *Garsia Lorka* [García Lorca] *F.* Izbrannié proizvedeniya v dvukh tomakh. Tom 1. Stikhi. Teatr. Proza [Collected Works in 2 volumes. Vol. 1. Poetry. Theatre. Prose]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [Belles-Lettres], 1976.
- 5 *Gvizdalyanka* [Gwizdalanka] *D.* Mechislav Vaynberg — kompozitor trekh mirov [Mieczysław Weinberg — a Composer of Three Worlds]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2022.
- 6 Krov'yu serdca. Ob opere M. Vaynberga 'Passazhirka' [With a bleeding heart. On M. Weinberg's opera *The Passenger*] // *Muzikal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1969. No. 1. P. 8.
- 7 Mechislav Vaynberg (1919–1996). Stranici biografii. Pis'ma. Materiali mezhdunarodnogo foruma [Mieczysław Weinberg (1919–1996). Pages from His Biography. Correspondence. Materials of an International Forum]. Moscow: Biblioteka gazet'i 'Muzikal'noe obozrenie' [Library of the Newspaper 'Musical Observer'] (Vol. 3), 2017.
- 8 *Nikitina L.* 'Pochti lyuboy mig zhizni — rabota'. Stranici biografii i tvorchestva Mechislava Vaynberga ['Working Almost Without Breaks'] // *Muzikal'naya akademiya* [Music Academy]. 1994, No. 5. P. 17–24.
- 9 *Obolenskaya Yu.* Federiko Garsia Lorka v perevodakh Marini Ivanovni Cvetaevoy [Federico García Lorca in Marina Ivanovna Cvetaeva's Translations] // *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of the Moscow University]. Series 9: Philology. 2015. No. 5. P. 99–109.

- 10 Pis'ma k drugu: Pis'ma D.D. Shostakovicha k I.D. Glikmanu [Letters to a Friend. Letters of D.D. Shostakovich to I.D. Glikman] / Compiled and commented by I.D. Glikman. Moscow: DSCH; Saint Petersburg: Kompozitor, 1993.
- 11 *Fanning D.* Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.
- 12 *Klokova A.* Werke in memoriam. Holocaust-Verarbeitung im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs im Kontext der sowjetischen Musik. Hofheim: Wolke Verlag, 2023.

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном