

ISSN 2079-9438 (PRINT)

ISSN 2713-1807 (ONLINE)

научный

ВЕСТНИК

МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ



JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

Том 14  
Vol. 14

Выпуск 1 (2023)  
Issue 1 (2023)

научный

**ВЕСТНИК**

МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ



Том 14 Выпуск 1 (МАРТ 2023)

Journal  
**of Moscow** |  
CONSERVATORY 

NAUCHNYY VESTNIK MOSKOVSKOY KONSERVATORII

VOL.14 ISSUE 1 (MARCH 2023)

Учредитель и издатель:

**Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского**

«Научный вестник Московской консерватории» — рецензируемый научный журнал, посвященный вопросам истории и теории музыки, исполнительской практики, музыкальной эстетики, общей теории искусства.

Миссия журнала — развитие лучших традиций российского музыковедения и его интеграция в мировую научную среду. Редакционная политика журнала нацелена на объединение усилий отечественных и зарубежных ученых в исследовании прошлого и настоящего русской музыки и на создание условий для плодотворного международного диалога по широкому кругу проблем современной музыкальной науки.

В журнале публикуются работы по всем темам, относящимся к научной специальности «музыковедение», в частности таким, как история русской и зарубежной музыки, музыкальная терминология, анализ музыкальных форм, современные техники композиции, история и теория музыкальных жанров, история музыкальных инструментов, духовная музыка, музыкальный театр, музыкальная психология, музыкальная социология, источниковедение и музыкальная текстология, музыкальная эстетика, философия музыки. Основную часть публикаций составляют оригинальные статьи, отражающие результаты научных исследований в области музыкознания. Большое значение придается также публикации музыкально-исторических документов (аннотированным научным изданиям музыкальных трактатов, переписки выдающихся музыкантов, воспоминаний и т. п., в том числе в переводе на русский язык). Также принимаются к публикации: рецензии на монографии и сборники научных статей; обзорные статьи; переводы научных статей, опубликованных в зарубежных журналах (при согласии правообладателя на перевод и публикацию); дискуссионные материалы, эссе.

Журнал строго придерживается международных стандартов публикационной этики, обозначенных в документе COPE (Committee on Publication Ethics): <http://publicationethics.org>

**Редакционная коллегия:**

**Юрий Семенович Бочаров**  
доктор искусствоведения (Москва)  
**Наталья Александровна Брагинская**  
кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)  
**Наталья Ивановна Дегтярева**  
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)  
**Марина Геннадьевна Долгушина**  
доктор искусствоведения, профессор (Вологда)  
**Патрик Зук**  
доктор, ассоц. профессор (Дарем, Великобритания)  
**Алла Германовна Коробова**  
доктор искусствоведения, профессор (Екатеринбург)  
**Татьяна Суреновна Кюрегян**  
доктор искусствоведения, профессор (Москва)  
**Сергей Николаевич Лебедев**  
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)  
**Григорий Иванович Лыжов**  
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)  
**Татьяна Ивановна Науменко**  
доктор искусствоведения, профессор (Москва)  
**Алексей Анатольевич Панов**  
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)  
**Егор Данилович Резников**  
доктор, почетный профессор (Париж, Франция)  
**Елена Владимировна Ровенко**  
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)  
**Светлана Ильинична Савенко**  
доктор искусствоведения, профессор (Москва)  
**Елена Михайловна Смирнова**  
доктор искусствоведения, профессор (Казань)  
**Иванка Стоянова**  
доктор, профессор (Париж, Франция)  
**Виолетта Николаевна Юнусова**  
доктор искусствоведения, профессор (Москва)  
**Филипп Юэлл**  
доктор, ассоц. профессор (Нью-Йорк, США)

**научный  
ВЕСТНИК  
МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ**

**Том 14 №1  
МАРТ 2023**

**Выходит 4 раза в год**

**Основан в 2009 году  
Издается с 2010 года**

**Главный редактор:**  
Константин Владимирович Зенкин  
доктор искусствоведения,  
профессор (Москва)  
**Ответственный редактор:**  
Марина Львовна Насонова  
кандидат искусствоведения (Москва)  
**Редакторы:**  
А. С. Лосева, К. Н. Рычков  
**Корректор:**  
К. Н. Рычков  
**Верстка и нотная графика:**  
Н. С. Игнатьева

Журнал зарегистрирован  
в Федеральном агентстве по печати  
и массовым коммуникациям  
Свидетельство о регистрации  
ПИ ФС77–79474 от 5 апреля 2010 года

**Адрес редакции:**  
125009, Москва,  
ул. Большая Никитская, д. 13/6  
Тел.: +7(495)629–41–43  
E-mail: [journal@mosconsv.ru](mailto:journal@mosconsv.ru)

Воспроизведение публикаций,  
полностью или частично,  
в печатной или электронной форме,  
без письменного разрешения  
редакции не допускается.

“Journal of Moscow Conservatory” (“Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii”) is a peer-reviewed scholarly journal, covering questions of music history and theory, musical performance, musical aesthetics, general theory of art.

The Journal’s mission is to support the best traditions of Russian musicology and to contribute towards its integration into the international academic community. The editorial policy of the Journal is oriented to uniting the efforts of Russian and foreign scholars in the study of the past and present of Russian music and to creating conditions for a fruitful international dialogue on a wide range of current academic issues.

The Journal publishes papers on all musicological topics, such as the history of Russian and European music, musical terminology, analysis of musical forms, modern composition techniques, history and theory of musical genres, history of musical instruments, sacred music, musical theater, musical psychology, musical sociology, source studies and musical textual criticism, musical aesthetics, philosophy of music. The bulk of the publications are original research articles. Great importance is also attached to the publication of primary sources (annotated scholarly editions of musical treatises, correspondence of prominent musicians, memoirs, etc., including translated into Russian). Also the Journal accepts for publication book reviews, review articles, translations of published articles from foreign journals (with the consent of the right holder for translation and publication), materials of roundtable discussions, essays are also accepted for publication.

The Journal is published in accordance with the policies of COPE (Committee on Publication Ethics): <http://publicationethics.org>

#### Editorial Board

**Yury S. Bocharov**

Doctor of Fine Arts (Moscow)

**Natalia A. Braginskaya**

Ph.D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

**Natalia I. Degtyareva**

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

**Marina G. Dolgushina**

Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

**Philip Ewell**

Ph.D., Assoc. Professor (New York City)

**Alla G. Korobova**

Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

**Tatyana S. Kyureghyan**

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

**Sergey N. Lebedev**

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

**Grigory I. Lyzhov**

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

**Tatyana I. Naumenko**

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

**Alexei A. Panov**

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

**Igor Reznikoff**

Ph.D., Professor Émérite (Paris)

**Elena V. Rovenko**

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

**Svetlana I. Savenko**

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

**Elena. M. Smirnova**

Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

**Ivanka Stoianova**

Ph.D., Professor (Paris)

**Violetta N. Yunusova**

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

**Patrick Zuk**

Ph.D., Assoc. Professor (Durham, UK)

# Journal OF MOSCOW CONSERVATORY

Vol. 14 no.1  
MARCH 2023

Quarterly

Founded 2009

Has been issued from 2010

Editor-in-Chief:

Konstantin V. Zenkin

Doctor of Fine Arts,

Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nasonova

Ph.D. (Moscow)

Editors:

Anna S. Loseva,

Konstantin N. Rychkov

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Nadejda S. Ignateva

Registered in the Federal Agency  
for Press and Mass Communications

Registration certificate

PI FS77–79474

of 5<sup>th</sup> April 2010

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street  
Moscow

125009 Russia

Tel.: +7(495)629–41–43

E-mail: [journal@mosconsv.ru](mailto:journal@mosconsv.ru)

Reproduction of publications,  
fully or partially, in printed or electronic  
form, strictly prohibited without  
the prior written permission  
of the publisher.

**Научные статьи****ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ**

- 8 **Марина Г. Долгушина, Аскольд В. Смирнов.** К биографии композитора Джованни де Доминичиса
- 60 **Анна С. Виноградова, Антонина В. Лебедева-Емелина.** Новые данные о хоровых обработках народных песен М. П. Мусоргского
- 92 **Марина В. Михеева.** 1945 год: в СССР и США звучит музыка С. В. Рахманинова

**ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ**

- 104 **Алексей А. Панов, Иван В. Розанов.** К вопросу о времени первых публикаций клавишинных трактатов де Сен Ламбера
- 134 **Анна Мария Бордин, Антонио Таралло.** Бетховенские упражнения: к осмыслению особенностей фортепианной техники в 32 сонатах

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ**

- 150 **Марина В. Карасева.** Чем и на чем писать музыканту в цифровом веке: анализ современных мобильных устройств

**Аннотированное научное издание****ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

- 168 **Алексей А. Николаев.** Мой дядя — Гуго Тиц  
*Подготовка текста, предисловие и комментарии А. А. Сальм*
- 190 Об авторах
- 196 Информация для авторов
- 204 To the authors

## Research Articles

### FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

- 8 **Marina G. Dolgushina, Askold V. Smirnov.** To the Biography of the Composer Giovanni de Dominicis
- 60 **Anna S. Vinogradova, Antonina V. Lebedeva-Emelina.** New Information About M. P. Mussorgsky's Choral Arrangements of Folk Songs
- 92 **Marina V. Mikheeva.** 1945: The Music of Sergey Rachmaninoff is Heard in the USSR and the USA

### FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

- 104 **Alexei A. Panov, Ivan V. Rosanoff.** On Dating de Saint Lambert's Treatises on Harpsichord Playing
- 134 **Anna Maria Bordin, Antonio Tarallo.** Beethoven's Exercises: Understanding the Piano Technique Features of the 32 Sonatas

### TOPICAL ISSUES OF MUSICAL PEDAGOGY

- 150 **Marina V. Karaseva.** With What and on What Can Musician Write in the Digital Age: Analysis of Modern Mobile Devices

## Annotated Scholarly Edition

### FROM THE HISTORY OF MOSCOW CONSERVATORY

- 168 **Aleksey A. Nikolaev.** My Uncle Hugo Titz  
*Preparation of the text, introductory article, and commentaries by A. A. Salm*

- 190 Contributors to This Issue

- 204 To the authors



Научная статья

УДК 929:78.071.1(47+57)"18"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.01>

## К биографии композитора Джованни де Доминичиса

Марина Геннадьевна Долгушина<sup>1</sup>  
Аскольд Владиславович Смирнов<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Вологодский государственный университет,  
пр. Победы, д. 71, Вологда 160000, Российская Федерация

<sup>2</sup> Российский университет дружбы народов  
ул. Миклухо-Маклая, д. 6, Москва 117198, Российская Федерация

<sup>1</sup> mgd63@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0013-9286>

<sup>2</sup> ascold20@yandex.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6017-5310>

**Аннотация:** В статье излагаются факты биографии итальянского композитора, педагога и писателя Джованни (Ивана) де Доминичиса, работавшего в России в 1809–1830 годах. На основе архивных и литературных источников реконструируются основные вехи его жизни и музыкальной деятельности в Одессе, Москве и Санкт-Петербурге, приводятся сведения о произведениях, написанных им в нашей стране. Рассматриваются главные литературные сочинения де Доминичиса — «Жизнь кавалера Дон Жуана Паециелло» и «Исторические, политические и дружеские заметки в форме писем... с различными рассуждениями о России». В приложении публикуются сочинения де Доминичиса: сборник камерно-вокальных пьес, а также два фортепианных цикла — Шесть вариаций и рондо на тему из оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта (ок. 1812 г.) и Шесть маленьких сонат.

**Ключевые слова:** русская музыка начала XIX века, Джованни (Иван) де Доминичис, Паизиелло, Московский благородный пансион, Мальтийская капелла

**Благодарности:** Авторы статьи благодарят сотрудников Отдела нотных изданий и музыкальных звукозаписей, а также Отдела рукописей Российской национальной библиотеки за помощь в исследовании и разрешение на факсимильное воспроизведение страниц источников.

**Для цитирования:** Долгушина М. Г., Смирнов А. В. К биографии композитора Джованни де Доминичиса // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 1 (март 2023). С. 8–59. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.01>.

## FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

Research Article

# To the Biography of the Composer Giovanni de Dominicis

Marina G. Dolgushina<sup>1</sup>Askold V. Smirnov<sup>2</sup><sup>1</sup> Vologda State University,

71 Pobedy Avenu, 160000 Vologda, Russian Federation

<sup>2</sup> Peoples' Friendship University of Russia,

6 Miklukho-Maklaya St., 117198 Moscow, Russian Federation

<sup>1</sup> mgd63@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0013-9286><sup>2</sup> ascold20@yandex.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6017-5310>

**Abstract:** The article focuses on the biography of the Italian composer, teacher and writer Giovanni (Ivan) de Dominicis, who worked in Russia in 1809–1830s. On the basis of archival and literary sources, we provide important facts about his life and musical activity in Odessa, Moscow and St. Petersburg. We also take a careful look at his vocal and chamber compositions written during his Russian years. The two main literary works of de Dominicis are considered in detail — “Saggio su la vita del cavalier Don Giovanni Paesiello” and “Memorie istoriche politiche e familiari in forma di lettere su i costumi dei russi ed altre nazioni del Nord”. As an appendix to the article three opuses by de Dominicis are published: the collection of three chamber vocal works and two cycles for pianoforte: “Six Variations et un Rondo” on a theme from the opera “Die Zauberflöte” by W. A. Mozart (circa 1812) and “Six petites Sonates”.

**Keywords:** de Dominicis, composer, Paisiello, Moscow Noble Boarding School, Russian music of the beginning of the 19<sup>th</sup> century

**Acknowledgements:** The authors of the article would like to thank the staff of the Department of Musical Publications and Music Sound Recordings, as well as the Department of Manuscripts of the Russian National Library for their help in the research and permission to facsimile reproduction of the source pages.

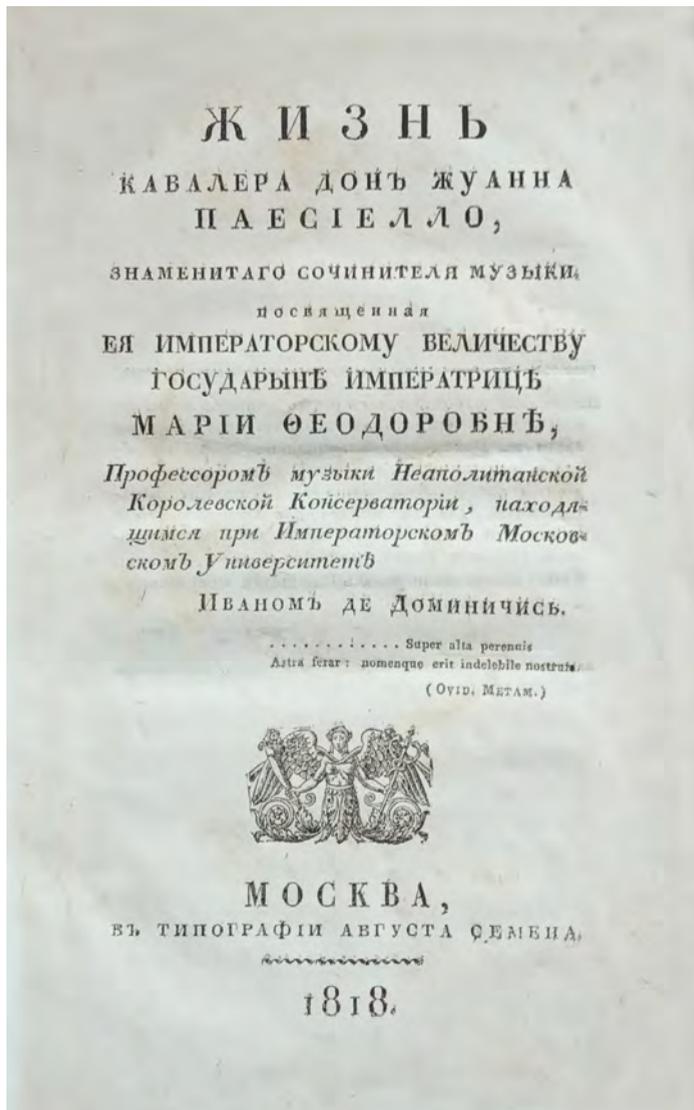
**For citation:** Dolgushina, Marina G., and Askold V. Smirnov. 2023. “To the Biography of the Composer Giovanni de Dominicis.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 1 (March): 8–59. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.01>.

**В** апреле 1818 года в «Московских Ведомостях» можно было прочитать любопытное объявление: «Продается в магазине Ленгольда и в книжной лавке Готье вновь вышедшая Италиянская с Руским переводом книга: Жизнь знаменитого Паеиелло, изданная г. де Доминичис, профессором музыки Королевской Неаполитанской консерватории, находящимся при Московском Императорском Университетском Пансионе. Сия книга, посвященная издателем Императрице Марие [так] Феодоровне, была удостоена Ея Монаршего благоволения. Цена 250 к»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Московские ведомости. 1818. № 27 (3 апреля). С. 823 (здесь и далее в цитатах сохранены оригинальные орфография и пунктуация). Благодарим за ценную находку А. В. Лебедеву-Емелину.

За преподнесение книги дводствующей императрице Марии Феодоровне композитор удостоился от нее кольца с бриллиантом, а также золотой табакерки — от императрицы Елизаветы Алексеевны [18, I, 244–245].

Благодаря счастливому стечению обстоятельств, одному из авторов данной статьи удалось ознакомиться с этой библиографической редкостью в Российской национальной библиотеке и полностью опубликовать ее русский текст в журнале «Искусство музыки: теория и история» в 2021 году [12]. Это — первая (и единственная) подробная биография композитора на русском языке, причем изданная как билингва, с параллельным текстом на итальянском [5].



**Ил. 1.** Дж. де Доминичис. Жизнь кавалера Дон Жуана Паесиелло... М., 1818.  
Титульный лист

**Figure 1.** G. de Dominicis. Saggio su la vita del cavalier Don Giovanni Paesiello...  
Moscow, 1818. Title page

После долгого забвения книга обрела новую жизнь в XX веке, когда отечественные музыковеды обратились к истории русской музыки доглинkinской эпохи: цитаты из труда де Доминичиса приведены в разделе о Паизиелло в «Очерках по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» Н. Ф. Финдейзена (1928) [14, 126–127, 129–130]. Как первая русская биография Джованни Паизиелло (к тому же написанная человеком, лично знавшим композитора) и одно из первых музыкально-исторических исследований, выпущенных в России [7, 280], книга де Доминичиса представляет сегодня безусловный интерес и занимает особое место в ряду жизнеописаний музыкальных знаменитостей. Издание украшает гравированный портрет Паизиелло по оригиналу М.-Э.-Л. Виге-Лебрэн (1755–1842). К началу XIX века этот портрет, написанный с натуры в Неаполе в 1791 году, являлся наиболее узнаваемым во всей иконографии композитора, часто копировался различными живописцами и тиражировался в печатной графике.



**Ил. 2.** М.-Э.-Л. Виге-Лебрэн. Портрет Джованни Паизиелло. 1791. Национальный музей-замок Версаль и Трианон

**Figure 2.** M.-É.-L. Vigée Le Brun. Portrait of Giovanni Paisiello. 1791. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Но что мы знаем про самого автора книги, Ивана де Доминичиса?

Исследования последних лет позволили уточнить некоторые факты его биографии, хотя многое, в том числе точные годы рождения и смерти музыканта, еще остается неизвестным и нуждается в дальнейшем изучении. Существенную помощь в этом отношении может оказать написанная де Доминичисом и посвященная императору Александру I пространная книга «Исторические, политические и дружеские заметки в форме писем <...> с различными рассуждениями о России». По словам автора, этот труд он начал писать в 1812 году в Казани, куда временно перебрался из Москвы накануне ее пожара и разорения наполеоновскими войсками [18, I, XIV]. Первый вариант книги, на французском языке (1819), не увидел свет из-за цензурного запрета: в соответствующем постановлении Цензурного комитета отмечено, что она «содержит в себе разные политические рассуждения и большею частию замечания о России, все самые поверхностные, ничтожные и во многих частях ошибочные, так что иностранцы, читая сие сочинение, получили бы о нашем отечестве самые неверные сведения», причем автор «именует многих почтеннейших особ, которые, по всему вероятно, не захотели бы занимать места в таком сочинении»<sup>2</sup>. Впоследствии, после некоторой переработки, она все же была выпущена на французском языке в двух томах под названием «Relations historiques, politiques et familières, en forme de lettres, sur divers usages, arts, sciences, institutions, et monumens publics des Russes, recueillies dans ses différens voyages et resumées» (СПб., 1824–1825), а спустя еще 11 лет переиздана в Вене на итальянском («Memorie istoriche politiche e familiari in forma di lettere su i costumi dei russi ed altre nazioni del Nord»); мы пользовались именно этим изданием (далее — «Письма»).

«Письма» де Доминичиса являются ценным источником биографических сведений о композиторе, которые мы использовали при подготовке настоящей статьи. Кроме того, это — интересное и довольно точное с фактологической точки зрения сочинение о России первой трети XIX века, увиденной глазами иностранца<sup>3</sup>. Подробно описывая достопримечательности Москвы и Петербурга, обычаи и нравы русских, упоминая о выдающихся деятелях культуры России, де Доминичис попутно повествует о важных исторических событиях, очевидцем которых ему пришлось стать в нашей стране (нашествие Наполеона в 1812 году, петербургское наводнение 1824 года, восстание на Сенатской площади в 1825 году, смерть Александра I и т. д.). Большое место в книге уделяется суждениям автора о музыке и искусстве в целом, изложенным в виде писем к коллегам и друзьям (к композитору В. Фиораванти — с описанием русской роговой музыки, к Дж. Фаринелли, к скульптору А. Канове).

<sup>2</sup> РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Д. 315. О запрещении сочинения Ж. Б. де Доминичиса «Fragments historiques, politiques et familiers en forme de lettres depuis l'an 1809 jusqu' a l'an 1818, avec différens raisonnemens sur la Russie». Л. 1.

<sup>3</sup> Приведем только один пример: мельком упоминающийся некто «полковник Скарабелли» из Николаева [18, I, 65], у которого проездом останавливался музыкант на пути из Одессы в Москву, — как оказалось, реальное историческое лицо: Скарабелли Иосиф Павлович (1744–1812) — генерал-майор (23.03.1811), инспектор Черноморского штурманского училища, кавалер ордена Св. Георгия IV ст., пожалованного 25 марта 1791 года.



Ил. 3. Дж. де Доминичис. Memorie storiche politiche e familiari in forma di lettere... Вена, 1836.  
 Т. I. Титульный лист

Figure 3. G. de Dominicis. Memorie storiche politiche e familiari in forma di lettere... Vienna, 1836.  
 Vol. I. Title page

Джованни (Иван, Жан Батист) де Доминичис (Giovanni de Dominicis, также де Доминитис, Дедоминичис, Доминицыс, Доменициус, Доминичи) родился в Неаполе, вероятно, в 1780-х годах. Он происходил из древнего и хорошо известного рода, среди представителей которого можно назвать художника и историка искусства Бернардо де Доминичиса (1683 — ок. 1759), экономиста Франческо Николу де Доминичиса (1734–1795), поэта Джованни де Доминичиса, а также многих видных церковных иерархов. Брат Джованни, певец Франческо де Доминичис, особенно часто выступал в операх Паизиелло. Сам Джованни де Доминичис, как это следует из написанной им книги, был учеником Паизиелло и именно ему обязан своим первоначальным музыкальным образованием («<...> под руководством которого я имел счастье провести первые годы моей жизни и приобрести небольшие мои познания») [5, 13]. Таким образом, «Жизнь кавалера Дон Жуана Паесиелло...» — это еще и дань памяти великому учителю. В дальнейшем де Доминичис учился в той же самой консерватории, выпускником которой был Паизиелло — Сант-Онофрио-а-Капуана (Conservatorio di Sant' Onofrio). Возможно, какое-то время Доминичис преподавал там, так как впоследствии он будет неизменно именовать себя «профессором музыки Неаполитанской Королевской консерватории». Еще одним учителем де Доминичиса в Неаполе был композитор Джузеппе Фаринелли (собств. Джузеппе Франческо Финко, 1769–1836) [18, II, 138].

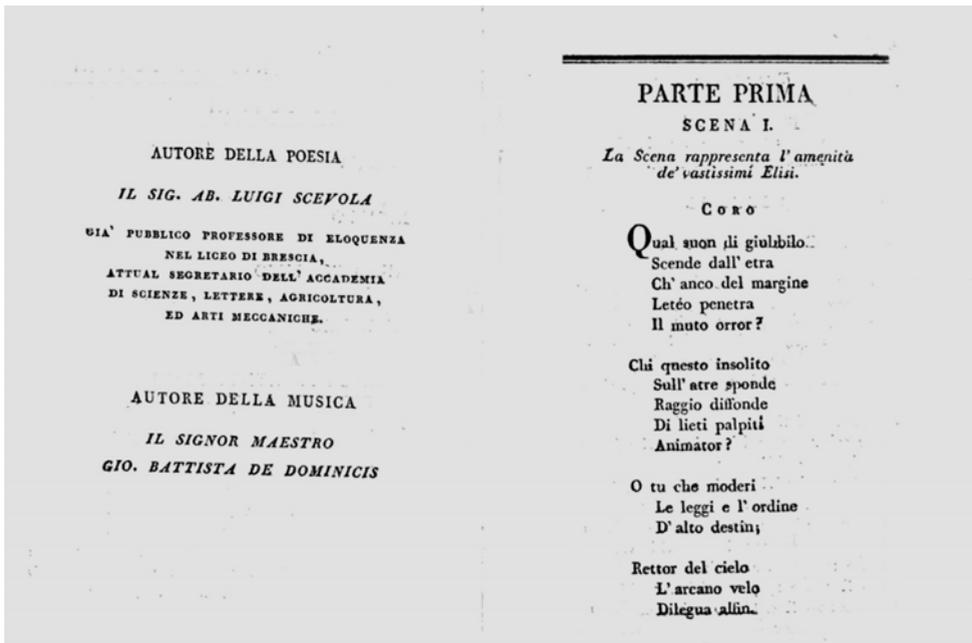
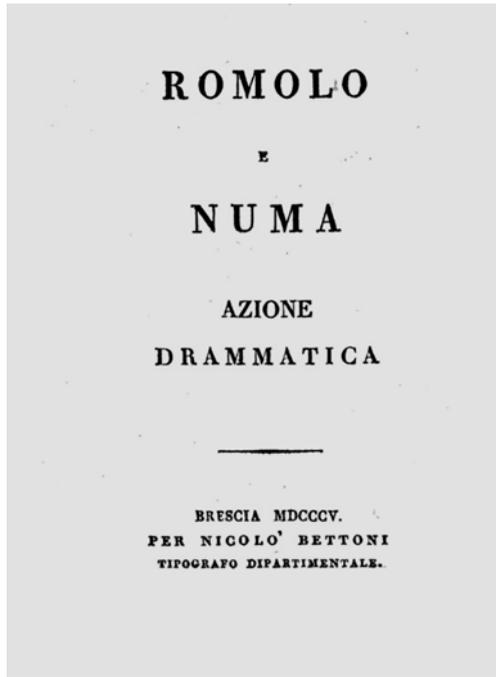
Наиболее ранними сочинениями де Доминичиса являются «Патриотическая кантата» («Cantata Patriottica»), написанная по заказу болонского «Конституционного кружка» в 1798 году [17]<sup>4</sup>, Четыре канцонетты и два дуэта с аккомпанементом французской гитары или фортепиано (ок. 1800 г., рукопись хранится в библиотеке Консерватории Э. Ф. Далль'Абако в Вероне)<sup>5</sup>, а также одноактная опера на либретто Луиджи Шеволы «Ромул и Нума» («Romolo e Numa»), поставленная в 1805 году в Брешии и посвященная Наполеону I [18, I, 41]<sup>6</sup>.

Помимо Паизиелло, определенное влияние на становление де Доминичиса как композитора оказал известный мастер итальянской комической оперы конца XVIII века Валентино Фиораванти (1764–1837). «Сколько раз я имел удовольствие слышать [благоприятные] отзывы и видеть успешные постановки его опер в разных городах Европы и тот энтузиазм, с которым их принимали в лучших театрах», — писал де Доминичис [18, I, 49].

<sup>4</sup> Cantata patriottica pel circolo costituzionale tenutosi nel gran teatro nazionale di Bologna la sera delli 3. floreale an. 6. rep. (22 aprile 1798 v. s.) / posto in musica dal maestro di capella romano Gio. Batista de Dominicis. Печатное либретто хранится в болонской Biblioteca del Museo civico del Risorgimento, ноты не найдены.

<sup>5</sup> Quattro Canzonette, e Due Duetti per Chitarra francese, servibili ancora per il Piano forte, poste in Musica Dal Maestro Gio: v Batta Dedominici Napolitano. Verona, Biblioteca del Conservatorio di Musica Evaristo Felice Dall'Abaco. MS 073.

<sup>6</sup> Romolo e Numa, azione drammatica / [Autore della poesia il sig. ab. Luigi Scevola; autore della musica il signor maestro Gio. Battista De Dominicis]. Печатные либретто оперы хранятся в библиотеках Рима (Biblioteca Casanatense), Пармы (Biblioteca Palatina. Sezione musicale) и Фаэнцы (Biblioteca comunale Manfrediana); ноты не обнаружены.



Ил. 4, 5. Титульный лист и первая страница либретто оперы Дж. де Доминичиса «Ромул и Нума». Брешия, 1805  
 Figures 4, 5. Title page and the beginning of the libretto of the opera "Romolo e Numa" by G. de Dominicis. Brescia, 1805



**Ил. 6.** Неизвестный художник 1-й половины XIX века. Портрет Валентино Фиораванти. Коллекция Дж. Мюллера, Нью-Йоркская публичная библиотека

**Figure 6.** Anonymous artist of the 1<sup>st</sup> half of the 19<sup>th</sup> century. Portrait of Valentino Fioravanti. Collection of G. Muller, New York Public Library

В числе наиболее выдающихся опер своего времени де Доминичис называет «Деревенских певиц» Фиораванти [18, II, 33] наряду с «Горациями и Куриациями» Д. Чимарозы, «Ниной», «Мельничихой», «Королем Теодором» и «Танкредом» Дж. Паизиелло [18, II, 41, 139] и «Джиневрой Шотландской» С. Майра [18, II, 143].

В Россию Джованни де Доминичис отправился в 1809 году. Сначала он жил в Одессе (итальянское население составляло тогда десятую часть города) и служил музыкальным руководителем и органистом в местном католическом храме на Екатерининской улице (ныне — Католический кафедральный собор Успения Пресвятой Богородицы) [9, 444]. К этому времени относятся его Кантата в честь дня рождения герцога Ришелье, исполненная на Рождество 1809 года, а также Кантата и хор для маскарада, о которых известно только из «Писем» [18, I, 45–46].

Весной 1810 года музыкант поселился в Москве, где завел многочисленные знакомства в среде аристократии (Голенищевы-Кутузовы (см. ниже), Апраксины<sup>7</sup>, Толстые<sup>8</sup>). В 1811 году де Доминичис поступил на службу учителем пения в Благородный пансион при Московском университете с жалованьем в 225 рублей<sup>9</sup>, а в 1813 году занял такую же должность в Московском Екатерининском институте благородных девиц с жалованием в 600 рублей [18, I, 126–127]. В письме к матери, сеньоре де Доминичис, Джованни описывает один из публичных экзаменов, состоявшихся в институте в феврале 1814 года, на котором 16 наиболее способных выпускниц исполняли, наряду с ариями и дуэтами Гайдна и Керубини, сочинение самого де Доминичиса — Гимн в честь Императора Александра I и вдовствующей императрицы Марии Федоровны, найти который пока не удалось [18, I, 193].



Ил. 7. В. И. Козлинский. Вид Университетского благородного пансиона в Москве. Реконструкция

Figure 7. V. I. Kozlinsky. View of the University Noble Boarding House in Moscow (a reconstruction)

<sup>7</sup> В домашнем театре С. С. Апраксина (1757–1827) де Доминичис присутствовал на представлении оперы Паизиелло «Мельничиха» [18, I, 69].

<sup>8</sup> В тексте Доминичиса упоминается некто «Mr. Brigadier Tolstoi», у которого он служил некоторое время в качестве домашнего учителя пения и композитора. Возможно, им был граф Федор Андреевич Толстой (1758–1849) — бригадир, тайный советник и сенатор, а также знаменитый библиофил, собиратель рукописей и старопечатных книг.

<sup>9</sup> ЦГА Москвы. Ф. 459. Оп. 1. Д. 865. Списки чиновников Университета, Пансиона и типографии (1817). Л. 13.

	имя и фамилия	время всту- пления в пансионъ.	или должность.
33	Коммерческий Советник Антонъ Пилипьевъ.	1811	Итальянскому музыковеду Ванья.
34	Антонъ Салтыковъ.	1817	французской Грамматикъ.
35	Иванъ Доменигуевъ.	1811	Образецъ Псалма.
36	Иванъ Штросовичъ.	1815	на Клавикордахъ.
37	Павелъ Цвильченевъ.	1815	истории рисунку.
	<i>по взаимственной части и писемъ своихъ:</i>		
38	Штаб-Амбаръ Кавалерен Ассесоръ Александръ Ка- милловъ.	1802	пользуясь добротой восточ- ныхъ.

Ил. 8. Списки чиновников Университета, Пансиона и типографии. 1817. ЦГА Москвы. Ф. 459. Оп. 1. Д. 865. Л. 13

Figure 8. Lists of officials of the University, the Boarding House, and the Printing House. 1817. The Central State Archive of Moscow

Кроме того, известно, что в 1818 году он обучал игре на клавикордах воспитанниц «Театральной капели» князя Н. Б. Юсупова в Архангельском [10, 21]. В составе так называемой Юсуповской коллекции в фондах Отдела нотных изданий и звукозаписей Российской национальной библиотеки хранится конволют М 55.2.154, на обложке которого имеется автограф де Доминичиса: «Romance variée pour le chant “Oui c'est ici que repose ta cendre” Musique composée et dédiée à son excellence le prince de Youssouppoff. Par son très humble serviteur Jean de Dominicis» [16, 31–32; 94–95] (о нем см. далее). В этой связи отметим, что де Доминичису принадлежит одно из ранних описаний усадьбы Архангельское и художественных сокровищ князей Юсуповых [18, I, 156–162].

19 апреля 1816 года в Москве прозвучал *Te Deum* де Доминичиса (музыка утрачена), написанный по заказу юре французской колонии аббата Малерба по случаю реставрации династии Бурбонов во Франции. В «Письмах» композитор упоминает также о том, что в эти годы он писал духовную музыку на церковнославянские тексты, а также разучивал со своими воспитанницами в Екатерининском институте произведения Д. С. Боршнянского [18, I, 193–194].

17 декабря 1819 года «коллежский регистратор Доменициус» подает в дирекцию Университетского благородного пансиона прошение об отпуске сроком на 28 дней, который затем продлевает еще несколько раз, явно не желая возвращаться в стены учебного заведения<sup>10</sup>. Наконец весной 1820 года он окончательно увольняется из пансиона и поселяется в Санкт-Петербурге. Здесь он служит maestro di capella в Мальтийской капелле при Пажеском корпусе (в «Письмах» упоминается месса, написанная им для богослужений в этой церкви [18, II, 218]). В 1823 году он присутствует на торжественной поминальной церемонии в католическом храме Св. Екатерины на Невском проспекте в память о папе Пие VII и выпускает брошюру с ее описанием («Relazione della cerimonia funebre eseguita nella chiesa cattolica di S. Pietroburgo in commemorazione del defunto Sommo Pontefice Pio VII. S. Pietroburgo»)<sup>11</sup>.

Как следует из «Писем», в 1830 году Джованни де Доминичис покинул Россию [18, II, 177] и вернулся в Италию. К сожалению, портрет музыканта обнаружить пока не удалось.



Ил. 9. Главный фасад Мальтийской капеллы, Санкт-Петербург. Архитектор Дж. Кваренги, 1799

Figure 9. The main facade of the Maltese Chapel, St. Petersburg. Architect G. Quarenghi, 1799

<sup>10</sup> ЦГА Москвы. Ф. 459. Оп. 1. Д. 1471. Об отпуске учителей Благородного пансиона <...> (1819–1820). Л. 2 — 10 об.

<sup>11</sup> Экземпляр брошюры хранится в РНБ: [https://primo.nlr.ru/primo-explore/fulldisplay?docid=07NLR\\_LMS009962754&context=L&vid=07NLR\\_VU1&lang=ru\\_RU&search\\_scope=default\\_scope&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default\\_tab&query=any,contains,Relazione%20della%20cerimonia%20funebre](https://primo.nlr.ru/primo-explore/fulldisplay?docid=07NLR_LMS009962754&context=L&vid=07NLR_VU1&lang=ru_RU&search_scope=default_scope&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,Relazione%20della%20cerimonia%20funebre) (дата обращения: 01.10.2022).



Представление о деятельности Доминичиса-композитора в годы его пребывания в России дают немногочисленные сохранившиеся издания и рукописи его произведений, найденные авторами данной статьи в архивах и библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга. Это сочинения различных жанров — от комической оперы до камерных вокальных миниатюр.

26 июля 1811 года на сцене московского Большого театра, который находился тогда на Арбатской площади в деревянном здании, построенном по проекту К. И. Росси, была поставлена одноактная опера «La Chanteuse russe» («Русская певица», в «Письмах» упоминается также под названием «Хитрая певица» — «Cantatrice Scaltra»)<sup>12</sup>. В РНБ сохранилось ее печатное либретто: «Хитрая певица. Комическая опера, переведенная с итальянского. Музыка, сочиненная <...> Г. Дедоминичис, профессором музыки разных академий в Италии, находящимся при обучении оной Московского Императорского университета в благородном пансионе» [15]. Из «Писем» мы узнаем, что переводчиком явился известный в свое время поэт и литературный критик, профессор Московского университета Алексей Федорович Мерзляков (1778–1830) [18, I, 151]. Знакомство с этим изданием позволяет сделать вывод, что данный опус — характерный для своего времени образец жанра, где драматическое действие дополнено сольными и ансамблевыми вокальными номерами, а в финальной сцене принимает участие хор.

Действующие лица оперы<sup>13</sup>:

Дон Жиокондо — содержатель театра;

Елеонора — его сестра;

Лизавра — певица, двоюродная сестра Елеоноры;

Линдор — возлюбленный Лизавры;

Кроматик — капельмейстер, возлюбленный Елеоноры;

Интригант — друг Жиокондо.

Сюжетная фабула сводится к следующему.

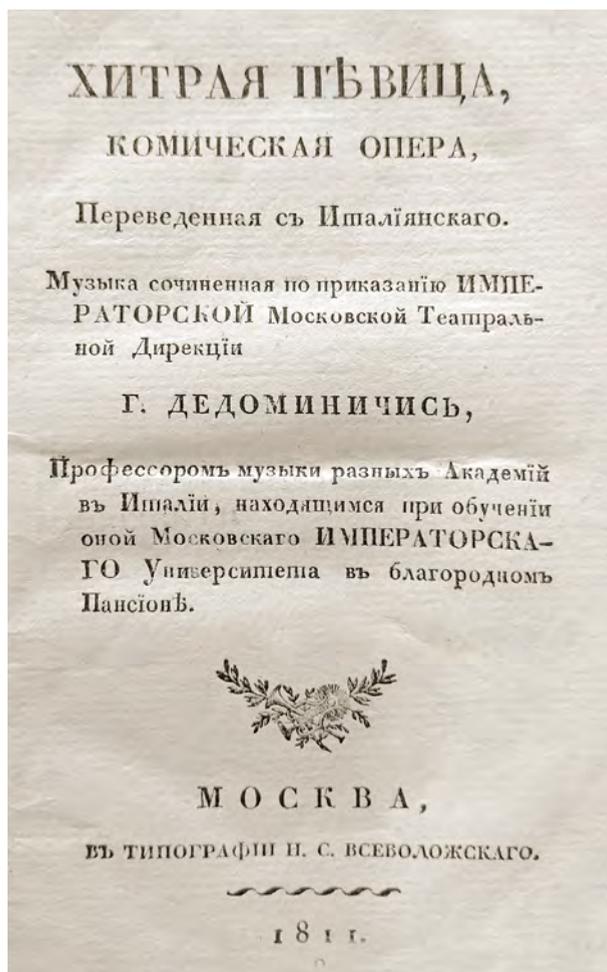
Елеонора мечтает выйти замуж за Кроматика и требует у Жиокондо 50 тысяч рублей — часть наследства, оставленного ей отцом в качестве приданного. Жиокондо, которого поддерживает Интригант, хочет вложить все имеющиеся у него средства в постановку оперы «Царь дураков» капельмейстера Музо-дуры и не отдавать деньги Елеоноре. По его словам, «весь мир единодушно признал оперу *Царя дураков* славнейшим творением, а от музыки Музы-дуры все сошли с ума» [15, 11]. Главные роли в опере должны исполнить три певицы — Итальянка, Французенка [так] и Германка. На самом деле и опера, и прославленный капельмейстер являются выдумкой Интриганта. Он хочет, чтобы 50 тысяч рублей приданного за Елеонору получил именно Кроматик, а не Линдор, готовый отказаться от своей

<sup>12</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. № 2478. По прошению губернского секретаря Доминичиса о дозволении представить на публичном театре актерами немецкой труппы итальянской оперы «La Chanteuse russe». Как следует из «Писем» де Доминичиса, музыкант еще в 1810-х годах познакомился с тогдашним директором Императорских театров обер-камергером А. Л. Нарышкиным, а позднее и с его преемником на том же посту А. А. Майковым, которые могли способствовать успешному продвижению оперы в театральной дирекции [18, I, 69].

<sup>13</sup> Написание имен соответствует оригиналу.

возлюбленной — Лизавры и жениться на Елеоноре ради ее приданного. Линдора поддерживает Жиокондо. Кроматика же он выгнал из своего дома. Интригант за свою помощь Кроматику рассчитывает получить от него 10 тысяч рублей комиссионных. Кроматик переодевается в капельмейстера Музо-дуру, а всех трех певиц последовательно представляет Лизавра, которая в итоге открывает Дону Жиокондо правду. В финале герои приходят к согласию и вместе прославляют любовь:

«Торжествуйте день прелестной,  
 День блаженной, день любезной,  
 И в объятиях любви  
 Славьте, славьте все любовь!» [15, 76]



Ил. 10. Хитрая певича: Комическая опера, переведенная с итальянского. М., 1811. Титульный лист

Figure 10. Cunning Singer: a comic opera, translated from Italian. Moscow, 1811. The title page

Текст либретто не отличается высокими художественными достоинствами. Оно составлено не вполне опрятно, в нем присутствуют некоторые несовпадения и неточности. Так, Лизавра, сначала представленная как двоюродная сестра Елеоноры [15, 4], в конце оперы называет себя племянницей Жиокондо [15, 71]. По-разному охарактеризованы персонажи оперы «Царь дураков» — сначала как Царица дур, Статс-дама и Фрейлина [15, 12] а потом как три Султанши — Европийка, Азиатка и Африканка [15, 27]; по-разному пишутся имена мифического капельмейстера Музо-дуры, Интриганта, некоторых других персонажей.

При этом обращает на себя внимание «музыкальность» содержания «Хитрой певицы». Ее герои связаны с оперным театром, интрига разворачивается вокруг постановки «гениального» творения «великого» капельмейстера. В опере использован прием «говорящих имен»: капельмейстер Кроматик, Интригант, итальянская певица Донна Сквинция Елеонора Флорентино (ит. *squinzia* — в североитальянской разговорной речи обозначает женщину-модницу).

К сожалению, нам не удалось установить, какая именно итальянская опера послужила прообразом «Хитрой певицы»<sup>14</sup>. Однако несомненно, что сюжет, подобно сюжетам большинства «театральных переделок» начала XIX века, адаптирован к социокультурным реалиям александровской эпохи.

Одной из особенностей музыкальной жизни России первой четверти XIX века была мультикультурность: многочисленные музыканты из Европы — итальянцы, французы, представители австро-немецкой школы — привносили в нее свои национальные черты. Стилистические особенности европейских музыкальных школ осознавались российскими меломанами. Свой круг почитателей был у Итальянского, Французского и Немецкого театров, в дворянских салонах велись дискуссии о специфике европейских камерно-вокальных жанров. Например, А. О. Смирнова-Россет отмечала, что «<...> Lied, немецкий романс, не похож на французскую песню или итальянскую канцону, он гораздо красивее по аккомпанементу <...>» [13, 325]. А. М. Волкова сообщала своей подруге В. И. Ланской о «маленьком споре» двух своих знакомых, из которых «один просил меня спеть романс [romance française. — М. Д., А. С.], а другой каватину, и начали они доказывать друг другу превосходство той музыки, которая каждому из них нравится» [3, 658].

В этом контексте вымышленные итальянская, французская и немецкая певицы, а также отдельные особенности итальянской и французской оперы, охарактеризованы в сочинении Доминичиса довольно точно. Итальянка поет арию, предваряющуюся развернутым речитативом («Venni dal Tebro sù l'Oronte in riva» — «Я прибыл с Тибра к берегам Оронта»), француженка — госпожа Тавернье — после того как перечисляет множество имен композиторов и их опер, исполняет, тем не менее, несложный романс «Comme une rose, à reine éclosée...» («Как едва

<sup>14</sup> Вполне вероятно, что либретто «Хитрой певицы» содержит аллюзии на некоторые популярные комические оперы второй половины XVIII века, например «Китайки» К. В. Глюка (1754) и «Солиман II, или Три султанши» Ф. Кс. Зюсмайра (1784). В первой из них три подружки — Лизинга, Сивена и Танджия — устраивают для брата Лизинги Силанго театральномызыкальный поединок, по ходу которого Лизинга играет Андромаху, Сивена разыгрывает пастораль, а Танджия показывает буффонную сценку. В опере Зюсмайра повествуется о трех наложницах султана Сулеймана II — немке, испанке и черкешенке, для характеристики которых композитор использует различные музыкальные стили.

распустившаяся роза...»), поскольку «ничто не может быть лучше романса; как легко, как прекрасно...» [15, 47].

Немецкая певица, госпожа Каролина, которая «много вояжировала, знает разные языки, и <...> поет как соловей, на своем национальном и также на русском языке» [15, 12], с одной стороны, представлена как носитель культуры Германии, а с другой — транслирует свойственные русской просвещенной аристократии взгляды на необходимость формирования национального музыкального искусства. Ее небольшой монолог завершается словами: «<...> как всякий народ имеет свои обычаи, свои нравы и свой особенный вкус, то и я нахожу, что у Итальянцев должна быть музыка Итальянская, у Французов музыка Французская, и всякая из них хороша только на своей природной земле. И мы имеем свою музыку, которая нам должна нравиться» [15, 64], после чего Каролина поет Русскую (!) песню «О! дружочек, радость сердца моего».

Сведений о премьере оперы и о реакции на нее публики в процессе исследования обнаружить не удалось. Однако из либретто известно, что главную роль — певицы Лизавры — исполняла популярнейшая актриса того времени Е. С. Сандунова (1772/76–1826), а роль Линдора — выдающийся певец В. М. Самойлов (1782–1839). В спектакле были также заняты актеры Зубов (Дон Жиокондо), Федоров (Интригант), Буденброк (Елеонора), Касаткин (Кроматик).

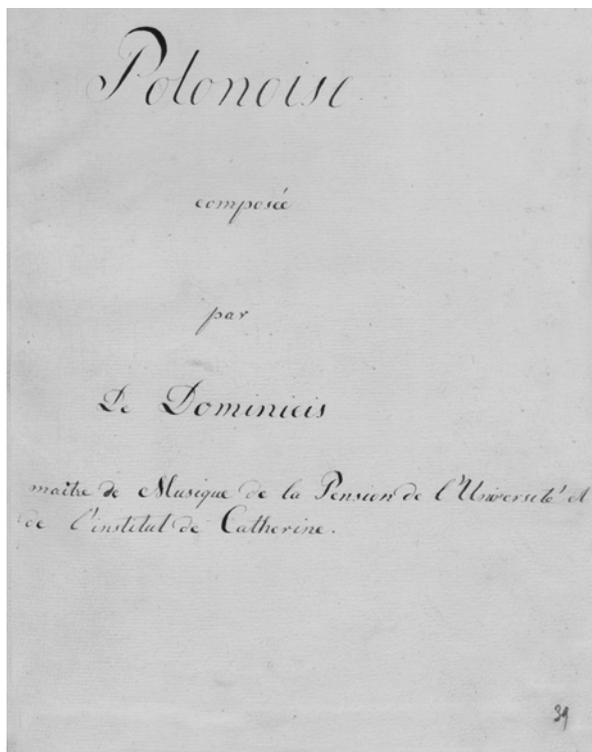
Музыка оперы «Хитрая певица» не найдена. Французский романс «Comme une rose, à reine éclose» с заголовком «Romance» включен в «Музыкальный журнал для фортепиано на нынешний 1812 год под названием: Приношение прекрасному полу» (М., Пейрон, 1812. № 1). Над нотным текстом указано, что он «пет Г-жею Садуновою [так]» в опере «Хитрая певица» [4]. Кроме того, известно, что этот же романс упоминается в каталоге нотопродавца К. П. Ленгольда за 1820 год [7, 281].

Из «Писем» де Доминичиса мы узнаём и о третьей его опере, полностью утерянной, под названием «L'amore alla moda» («Любовь на модный лад»), написанной в конце 1820-х годов на либретто стихотворца «кавалера Арриги», служившего в Императорских театрах [18, II, 212–213]. В постановке оперы принял участие известный впоследствии композитор В. М. Кажинский (1812–1867).

В России де Доминичис написал ряд хоровых и вокально-инструментальных сочинений (в том числе в распространенном тогда жанре «музыкальных баталей»), о которых известно из объявления в «Московских ведомостях» (1814, № 27, с. 650): «Г. де Доминитис, сочинитель музыки и учитель пения, имеет честь объявить московской почтеннейшей публике, что в четверток 9 апреля дает в доме е. в. Ст. Степ. Апраксина маскарад, соединенный с вокальным и инструментальным концертом, коего предметы следующие: 1. Гимн и марш в честь Е. И. В. 2. Хор в честь Ея И. В. Елизаветы Алексеевны. 3. Хор в честь Ея И. В. Марии Федоровны. 4. Сражение под Тарутиным [так]. 6. Польский, петой российскими войсками. Все сочинения есть произведения г. де Доминитиса. За всем сим последует балная музыка» [11, 133]. К сожалению, ни одно из указанных здесь произведений пока не обнаружено.

Добавим, что в составе Юсуповской коллекции в РНБ (конволют «Orchestra», № 42, с. 39 — 51 об.) хранятся оркестровые партии полонеза де Доминичиса: «Polonaise composée par De Dominicis, maître de Musique de la Pension de l'Université et de l'institute

de Catherine». Конволют имеет книжный формат 31,5 на 25 см, синий картонный переплет с темно-красными кожаными углами и темно-красным кожаным корешком. На корешке имеется черная наклейка, на которой видны тисненные золотом слово «Orchestre» и дата — 1815. Наряду с полонезом де Доминичиса, в конволют включены увертюра балета Ф. Антонолини «Марс и Венера» (партитура) и отдельные партии хора с оркестровым сопровождением, принадлежащего перу неизвестного автора. Судя по информации на титульном листе хора, он был исполнен 12 декабря 1814 года на Благородной ассамблее в Москве («Choeur. Exécuté le 12 Desembre 1814 à l'Assemblée de la Noblesse de Moscou»). Хор записан на той же бумаге, теми же чернилами и тем же почерком, что и полонез де Доминичиса. Это позволяет предположить, что они исполнялись в один и тот же день по одному и тому же случаю. Сам же полонез (B-dur, 3/4) представляет собой небольшую оркестровую пьесу торжественного, приподнятого характера. Состав оркестра — первые и вторые скрипки, альты, виолончели, первая и вторая флейты, первый и второй гобой, фаготы, литавры, треугольники и тарелки.



**Ил. 11.** Дж. де Доминичис. Полонез для оркестра («Polonaise composée par De Dominicis, maître de Musique de la Pension de l'Université et de l'institute de Catherine»). OP РНБ. Конволют «Orchestra». № 42. С. 39

**Figure 11.** G. de Dominicis. Polonaise composée par De Dominicis, maître de Musique de la Pension de l'Université et de l'institute de Catherine. Russian National Library, Department of Manuscripts

К «церемониальным» произведениям де Доминичиса, предназначенным для исполнения в торжественной, праздничной обстановке, принадлежат также «Военный гимн и два военных марша» («Hymne Martial et deux Marches Militaires»), посвященные княгине Софии Долгорукой, урожденной де Рибас (1794–1827), дочери военного и государственного деятеля испанского происхождения, основателя Одессы Иосифа (Осипа) де Рибаса.



Ил. 12. Дж. де Доминичис. Военный гимн и два военных марша (Hymne Martial et deux Marches Militaires). Титульный лист с посвящением княгине Софии Долгорукой, урожденной де Рибас. СПб., б. г.

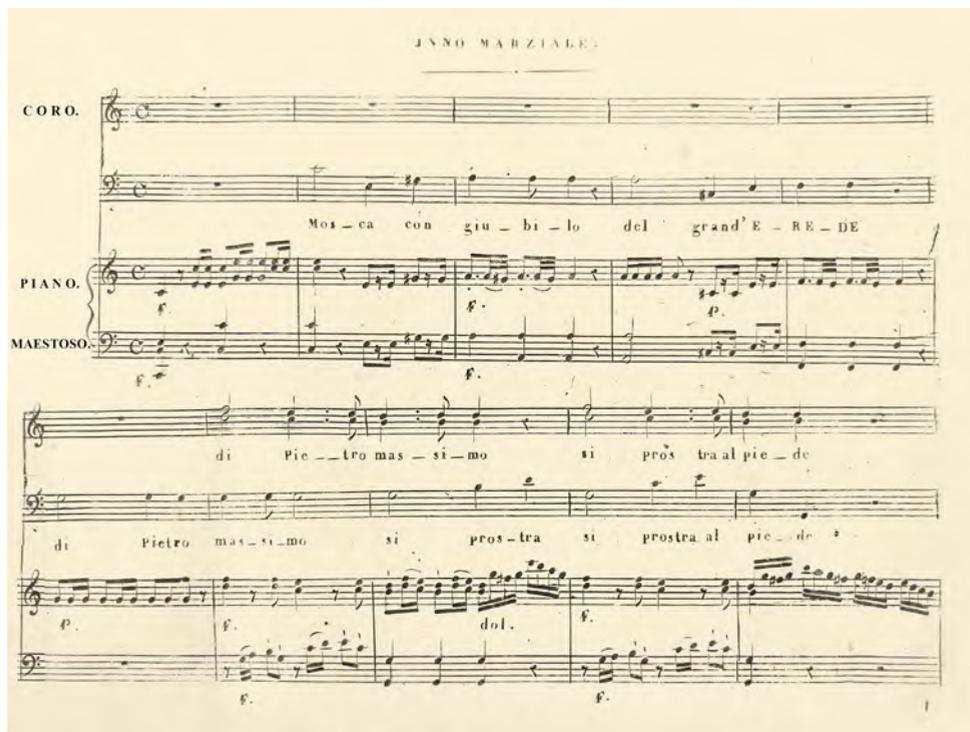
Figure 12. G. de Dominicis. Hymne Martial et deux Marches Militaires. Title page with a dedication to Princess Sophie Dolgorouky, née de Ribas. St. Petersburg, n. d.

Нам удалось обнаружить два экземпляра печатного издания этих произведений (Санкт-Петербург, б. и., б. г.). Вероятно, они увидели свет не ранее 1815 года, когда состоялось бракосочетание С. И. де Рибас и М. М. Долгорукого, и не позднее 1826 года, поскольку упоминаются «Каталоге Библиотеки для ссуды музыкальных сочинений К. Ф. Рихтера в Санкт-Петербурге, на Исаакиевской площади в доме Поггенполя № 9» (СПб., 1826) [7, 281]. Оба экземпляра вплетены в собрание рукописных и печатных нот «Musique», хранящееся в фонде единичных музыкальных поступлений отдела рукописей РНБ<sup>15</sup>. Это конволют альбомного формата 32 на 24,5 см, имеющий картонный переплет с «мраморным» рисунком

<sup>15</sup> ОР РНБ. Ф. 1021. Оп. 1. № 30. Л. 2 — 6 об.; 28 — 32 об.

сине-коричневого цвета и коричневый картонный корешок с позолотой и надписью «Musique» золотыми буквами на темно-красной наклейке. Конволют не содержит владельческих помет и включает в основном сочинения для пения с фортепиано — опусы Блуа (Blois E. G. X.), А. Сальери, Дж. Б. Перголези, Ж. Ф. Рамо, Дж. Сартти, а также романс де Доминичиса «Qui c'est ici que repose ta cendre», речь о котором пойдет ниже.

Военный гимн «Mosca con giubilo» («Москва с ликованием...», C-dur, 4/4) написан для мужского хора в сопровождении фортепиано, партия которого, возможно, является переложением оркестровой версии. Хор прославляет Александра I и мог быть сочинен по случаю одного из приездов императора в Москву: «Mosca con giubilo del Grand' Erede di Pietro Massimo si prostra al piede...» («Москва с ликованием припадает к стопам великого наследника величайшего Петра...»). Музыка имеет гимнический характер: партия хора, изложенная крупными длительностями, поддерживается аккомпанементом с множеством фанфарных интонаций. Форма произведения — трехчастная, где средняя часть — соло тенора. Два небольших военных марша для фортепиано (C-dur и D-dur), опубликованные вместе с гимном, выдержаны в том же торжественно-приподнятом настроении.



Ил. 13. Дж. де Доминичис. Военный гимн («Hymne Martial»), начало

Figure 13. G. de Dominicis. Hymne Martial, the beginning

Число сохранившихся камерно-вокальных сочинений Доминичиса невелико, однако они весьма примечательны. В начале 1820-х годов в издательстве Ж. О. Дальмаса были опубликованы одной тетрадью три его вокальных опуса: итальянская ария, французская *chanson érotique* и дуэт (в нотном тексте — дуэттино)<sup>16</sup>; см. Приложение 1. Не позднее 1826 года, и вновь у Дальмаса, увидел свет еще один вариант этого издания, со сходным оформлением и посвящением Елизавете Бачмановой<sup>17</sup>. Первым номером в нем, вместо итальянской арии, стало вокальное произведение на русские стихи — «Протекали щастливы годы», в жанровом отношении близкое раннему русскому романсу, но имеющее, наряду с русским, итальянский текст<sup>18</sup>. Этот «русскоязычный» опус был создан не позднее 1820 года: упоминание о нем имеется в нототорговом каталоге К. П. Ленгольда за этот год [7, 281].

Итальянская ария «Io non so se amor tu sei...» («Я не знаю, ты ли, любовь...», D-dur, 3/4), открывающая первое из названных изданий, написана на стихи П. Метастазियो. Вокальная партия, выписанная в сопрановом ключе, имеет достаточно широкий диапазон и типичный для итальянских вокальных миниатюр виртуозный пассаж в заключительном кадансе (см. с. 38).

Жанровое обозначение второго произведения — *chanson érotique* — свидетельство знакомства Доминичиса с вокальным творчеством другого служившего в России итальянского композитора (а возможно, и с самим композитором) — Николы Джулиани, музыкальное прошлое которого также связано с Неаполем [6]. Именно Джулиани «изобрел» вокальный жанр *chanson érotique* и создал не менее четырнадцати его образцов. По-видимому, осознавая приоритет французской вокальной музыки у русской великосветской аудитории, но являясь приверженцем взрастившей его итальянской школы, композитор пытался создавать вокальные миниатюры, соединявшие черты французской и итальянской вокальных традиций.

Стилистически *chanson érotique* Доминичиса «Heureux! qui pres de toi...» («Счастлив, кто рядом с тобой», cis-moll, 4/4; заметим, что на титульных листах рассматриваемых изданий это произведение выписано первым) близка

<sup>16</sup> Chanson érotique française, duo, air italien: [pour chant et piano] / musique nouvellement composée par I. de Dominicis professeur de musique du conservatoire royal de Naples, ci devant maître de chante à l'Université imperiale et à l'Institut de Catherine à Moscou. (Французская *chanson érotique*; дуэт, итальянская ария... Новейшая музыка, сочиненная Ж. де Доминичисом, профессором Неаполитанской королевской консерватории, учителем пения в Императорском университете и институте Св. Екатерины в Москве). St.-Pet., [Dalmas, 1820–1825]. 11 с. Известные нам экземпляры издания хранятся в ОНИИМЗ РНБ: 4 экземпляра — отдельными тетрадями, и еще один — в конволюте, включающем камерно-вокальные и инструментальные произведения разных авторов.

<sup>17</sup> Chanson érotique française; Duo; Air italien avec des paroles russes. [Pour chant et piano]. Musique nouvellement composée et dédiée à m-lle Elisabeth de Batschmanoff par le chevalier de Dominicis. St.-Pet., [Dalmas, до 1826]. 9 с. Известный нам экземпляр издания хранится в ОНИИМЗ РНБ. Сведения об адресате посвящения обнаружить не удалось.

<sup>18</sup> В списке вокальных произведений Доминичиса, приведенном в монографии М. Г. Долгушиной «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой» [7, 281], в описании этого издания присутствуют отдельные неточности, которые удалось устранить в процессе работы над настоящей статьёй.

произведениям Джулиани. Ее литературная основа — элегия Сафо, вероятно, хорошо известная в России первой четверти XIX столетия: сохранились вокальные произведения на этот текст, принадлежащие Ф. Антонолини, Н. Джулиани, Ф. Бланджини. *Chanson érotique* написана в сквозной форме, в ее вокальной партии ариозность соединяется с элементами декламационности, аккомпанемент достаточно сложен (см. с. 39–41).

Дуэтино «La rimem bianca» [rimembranza] («Воспоминание», F-dur, 3/4) написано на слова самого Доминичиса. Это простая и довольно изящная вокальная миниатюра в духе салонных «ноктюрнов» Бланджини (см. с. 42–44).

«Протекли счастливы годы» (итальянский перевод: «Son passati i dolci istanti», досл. — «Сладкие моменты прошли», G-dur, 3/4) — типичный романс доглингинского периода. Он написан в простой двухчастной форме с инструментальными вступлениями и заключением, имеет характерное отклонение в параллельный мажор в начале второй части. Ему свойственны опора на квадратные структуры, несложная мелодика, однотипная фигурация в аккомпанементе. Следует отметить точное соблюдение Доминичисом правил просодии, свидетельствующее о хорошем знании им русского языка. Автор слов романса не установлен. Возможно, им является сам композитор.

Объединение под общим титулом вокальных произведений, имеющих разные национальные корни, по-видимому, было важным для Доминичиса. Об этом свидетельствует найденное издание, упоминающееся в каталоге Рихтера 1826 года (см.: [7, 281]), — тетрадь «3 Ariettes avec accompagnement de piano», которая включает вокальные опусы на итальянском, французском и русском языках: «Sceglie fra mille un cuore» («Выбери сердце среди тысячи»), «Le souvenir de Corina» («Воспоминание о Корине») и «Друг мой милой».

Еще одно, обозначенное как «Romance», вокальное сочинение Доминичиса — «Oui, c'est ici que repose ta cendre» («Да, это здесь покоится твой прах», a-moll, 6/8) для голоса с фортепиано — сохранилось в рукописи<sup>19</sup>. Возможно, данное жанровое определение связано с тем, что композитор использует текст на французском языке. Стилистически же романс близок итальянской арии Доминичиса на русский текст. Это достаточно развернутое произведение с элементами сквозной формы; партия голоса записана в сопрановом ключе и довольно сложна: имеет широкий диапазон, содержит скачки в мелодии.

Камерная инструментальная музыка де Доминичиса представлена двумя сохранившимися опусами. Это предназначенные для исполнения на фортепиано Шесть вариаций и рондо на тему В. А. Моцарта из оперы «Волшебная флейта»<sup>20</sup> и Шесть маленьких сонат<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> ОР РНБ. Ф. 1021. Оп. 1. № 30. Л. 24–27.

<sup>20</sup> Six variations et un rondo [B] pour le pianoforte sur un thème de «La flûte enchantée» du célèbre Mozart / Composées et dédiées à m-lle Eudoxie de Golenishtscheff-Coutousoff par son très humble serviteur G. De Dominicis. Moscou: chez C. Elbert, [1811–12]. 7 p.

<sup>21</sup> Six petites sonates [C, F, G, C, F, B] pour le piano-forte / Composées et dédiées à m-lle la comtesse Julie de Belinsky par J. De Dominicis. [Moscou]: chez F. X. Weisgaerber, [1806–12]. 13 p.



Ил. 14. Дж. де Доминичис. Романс «Oui, c'est ici que repose ta cendre». ОР РНБ. Ф. 1021. Оп. 1. № 30. Л. 24

Figure 14. G. de Dominicis. Romance "Oui, c'est ici que repose ta cendre." Russian National Library, Department of Manuscripts

В основе Шести вариаций и рондо де Доминичиса (см. Приложение 2) — мелодия знаменитой арии Папагено с колокольчиками («Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich»), которая практически точно процитирована в первом предложении начального периода темы вариаций. Но композитор изменяет ее тональность с F-dur на B-dur, а к темповому указанию — Andante — добавляет ремарку «espressivo» и уже во втором предложении начального периода предлагает собственный, отличный от моцартовского оригинала, вариант мелодического развития. С точки зрения формы опус де Доминичиса представляет собой типичные для эпохи венского классицизма строгие орнаментальные вариации на тему в простой двухчастной форме. Классическое пятичастное рондо, в котором изменяются темп и характер (Andantino grazioso), а также тактовый размер (6/8), замыкает форму.

Вариации и рондо посвящены Евдокии Голенищевой-Кутузовой. С высокой долей вероятности речь идет о Евдокии (Авдотье) Павловне Голенищевой-Кутузовой (1795–1863) — поэтессе, прозаике, переводчице, жене Федора Николаевича Глинки<sup>22</sup>. Евдокия Павловна воспитывалась в семье деда, Ивана Логгиновича, дом которого на рубеже XVIII–XIX столетий считался «одним из первых в столице, и отличался в особенности радушным приемом ученых, литераторов и художников» [2, 1]. С юных лет она была известна своим литературным и музыкальным талантом: «Рано открылась в ней неодолимая любовь к поэзии и музыке, которую она изучала основательно» [2, 2]. Девушка хорошо играла на фортепиано и на арфе. Сохранились сведения, что «богатую арфу, которая много лет услаждала ее в печалах житейских», Евдокии Голенищевой-Кутузовой подарил ее дядя, граф А. И. Остерман-Толстой — герой Отечественной войны 1812 года, генерал-адъютант императора Александра I [2, 2]. Отец Евдокии Павловны, Павел Иванович Голенищев-Кутузов, известный, в числе прочего, своей разносторонней деятельностью в сфере развития российского образования, в 1798–1803 был куратором, а с 1810 года — попечителем Московского университета. Именно в начале 1810-х годов в Университетском Благородном пансионе служил де Доминичис.

Шесть маленьких сонат (см. Приложение 3) посвящены графине Ю. С. Юноше-Белинской (в замужестве Бобринской, 1804–1899), дочери графа Станислава Костка Юноша-Белинского — коронного маршала Польши, троюродного брата Станислава Августа Понятовского. По выражению П. А. Вяземского, Юлия Станиславовна была «старой приятельницей» А. С. Пушкина [1, 559].

Термин «соната» в данном случае использован композитором в его старинном значении, когда, в отличие от «кантаты», он мог обозначать любую инструментальную музыку (итал. *sonare*, совр. *suonare* — звучать, *cantare* — петь). В Италии эта традиция сохранялась и в XVIII столетии. М. С. Друскин отмечает, что Ф. Дуранте, Д. Скарлатти, падре Мартини, Д. Циполи применяли «старое наименование “соната” для обозначения сборников клавирных пьес» [8, 339]. Первые четыре произведения сборника де Доминичиса имеют жанровое обозначение «сонатина». Они представляют собой несложные инструментальные пьесы в простых формах (№№ 1, 3 и 4) и в форме пятичастного рондо (№ 2). № 5 — Полонез, № 6 — Тема с вариациями. Это те же вариации на тему из арии Папагено, которые были опубликованы отдельно с посвящением Евдокии Голенищевой-Кутузовой. Однако

<sup>22</sup> Благодарим Павла Белова за указание на Е. П. Голенищеву-Кутузову (Глинку).

в «маленьких сонатах» источник темы произведения не указан — имя Моцарта не упоминается, а вариационный цикл укорочен: в нем отсутствуют пятая и шестая вариации (за четвертой вариацией следует финальное рондо).

Стилистически фортепианные произведения Доминичиса демонстрируют приверженность композитора идеалам венского классицизма. Несмотря на некоторую шаблонность и однообразие, не слишком выразительный тематизм (за единичными исключениями, среди которых, например, тема «сонатины» № 3), они интересны как характерные образцы камерно-инструментальной музыки своего времени.

\* \* \*

Изучение биографии и творчества Джованни де Доминичиса дополняет и расширяет современные представления о музыкальной культуре первой трети XIX века.

Будучи композитором-профессионалом, Доминичис сочинял музыку в разных жанрах — от сценических до камерных. Его произведения звучали на театральных подмостках и в дворянских салонах Апраксиных, Голенищевых-Кутузовых, Юсуповых; сопровождали праздники и церемонии. Они были востребованы аристократическим обществом и, скорее всего, имели успех. Немаловажен вклад композитора в формирование русской камерно-вокальной музыки: он стал одним из немногих иностранных авторов, среди сочинений которых уже в 1810-е годы появились вокальные миниатюры на русском языке.

Изданная Доминичисом книга «Жизнь знаменитого Паециелло...» позволяет говорить о нем как о исследователе, стоявшем у истоков отечественного исторического музыкознания, а его «Письма» являются ценным и пока еще недостаточно используемым в научном обиходе источником о музыкальной жизни александровской России.

Но, пожалуй, наиболее важным является то, что разносторонняя деятельность Доминичиса способствовала утверждению в сознании русского дворянства начала XIX века образа композитора нового типа: фигуры высокого социального статуса, человека хорошо образованного — знакомого с поэзией Сафо и Метастазиио, писателя, вращавшегося в высших аристократических кругах и разделявшего взгляды русских просвещенных дилетантов на развитие отечественной музыкальной культуры.

#### Использованная литература

1. [Вяземский П. П.] Собрание сочинений князя П. П. Вяземского. 1876–1887. СПб.: издание графа С. Д. Шереметева, 1893.
2. Глинка А. П. Задушевные думы. М.: в тип. Ф. Б. Миллера, 1869. 468, 11 с.
3. Грибоедовская Москва в письмах М. А. Волковой к В. И. Ланской. 1812–1818 // Вестник Европы. 1874. Кн. 8 (Август). С. 572–666.
4. Губерти Н. В. Два малоизвестных музыкальных журнала: «Журнал отечественной музыки» и «Музыкальный журнал для фортепиано» // Российская Библиография. 1881. № 83 (7). С. 149–151.

5. [Де Доминичис, И.] Жизнь кавалера Дон Жуана Паесиелло, знаменитого сочинителя музыки / Посвященная ея императорскому величеству государыне императрице Марии Феодоровне, профессором музыки Неаполитанской Королевской консерватории, находящимся при Императорском Московском университете Иваном де Доминичис. М.: в типографии Августа Семена, 1818. 55, [1] с.
6. Долгушина М. Г. Chanson érotique и их автор // Текст художественный: в поисках утраченного. Вып. 1. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория, 2002. С. 54–62.
7. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. 446 с.
8. Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Т. I: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. 752 с.
9. Калиберда С. Органы: от Киевской Руси до Украины. М.: Центр гуманитарных инициатив; СПб.: Университетская книга, 2016. 638 с.
10. Кашин Н. П. Театр Н. Б. Юсупова. М.: Государственная академия художественных наук, 1927. 64 с.
11. Рыжкова Н. А. Музыкальные баталии в России // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 130–145.
12. Смирнов А. В. Первая русская биография Джованни Паизиелло и ее автор // Искусство музыки. Теория и история. 2021. № 24. С. 8–37.
13. Смирнова О. Н. Записки А. О. Смирновой: Из записных книжек 1826–1845 гг. Ч. 1. СПб.: ред. журн. «Сев. Вестник», 1895. 342 с.
14. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. II, вып. 5: с начала до конца XVIII века. М.–Л.: Музсектор Госиздата, 1928. С. 93–181, XXXVI с.
15. Хитрая певица: Комическая опера, переведенная с итальянского / Муз., сочиненная по приказанию Московской театральной дирекции г. Дедоминичис, профессором музыки разных академий в Италии, находящимся при обучении оной Московского императорского университета в благородном пансионе. М.: в тип. Н. С. Всеволожского, 1811. 76 с.
16. Юсуповская коллекция (Собрание печатных нот из фондов Отдела нотных изданий и звукозаписей и Отдела рукописей). Каталог / сост., науч. ред. Н. П. Гришкун. СПб.: Российская национальная библиотека, 2008. 616 с.
17. Ciccarone A. 22 aprile 1798. Il Pranzo Patriottico. 2021. URL: [https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/1798/il\\_pranzo\\_patriottico](https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/1798/il_pranzo_patriottico) (дата обращения: 03.10.2022).
18. De Dominicis G. Memorie istoriche politiche e familiari in forma di lettere su i costumi dei russi ed altre nazioni del Nord. 2 ed. accresciuta. Vol. 1–2. Vienna: nella tipografia Mechitaristica, 1836. 288, 284 p.

Получено: 28 октября 2022 года

Принято к публикации: 1 декабря 2022 года

**Об авторах:**

**Марина Геннадьевна Долгушина** — доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства и образования Вологодского государственного университета  
**Аскольд Владиславович Смирнов** — преподаватель Российского университета дружбы народов

## References

1. Vyazemsky, Pavel P. 1893. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. 1876–1887. St. Petersburg: izd. grafa S. D. Sheremeteva. (In Russian).
2. Glinka, Avdot'ya P. 1869. *Zadushevnye dumy* [Intimate Thoughts]. Moscow: F. B. Miller. (In Russian).
3. [Volkova, Maria A.] 1874. “Griboedovskaya Moskva v pis'makh M. A. Volkovoy k V. I. Lanskoj. 1812–1818 [Griboedov's Moscow in the letters of M. A. Volkova to V. I. Lanskaya. 1812–1818].” *Vestnik Evropy* [European Courier], book 8 (August), 572–666. (In Russian).
4. Guberti, Nikolay V. 1881. “Dva maloizvestnykh muzykal'nykh zhurnalov: «Zhurnal otechestvennoy muzyki» i «Muzykal'nyy zhurnal dlya fortepiano» [Two Little-Known Music Magazines: ‘Magazine of Russian Music’ and ‘Music Magazine for Piano’].” *Rossiyskaya Bibliografiya* [Russian Bibliography], no. 83 (7): 149–51. (In Russian).
5. De Dominicis, Ivan. 1818. *Zhizn' kavalera Don Zhuana Paesiello, znamenitago sochinitelya muzyki / Posvyashchennaya eya imperatorskomu velichestvu gosudaryne imperatritse Marii Feodorovne, professorom muzyki Neapolitanskoj Korolevskoj konservatorii, nakhodyashchimsya pri Imperatorskom Moskovskom universitete Ivanom de Dominichis* [The Life of Cavalier Don Juan Paisiello, the Famous Composer of Music / Dedicated to Her Imperial Majesty Empress Maria Feodorovna, by Professor of Music at the Royal Conservatory of Naples, Who is Teaching at the Imperial Moscow University, Ivan de Dominicis]. Moscow: Avgust Semen. (In Russian).
6. Dolgushina, Marina G. 2002. “Chanson erotique i ikh avtor [Chanson erotique and Their Author].” In *Tekst hudozhestvennyy: v poiskakh utrachennogo* [Literary Text: In Search of the Lost], issue 1, 54–62. Petrozavodsk: Petrozavodsk State Conservatory. (In Russian).
7. Dolgushina, Marina G. 2014. *Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka v ee svyazyakh s evropeyskoj kul'turoj* [Chamber Vocal Music in Russia in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century in Its Relations with European Culture]. St. Petersburg: Kompozitor • Saint Petersburg. (In Russian).
8. Druskin, Mikhail S. 2007. *Sobranie sochinenij: v 7 tomah* [Collected Works: in 7 volumes], edited by Liudmila G. Kovnatskaya. Vol. 1: *Klavirnyaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Francii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov* [Keyboard Music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy, Germany of the 16<sup>th</sup> — 18<sup>th</sup> Centuries]. St. Petersburg: Kompozitor • Saint Petersburg. (In Russian).
9. Kaliberda, Sergey. 2016. *Organy: ot Kievskoy Rusi do Ukrainy* [Organs: From Kievan Rus to Ukraine]. Moscow: Center for Humanitarian Initiatives; St. Petersburg: University Book. (In Russian).

- 34
10. Kashin, Nikolay P. 1927. *Teatr N. B. Yusupova* [Theater of N. B. Yusupov]. Moscow: State Academy of Art Sciences. (In Russian).
  11. Ryzhkova, Natal'ya A. 2011. "Muzykal'nye batalii v Rossii [Musical Battles in Russia]." *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History], no. 1–2: 130–45. (In Russian).
  12. Smirnov, Askold V. 2021. "Pervaya russkaya biografiya Dzhovanni Paiziello i ee avtor [The First Russian Biography of Giovanni Paisiello and Its Author]." *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History], no. 24: 8–37. (In Russian).
  13. Smirnova, Olga N. 1895. *Zapiski A. O. Smirnovoy: Iz zapisnykh knizhek 1826–1845 gg.* [Notes of A. O. Smirnova: From Notebooks of 1826–1845]. Part 1. St. Petersburg: ed. board of the journal "Northern Bulletin." (In Russian).
  14. Findeisen, Nikolai. 1928. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka* [Essays on the History of Music in Russia from the Earliest Times to the End of the 18<sup>th</sup> Century], vol. 2, issue 5: *S nachala do kontsa XVIII veka* [From the Beginning to the End of the 18<sup>th</sup> Century]. Moscow; Leningrad: Muzsektor Gosizdata. (In Russian).
  15. [Merzlyakov, Aleksey F., trans.]. 1811. *Hitraya pevitsa: Komicheskaya opera, perevedennaya s ital'yanskogo / Muz., sochinennaya po prikazaniyu Moskovskoy teatral'noy direktsii g. Dedominichis, professorom muzyki raznykh akademiy v Italii, nahodyashchimsya pri obuchenii onoy Moskovskogo imperatorskogo universiteta v blagorodnom pansione* [The Cunning Singer: A Comic Opera Translated from Italian / Music, Composed by Order of the Moscow Theater Directorate by G. Dedominichis, Professor of Music at Various Academies in Italy, Who is Teaching at the Moscow Imperial University in a Noble Boarding School]. Moscow: N. S. Vsevolozhskiy. (In Russian).
  16. Grishkun, Natalia P., comp. and ed. 2008. *Yusupovskaya kolleksiya (Sobranie pechatnykh not iz fondov Otdela notnykh izdaniy i zvukozapisey i Otdela rukopisey). Katalog* [The Yusupov Collection (A Collection of Printed Notes from the Collections of the Department of Sheet Music and Sound Recordings and the Department of Manuscripts). Catalog]. St. Petersburg: Russian National Library. (In Russian).
  17. Ciccarone, Antonio. [2021]. *22 aprile 1798. Il Pranzo Patriottico*. Accessed October 3, 2022. [https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/1798/il\\_pranzo\\_%20patriottico](https://www.bibliotecasalaborsa.it/bolognaonline/cronologia-di-bologna/1798/il_pranzo_%20patriottico).
  18. De Dominicis, Giovanni. 1836. *Memorie storiche politiche e familiari in forma di lettere su i costumi dei russi ed altre nazioni del Nord*, 2 ed. accresciuta, vol. 1–2. Vienna: nella tipografia Mechitaristica.

Received: October 28, 2022

Accepted: December 1, 2022

#### Authors' Information:

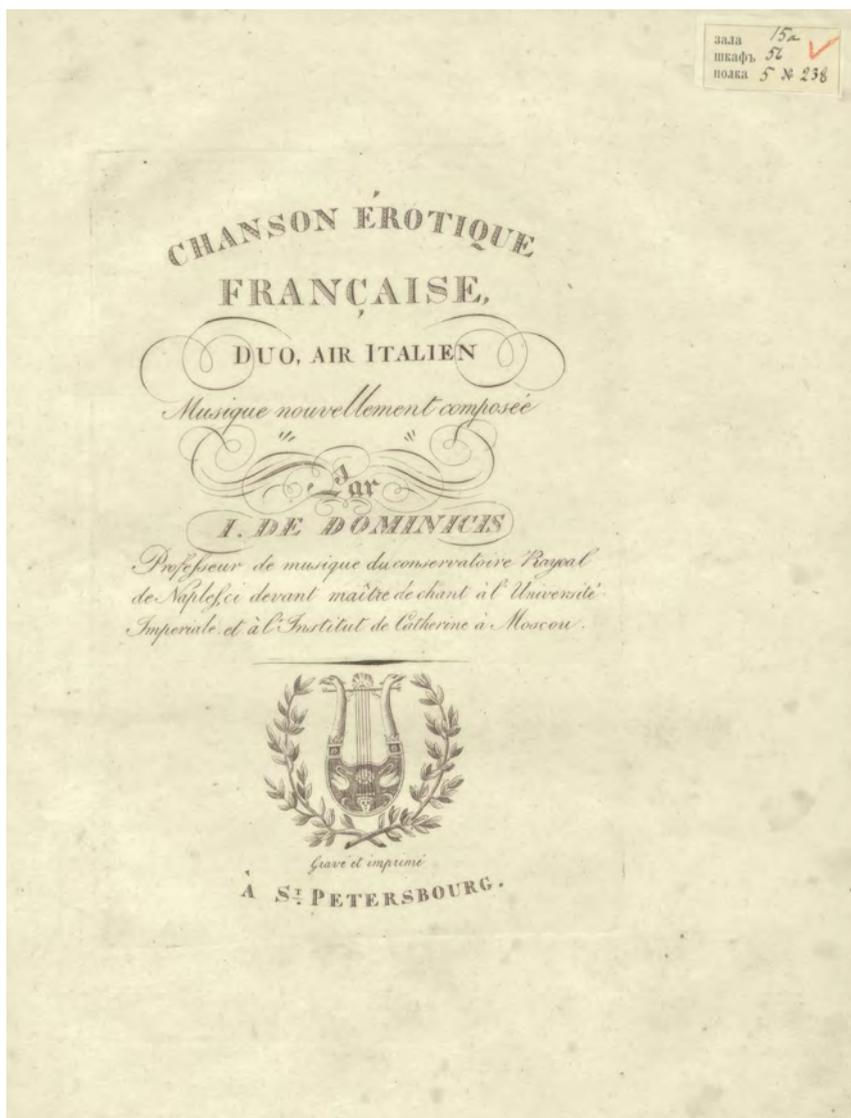
**Marina G. Dolgushina** — Doctor of Fine Arts, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art and Education, Vologda State University

**Askold V. Smirnov** — Lecturer at Peoples' Friendship University of Russia

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ДЖ. ДЕ ДОМИНИЧИС. *CHANSON ÉROTIQUE FRANÇAISE, DUO, AIR ITALIEN*. ОИИМЗ РНБ<sup>23</sup>

G. DE DOMINICIS. *CHANSON ÉROTIQUE FRANÇAISE, DUO, AIR ITALIEN*.  
RUSSIAN NATIONAL LIBRARY



<sup>23</sup> Книжный памятник оцифрован в рамках Национального проекта «Культура» (федеральный проект «Цифровая культура») в 2022 году.

3

Parole di Metastasio

Nº 1:

sostenuto.

dol: sfz. p<sup>o</sup>

p

Canto.

Jo non so se amor tu

p

p

sei se'amor tu sei che pe-nar cosi mi fa-i che pe--

nar. co--si mi fa-i. A se a-mor tu fosti ma--i a nar.

con --- diti nel sen ah nas-con-- di-ti nel sen se di nar cerminel  
 pet-to im-pe-dir -- ti non po-te -- i a mo-ri-re ignoto af-fetto ob-li-  
 gat-ti io voglio almen io vo --- glio al-men Jo non so se amor tu  
 se-i se amor tu se-i che pe-nar cosi mi fa-i a se amor tu fos-ti

5

ma-i a nas-con-di-ti nel sen a se-mor tu fasti ma--i

a nas-con-diti nascon--di-ti nel sen a nas-con-di-ti nas-con--di-ti nel sen nas con-di-ti nel sen.

for. p. for. p. for. for. p. p. dol. dol. dol. dol.

6

Elegie de Sapho.

N<sup>o</sup> II.

Andante  
Sostenuto

*p* *dol.* *sfz.* *p*

*p* *p*

Heureux! qui près de toi pour toi seu-le sou-

pi-re heureux! qui près de toi pour toi seu-le sou-pi-re qui jou-

-it du plai-sir — de t'en-tendre par-ler qui te

*f* *p*

17

voit quel-que fois, doucement lui sou-ri- - - re les

dieux dans son bon-heur pen-vent ils l'é-ga-ler- je

sens de veine en veine --, u-ne su-bi-te flam-me cou-

rir dans tout mon corps si tôt que je te vois, et

dans les doux transports ou se-ga-re mon a-me, je ne scou-

8

rais trouver de lan-gue, ni de voix un nu-a-ge con-fus se re-pond sur ma

*Più lento.*

vüe je n'entends plus: je tom-be en de dou-ce langueur et pâ-le sans ha

lei-ne... inter dit.. e per-du-e un fris-son me sai sit... je

tombe je me meurs un fris-son me me sai sit... je

tombe... je me meurs.

*Piano.*  
*Pianis:*

la rimem bianza: Parole dell autor della musica. 9.

N<sup>o</sup> III.

duettino.

del mio costante ar-do-re dell a--mor mio ve-

del mio costante ardo-re dell a--mer mio ye-

Larghetto.

for. dol: dol: sole.

ra-ce dell a-mor mio si mio ve-ra-ce in van ri-posito e

ra-ce dell a-mor mio si mio ve-ra-ce

pace. spero lungi da te in van ri-po--so e

in van ri-po--so e

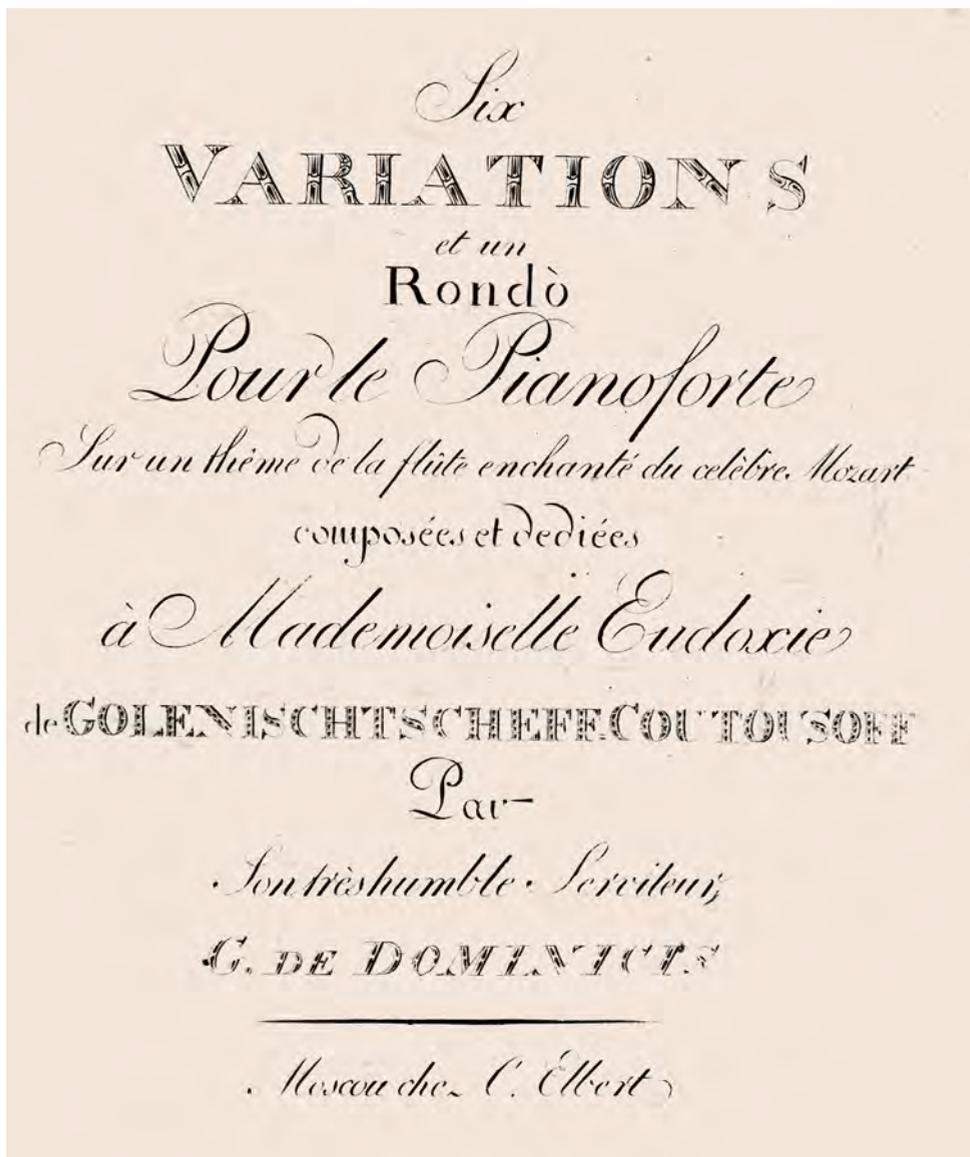




## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ДЖ. ДЕ ДОМИНИЧИС. ШЕСТЬ ВАРИАЦИЙ И РОНДО  
НА ТЕМУ В. А. МОЦАРТА

G. DE DOMINICIS. SIX VARIATIONS ET UN RONDO ON A THEME  
FROM THE OPERA "DIE ZAUBERFLÖTE" BY W. A. MOZART<sup>24</sup>



<sup>24</sup> Книжный памятник оцифрован в рамках Национального проекта «Культура» (федеральный проект «Цифровая культура») в 2022 году.

2

TEMA  
ANDANTE  
cresc. pressivo

VAR. I.  
ANDANTE

The image displays a page of musical notation for a piano piece. At the top left, the number '2' is written. The first section is titled 'TEMA' and is marked 'ANDANTE' and 'cresc. pressivo'. It features a vocal line with lyrics '2' and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as 'f', 'p', 'sf', and 'dol.'. The second section is titled 'VAR. I.' and is also marked 'ANDANTE'. It consists of three systems of piano accompaniment with dynamic markings like 'dol.', 'f', and 'cresc.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3

VAR. 2.  
ANDANTE

VAR. 5.  
ANDANTE

The image displays two variations of a piano piece, labeled 'VAR. 2.' and 'VAR. 5.', both marked 'ANDANTE'. Each variation is presented in two systems of piano accompaniment. The first system of each variation includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *stacc.*. The second system includes *sf* and *f*. The third system includes *sf* and *p*. The fourth system includes *p*, *cresc. F*, *dol: sf*, *sf*, *dol: sf*, *sf*, and *F*. The notation is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and articulation.

4

VAR. 4.  
ANDANTE

VAR. 5.  
ANDANTE

Journal of Moscow Conservatory Vol. 14 no. 1 (March 2023) | Научный вестник Московской консерватории Том 14 №1 (март 2023)

VAR. 6 .  
ANDANTE

The image displays a musical score for Variation 6, marked 'ANDANTE'. It consists of six systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a 2/4 time signature. The subsequent systems are arranged in pairs, each with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano parts feature complex rhythmic patterns, often with sixteenth-note runs, and dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'dol.' (dolce). The violin parts provide a melodic counterpoint to the piano accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

6

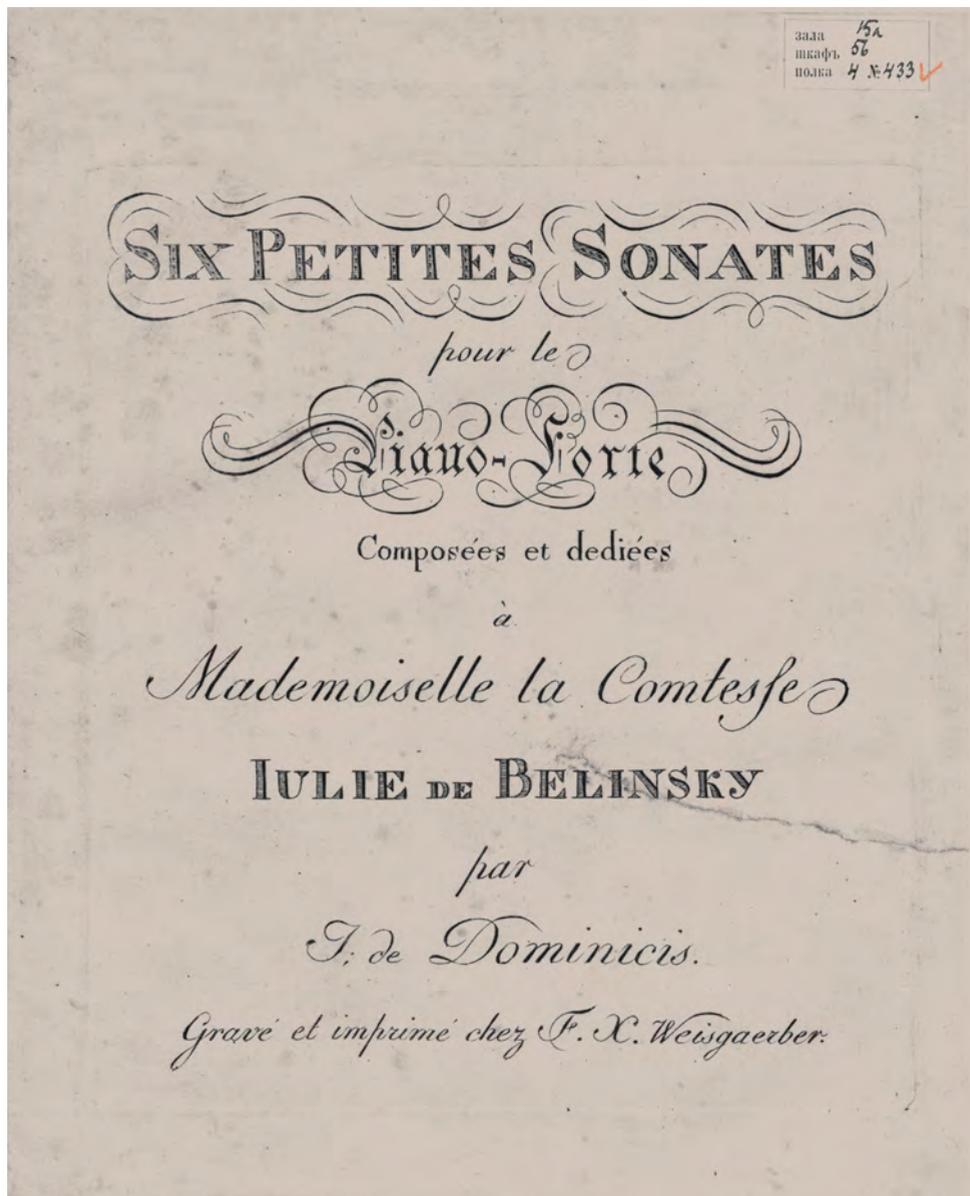
RONDO  
ANDANTINO  
grazioso.



ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Дж. де Доминичис. Сонаты 1–5 из цикла  
«ШЕСТЬ МАЛЕНЬКИХ СОНАТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО»

G. DE DOMINICIS. SIX PETITES SONATES (NOS. 1–5)<sup>25</sup>



<sup>25</sup> Книжный памятник оцифрован в рамках Национального проекта «Культура» (федеральный проект «Цифровая культура») в 2022 году.



TONO di F:  
TERZA MAGGIORE.

2. SONATINA.  
Andante.

5

The image shows a page of handwritten musical notation, page 5. It contains seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The markings 'cres:', 'dol:', and 'f' are clearly visible. The page number '5' is located in the upper right corner of the manuscript.



The image displays a page of musical notation. The top section consists of three systems of piano music, each with a treble and bass staff. The first system includes a fermata over the final measure, which is marked with a '7'. The second system features dynamic markings of *f* and *p*. The third system includes *p* and *f* markings. Below this is a section labeled "CADENZA." in a single bass staff, with fingerings indicated above the notes: 2, 3, 8; 5; 4, 8; 3, 8, 7; 8, 5; 6, 5.

The bottom section is titled "4. SONATINA" and begins with the tempo marking "Andante." and the dynamic marking "dol:". It features three systems of piano music, each with a treble and bass staff, showing intricate melodic and harmonic textures.



CADENZA.

No: 5.

POLONESE.



Научная статья

УДК 929:78.071.1(47+57)"18"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.02>

## Новые данные о хоровых обработках народных песен М. П. Мусоргского

Анна Сергеевна Виноградова<sup>1</sup>  
Антонина Викторовна Лебедева-Емелина<sup>2</sup>

Государственный институт искусствознания,  
Козицкий пер., 5, Москва 125009, Российская Федерация,

<sup>1</sup> [annavino@list.ru](mailto:annavino@list.ru)✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5355-8778>

<sup>2</sup> [lebedeva-emelina@list.ru](mailto:lebedeva-emelina@list.ru)✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0803-6879>

**Аннотация:** В статье характеризуется неизвестный ранее автограф М. П. Мусоргского — обработка народной песни «Уж ты воля, моя воля» для мужского хора без сопровождения; дается его первая публикация. Манускрипт считался утерянным; в статье он представлен с согласия владельца рукописи (оригинал хранится в частном собрании в Германии). Данная обработка была выполнена Мусоргским в 1878 году по просьбе Михаила Андреевича Бермана, руководителя Думского кружка; автограф находился в личной коллекции дирижера. В исследовании воссоздан обширный исторический контекст, связанный с творческим окружением Мусоргского конца 1870-х годов. В первую очередь это касается фигуры Тертия Ивановича Филиппова, друга кучкистов, заботившегося о сохранении русских народных песен (с его голоса темы записывались Вильбоа, Мусоргским и Римским-Корсаковым). Дается характеристика дружеским и творческим контактам Мусоргского с членами Думского кружка. По-новому представлена фигура петербургского хормейстера М. А. Бермана, заказавшего Мусоргскому несколько песенных обработок для мужского хора. Освещено участие Думского кружка в исполнении «Te Deum» Берлиоза под управлением Балакирева с хором и оркестром Бесплатной музыкальной школы. Впервые цитируются неизвестные ранее дневники Ильи Федоровича Тюменева — певца, аккомпаниатора, второго дирижера Думского кружка. По дневникам Тюменева и письмам Бермана характеризуется исторический показ «Хованщины» Мусоргского на квартире Филиппова в ноябре 1880 года и приводится список присутствовавших на нем лиц. Нотный текст песни «Уж ты воля, моя воля» в автографе сравнивается с первым изданием в сборнике из репертуара Думского кружка; делается вывод о значительных изменениях, которым подвергся вариант Мусоргского при публикации его Берманом. Все иллюстрации публикуются также впервые.

**Ключевые слова:** М. П. Мусоргский, М. А. Берман, М. А. Балакирев, Думский кружок, обработка народной песни, мужской хор, хоровые сборники, песня «Уж ты воля, моя воля», найденный автограф, первая публикация

**Благодарности:** Выражаем глубокую благодарность Е. А. Михайловой, сотруднику Отдела рукописей РНБ, за помощь при ознакомлении и копировании материалов Тюменева

**Для цитирования:** Виноградова А. С., Лебедева-Емелина А. В. Новые данные о хоровых обработках народных песен М. П. Мусоргского // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Том 14. Выпуск 1. С. 60–91. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.02>.

Research Article

## New Information About M. P. Mussorgsky's Choral Arrangements of Folk Songs

Anna S. Vinogradova  
Antonina V. Lebedeva-Emelina

State Institute for Art Studies,  
5 Kozitsky Ln., Moscow 125009, Russia

<sup>1</sup> [annavino@list.ru](mailto:annavino@list.ru), ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5355-8778>

<sup>2</sup> [lebedeva-emelina@list.ru](mailto:lebedeva-emelina@list.ru), ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0803-6879>

**Abstract:** This paper presents a previously unknown M. P. Mussorgsky's autograph — the arrangement of the folk song “Uzh ty volya, moy volya” for an unaccompanied male choir; this is its first publication. The manuscript was considered lost; published by us with the consent of the owner of the manuscript (the original is kept in a private collection in Germany). This arrangement was made by Mussorgsky in 1878 at the request of Mikhail Andreevich Berman, head of the Duma circle; the autograph was in the personal archive of the conductor.

Our study recreates a vast historical context associated with the creative Mussorgsky's environment in the late 1870s. First of all, this concerns the figure of Tertii Ivanovich Filippov, a friend of the members of the New Russian School, who cared about the preservation of Russian folk songs (which were recorded from his voice by Vilboa, Mussorgsky and Rimsky-Korsakov). A characteristic is given of Mussorgsky's friendly and creative contacts with members of the Duma Circle. The figure of the St. Petersburg choirmaster M. A. Berman, who ordered several song arrangements for the male choir from Mussorgsky, is presented in a new way. The participation of the Duma circle in the performance of “Te Deum” by Berlioz under the direction of Balakirev with the choir and orchestra of the Free Music School is highlighted. For the first time, previously unknown materials from the diaries of Ilya Fedorovich Tyumenev, singer, accompanist, second conductor of the Duma circle, are cited. According to Tyumenev's diaries and Berman's letters, the historical display of Mussorgsky's “Khovanshchina” at Filippov's apartment on November 1880 is characterized and a list of those who were present at it is given. The musical text of the song “Uzh ty volya, moy volya” is compared in the autograph with the first edition, a conclusion is made about the significant changes that Mussorgsky's version has undergone. All illustrations are also published for the first time.

**Keywords:** M. P. Mussorgsky, M. A. Berman, M. A. Balakirev, Duma circle, arrangements of folk songs, male choir, choral collections, song “Uzh ty volya, moy volya”, newly discovered autograph, first publication

**Acknowledgements:** We express our deep gratitude to E. A. Mikhailova, an employee of the Department of Manuscripts of the National Library of Russia, for her help in reviewing and copying Tyumenev's materials

**For citation:** Vinogradova, Anna S., and Antonina V. Lebedeva-Emelina. “New information about M. P. Mussorgsky's choral arrangements of folk songs.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 1 (March): 60–91. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.02>.

**Ж**анр хоровой обработки русской народной песни представлен в творчестве М. П. Мусоргского лишь пятью названиями: «Плывёт, всплывает зелёная садов», «Скажи, девица милая», «Ты взойди, солнце красное», «У ворот, ворот батюшкиных», «Уж ты воля, моя воля» — что может показаться странным, ведь хоровые жанры, а также темы русских песен играли большую роль в его творческой деятельности. Однако это именно так: композитор не составлял сборников русских песен, подобно Балакиреву и Римскому-Корсакову, а его собственные записи услышанных и сохраненных в памяти национальных тем дошли до нас в разрозненном виде.

Все пять хоровых обработок были написаны практически в одно время, в 1878 году, и инициированы одним творческим коллективом — Думским кружком, руководимым Михаилом Андреевичем Берманом<sup>1</sup>. Получается, что обращение к такого рода деятельности можно считать для Мусоргского однократным. Стоит также отметить, что работа по заказу хормейстера была для него «необязательной», не связанной с собственными творческими задачами и замыслами. Выполнение хоровых обработок для Думского кружка — примета образа жизни Мусоргского, такого, каким он стал в последние годы, с 1878 до 1881, очень стесненным в материальном смысле, с вынужденным переселением в дешевые меблированные комнаты. С кружком Бермана композитора связывала работа аккомпаниатора, не особенно престижная, но все-таки дающая возможность довольно регулярного участия в концертах, отмечаемых прессой.

И все же пять обработок для мужского хора без сопровождения — не просто исполненная под заказ рутинная композиторская задача; это результат общения с замечательным коллективом энтузиастов хорового пения, который поддерживал композитора в последние печальные годы и признавал величину его дарования. Пять обработок имеют значение не только как любые произведения гения, но и как жизненно важные свидетельства об его окружении в эти годы, о котором известно не так много. Исследователям жизни и творчества Мусоргского часто приходится довольствоваться косвенными данными, потому что прямых источников очень мало. Буквально на вес золота оказываются любые биографические сведения, которые достраивают картину его жизни, полную неизвестных страниц... Подлинный подарок для исследователей — это впервые обнаруженные нотные тексты, принадлежащие руке самого композитора.

В настоящей статье приводятся новые данные, имеющие непосредственное отношение к биографии Мусоргского, многое выявлено по архивным источникам, дается характеристика творческого окружения композитора конца 1870-х; впервые публикуются ценные иллюстративные материалы, связанные с Думским кружком; подробно рассмотрен жанр хоровой обработки русских песен, дается характеристика *недавно обнаруженному автографу композитора*.

<sup>1</sup> Из-за отсутствия документальных данных и должного внимания к архивам продолжают ошибки в датировке, возникшие еще в «Летописи» А. А. Орловой [12]. Например, в статье О. Кузьминой: «В 1880 г. композитор записал с голоса Тертия Ивановича [Филиппова] пять песен, которые затем переложил для четырехголосного мужского хора» [9, 133]. В нашей статье все цитаты из «Летописи» Орловой сверены с неопубликованными дневниками певца Думского кружка И. Ф. Тюменева, которые для многих страниц летописи стали первоисточниками информации.

## 1. ЗНАКОМСТВО М. П. МУСОРСКОГО, М. А. БЕРМАНА И ЧЛЕНОВ ДУМСКОГО КРУЖКА; УЧАСТИЕ В СОВМЕСТНЫХ КОНЦЕРТАХ

Думский кружок, образованный в Петербурге в 1874 году, начал выступать публично с 21 июля 1876-го<sup>2</sup>. В тот день в Павловском вокзале состоялся концерт, устроенный Славянским комитетом «в пользу сербов» [8, 3]<sup>3</sup>. По свидетельству бессменного дирижера Думского кружка, М. А. Бермана, «это было в самый разгар сербской войны, вскоре после героической смерти Киреева<sup>4</sup>, и потому неудивительно, что подбор исполненных пьес (старославянская и сербские песни <...>) вызвал шумный восторг публики» [там же]. Мусоргский мог знать о существовании коллектива от М. А. Балакирева, сочинения которого кружковцы «переключивали на голоса», приглашали его послушать на воскресной спевке и высказать свое мнение<sup>5</sup>. В 1876-м Мусоргский, тогда еще чиновник Лесного департамента, проводил половину лета в Петербурге и вполне мог знать о первом публичном выступлении хора.

Примечательно, что уже в тот год композитор подумывал о перемене своего чиновничьего положения. В его письме В. В. Стасову от 15 июня 1878 года читается неуверенность в том, что он долго продержится на службе («при теперешних всеобщих порядках мало ли чего ждать следует»). В качестве возможной для себя деятельности он предполагал как раз концертмейстерскую: «За это время, много действуя на клавикордах, я начинаю приходить к убеждению, что если велено будет снискивать насущный хлеб бряцанием, — сумеем» [11, 350]<sup>6</sup>.

Думский кружок был приглашен выступить в концерте 26 октября 1876 года в зале Дворянского собрания с оркестром Русской оперы и хором Бесплатной музыкальной школы; причем «кружок любителей» с честью выдержал сравнение с «общим большим хором бесплатной школы» [8, 4].

<sup>2</sup> «Поводом к учреждению кружка послужило простое и обыкновенное обстоятельство. Несколько знакомых между собою лиц <...>, собираясь иногда друг у друга, проводили время в пении хоровых пьес», — таковыми словами начинается «Краткий очерк деятельности Думского кружка» [8, 1]. Коллектив был создан в октябре 1874 года из единомышленников и любителей хорового пения; Думским назван из-за места репетиций — они проводились по воскресным дням в зале Городской Думы в Петербурге. Вначале кружок состоял исключительно из мужчин-певцов, числом не более 24-х; женская группа была организована в сентябре 1882 года.

<sup>3</sup> Славянское благотворительное общество, или Славянский комитет — общественная организация, учрежденная в 1858 году в Москве кружком славянофилов; его петербургское отделение открылось в 1868 году.

<sup>4</sup> Киреев Николай Алексеевич — член Славянского благотворительного общества (с 1868 года), участник сербско-турецких войн (1876–1878). Вступил в сербскую армию как деятель Красного Креста под именем Хаджи-Гирея, был убит турками под Раковицей 6 июля 1876-го.

<sup>5</sup> См. сообщение одного из участников Думского кружка, В. И. Чумачевского, дословно переданное Балакиреву Т. И. Филипповым в письме 10 декабря 1874 года (РНБ ОР. Ф. 41 (М. А. Балакирев). Оп. 1. № 1273. Л. 45 — 47 об.).

<sup>6</sup> Здесь и далее в цитатах сохранены авторские орфография и пунктуация.



**Ил. 1.** И. Ф. Тюменев. Портрет М. П. Мусоргского. РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 14. Л. 119

**Figure 1.** Portrait of Modest P. Mussorgsky by Ilya F. Tyumenev. Russian National Library, Department of Manuscripts

По воспоминаниям современника, в то время «без Мусоргского, вообще говоря, не обходился ни один благотворительный концерт. Музыкальные же вечера в 70-х годах, ежегодно устраиваемые студентами всех высших учебных заведений в пользу их недостаточных товарищей, были немислимы без его участия. — Аккомпанировал Модест Петрович певцам превосходно. Будучи сам беден, как Иов, он, когда дело касалось благотворительности, все-таки за труд никогда не брал денег» [2, 154].

Вскоре Мусоргский и Думский кружок во главе с Берманом встретились на одной концертной площадке — 22 февраля 1877 года.

Композитор, согласно сведениям из «Летописи жизни и творчества» А. А. Орловой, «аккомпанировал в концерте в пользу студентов Земледельческого института, происходившем в зале Купеческого собрания (у Казанского моста)» [12, 491]. Сохранилась программа этого события. Она приведена в «Летописи» Орловой, с фамилиями исполнителей в скобках; мы постарались по возможности добавить к ним инициалы:

- Impromptu для арфы Фрейганга (Фейт);
- романс А. С. Даргомыжского (Ф. И. Стравинский);
- Колыбельная песня и Испанская песня Э. Ф. Направника (Е. В. Клебек);

- «Ночь» Ф. Шуберта (хор любителей под управлением М. А. Бермана);
- «Еврейская мелодия» А. Г. Рубинштейна (А. А. Бичурина);
- Каватина Князя из оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского (Н. Г. Энде);
- Полонез для скрипки № 2 Г. Венявского (К. К. Григорович);
- Ария из оперы «Giovanna di Guzman» («Сицилийская вечерня») Дж. Верди (Н. А. Кутузова);
- «Скиталец» Ф. Шуберта (О. Палечек);
- фортепианные произведения Р. Шумана, И. Баха, К. Сен-Санса, А. Гензельта и Ф. Шопена (М. К. Бенуа);
- трио «Ночевала тучка золотая» А. С. Даргомыжского (Е. В. Клебек, Н. Г. Энде и Ф. И. Стравинский);
- «Летняя песнь» и «Серенада» К. Бендля (хор под управлением М. А. Бермана);
- романс И. А. Помазанского (Н. А. Кутузова);
- «Старый капрал» А. С. Даргомыжского (О. А. Петров);
- фортепианные пьесы Ф. Лешетицкого, Ф. Шуберта и А. Рубинштейна (М. К. Бенуа);
- «Когда весны дыханием согретый» К. Бюхнера (Н. Г. Энде);
- «Лесная ведьма» А. Г. Рубинштейна (О. Палечек);
- песня Груни из оперы «Вражья сила» А. Н. Серова (А. А. Бичурина);
- соло для арфы на мотивы из «Лючии» Г. Доницетти (Фейт);
- романс П. И. Чайковского (Б. Б. Корсов);
- соло для виолончели (А. В. Кузнецов);
- романс М. И. Глинки (Ф. И. Стравинский);
- русская народная песня из сборника М. А. Балакирева (хор под управлением М. А. Бермана) [12, 491].

10 апреля 1877 года Мусоргский аккомпанировал в концерте в пользу Общества для вспомоществования студентам Медико-хирургической академии в зале Русского купеческого собрания; кружок Бермана там исполнял «Эй, ухнем» из сборника Балакирева [10, 215]<sup>7</sup>.

Даже учитывая неполную сохранность сведений о совместных выступлениях Думского кружка и Мусоргского как аккомпаниатора, становится ясно, что творческое, а вероятно, и приятельское общение композитора с членами кружка в 1877 году было весьма активным. Помимо концертов с объявленной программой, анонсами и рецензиями в периодической печати, члены кружка собирались еженедельно по воскресеньям в зале Думы Санкт-Петербурга для репетиций и совместного музицирования. Мусоргский относился к любителям хорового пения, достигшим высокого профессионального уровня, с большой симпатией; таким образом, его «взнос» в репертуар кружка в виде собственноручных переложений пяти русских песен легко объясним. В «Кратком очерке деятельности Думского кружка» упоминается о том, что Мусоргский «аккомпанировал кружку в разных концертах», снабжал «его своими переложениями» и вообще относился «к кружку с лестным для него вниманием» [8, 7].

<sup>7</sup> Вероятно, обработка «Эй, ухнем» для мужского хора *a cappella* принадлежала самому Берману; ее исполнение Думским кружком всегда имело успех и часто бисировалось.



Ил. 2. Фотопортрет М. А. Бермана, 1882 г. Фотограф — К. А. Шапиро. РНБ ОР. Ф. 796. Оп. 1. № 15. Л. 13

Figure 2. Photographic portrait of Mikhail A. Berman by Constantin A. Shapiro (Chapyrau), 1882. Russian National Library, Department of Manuscripts

1878-й стал годом высокой концертной активности кружка; для Мусоргского же в этом году свершился некий поворот к снижению жизненного тонуса. С весны до поздней осени он тяжело страдал от «нервной лихорадки». Но несмотря на это, его творческая продуктивность была высока (главным итогом года стала подготовка и обсуждение с друзьями крупных номеров из «Хованщины», из которых приняты были не все). И каковы бы ни были причины болезни композитора, они не позволили ему продолжать службу в Лесном департаменте. Поддержал его, как известно, Третий Иванович Филиппов<sup>8</sup>, устроив с октября на мизерную должность к себе в Государственный контроль.

<sup>8</sup> Мусоргский был своим человеком в доме Т. И. Филиппова. По словам М. А. Бермана, переданным И. Ф. Тюменевым, «он у Тertia Филиппова в гостях по крайнему своему добродушию и любезности не только аккомпанировал всем певшим на том вечере, но даже исполнял и обязанности тапера, т. е. по просьбе хозяев разыгрывал вальсы, польки и кадрили (быть может, своей импровизации). А то, бывало, сидит где-нибудь в уголку и дремлет» (Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. III. 1877–1881. Запись от 17 марта 1881 г. // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 12. Л. 438 об.).

Третий Иванович оказывается ключевой фигурой для нашей темы о хорах и хоровых обработках народных песен. Его представления о самобытности русских песен и необходимой аутентичности их записи при публикации интересовали, с одной стороны, композиторов — Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, с другой — хоровых деятелей, в том числе М. А. Бермана. Последний находился в тесных отношениях с Балакиревым, который к тому времени вернулся к делам Бесплатной музыкальной школы; Берман практически был его помощником. Во второй половине 1870-х Думский кружок и Балакирев существовали в непосредственном взаимодействии, а в 1878 году Балакирев, в свою очередь, возобновил отношения с кучкистами, в том числе, разумеется, с Мусоргским и Римским-Корсаковым.

Балакирева, Римского-Корсакова и Мусоргского объединял с Филипповым и Берманом поиск оптимальной формы профессиональной обработки народного тематизма. Филиппов не только тщательно отбирал мелодии, но и предъявлял особые требования к их гармонизации и другим тонкостям процесса перехода народной песни к профессиональным аранжировщикам и исполнителям. Он пытался воздействовать — и воздействовал — на тех композиторов, которые были с ним связаны родством взглядов. Равным образом он оказывал влияние на Бермана и его хор; возможно, таков и был его идеал исполнителей народных песен: не концертирующий коллектив, а кружок единомышленников, занимающихся художественной деятельностью (платные концерты давались только с благотворительной целью).

Этот идеал был близок и Мусоргскому. Он столь же трепетно относился к выбору певца: исполнитель аутентичной народной темы должен был обладать высокоразвитым художественным вкусом, не позволяющим исказить то, что он слышал в народной среде. С уважением Мусоргский воспринимал требования Филиппова относительно индивидуальной гармонизации «не по правилам». Можно предположить, что Филиппов предлагал свои варианты песен приблизительно в одно время и Мусоргскому, и Римскому-Корсакову. Первый сделал в 1878 году несколько переложений для мужского хора Бермана (их, возможно, было и больше пяти). А второй сформировал на этой основе свой сборник «40 народных песен», который вышел в издательстве П. И. Юргенсона в 1882 году<sup>9</sup>.

Ранее упоминалось, что в последние годы жизни Мусоргский жил в меблированных комнатах на Офицерской улице; там же снимал комнату участник Думского кружка, певец и дирижер Емельян Фомич Гаврюшко<sup>10</sup>, который составил и опубликовал свой сборник хоровых обработок народных песен<sup>11</sup>. Именно о со-

<sup>9</sup> 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: П. Юргенсон, 1882.

<sup>10</sup> Гаврюшко Емельян Фомич — ревизор Госконтроля, подчиненный Т. И. Филиппова; кроме хоровых песен для мужского и смешанного хора, сочинил песнопение «Блажени, яже избрал», вероятно, к панихиде по Ф. М. Достоевскому (конец января 1881 г.). Напомним, в панихиде и похоронах великого писателя Думский кружок принимал самое деятельное участие.

<sup>11</sup> *Гаврюшко Е. Ф.* Хоровые песни с аккомпанементом фортепиано. Для мужского и смеш. хора. СПб.: И. Юргенсон, 1882.

седе Мусоргского<sup>12</sup> Берман иронически сообщал своему другу Илье Федоровичу Тюменеву, певцу и аккомпаниатору кружка: «Даже Гаврюшко не собирается издавать 2-ю часть сборника подслушанных и подделанных песен» (из письма 30 мая 1878 года)<sup>13</sup>. Из почти издевательской реплики можно, однако, сделать серьезный вывод о том, что подлинность мелодической основы обработок была очень важна не только для Филиппова, но и для Бермана с Тюменевым — руководителей кружка. В дополнение к сказанному: первая тетрадь сборника Гаврюшко вышла в том же, 1882 году, что и сборник Филиппова — Римского-Корсакова, и может служить материалом для сравнения фактуры и гармонизации песен.

Участники Думского кружка поддерживали связь с Мусоргским до самой его кончины. Обстоятельства болезни, смерти и похорон композитора описаны в дневнике И. Ф. Тюменева; этот фрагмент без купюр опубликован в сборнике «М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников» [15]. Сам Тюменев не был знаком с Мусоргским; все его дневниковые записи, касающиеся композитора, сделаны со слов Бермана, очевидно, довольно глубоко погруженного в жизненную ситуацию Мусоргского, в том числе из-за общения с Тertiем Филипповым. Так, Михаил Андреевич рассказал Илье Федоровичу о встрече 2 ноября 1880 года на квартире Филиппова, где Мусоргский исполнял готовую «Хованщину» перед «ареопагом “могучей кучки” (Корсакова тогда не было)». Пересказ Тюменева передает восприятие Бермана: «Жалко было смотреть, как присутствующие (особенно Кюи) беспрестанно приставали к нему с предложением различ[ных] урезок, изменений, сокращений и т. п. Скромнее других, как это ни странно, при его доброжелательном, но деспотичном характере, — оказался Балакирев. Так трепать и крошить новое, только зародившееся произведение — крошить не с глазу на глаз, а публично, при всем обществе, не только верх бестактности, а прямо таки акт жестокосердия. А бедный, скромный композитор соглашается, урезает... — такое впечатление жалости оставило это исполнение по крайней мере в душе Бермана»<sup>14</sup>.

Те же события были описаны самим Берманом в качестве корреспондента рукописного журнала «Баян» (выпускался И. Ф. Тюменевым, С. Ф. Светловым, К. Н. Соловьевым и другими в 1880–1881 годах). В его заметке приведена другая дата — 4 ноября, — которую он называет днем основания Санкт-Петербургской Академии художеств<sup>15</sup>, и перечислены присутствующие, чего не было в дневнике Тюменева: «На этом интересном вечере кроме вашего корреспондента присутствовали Л. И. Шестакова, А. А. Хвостова-Полякова, Д. М. Леонова, М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, В. В. и Д. В. Стасовы, [Г. П.] Кондратьев (режиссер),

<sup>12</sup> «В последнее время [жизни] автор “Бориса” не имел даже своего инструмента, а с больш[им] удовольствием пользовался старыми цимбалами Гаврюшко, с кот[орым] он жил в одних меблиров[анных] комнатах» (цит. по: Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. III, запись от 17 марта 1881 г. // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 12. Л. 440. См. также: [12, 567]).

<sup>13</sup> Берман М. А. Письмо И. Ф. Тюменеву от 30 мая 1878 года // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 2. № 112. Л. 2 об.

<sup>14</sup> Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. III. Запись от 17 марта 1881 г. // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 12. Л. 438 об.

<sup>15</sup> Что, впрочем, тоже не точно, так как настоящей датой основания Академии считается 6 ноября 1757 года.

артисты Мариинского театра [Ф. Ф.] Соколов, [В. Я.] Майборода, артист Думского кружка В. И. Чумачевский, писатель [А. Н.] Островский и еще два или три неустановленных мною лица»<sup>16</sup>.

20 января 1881 года Мусоргский аккомпанировал в концерте в пользу учеников Академии художеств, где выступали и кружковцы, как обычно, сорвав овацию после исполнения «Эй, ухнем» из сборника Балакирева. А 16 марта, «в понедельник вечером», Берман пришел к Тюменеву со скорбной вестью о смерти композитора<sup>17</sup>. Из записи Тюменева от 17 марта, дня похорон, узнаём подробности: «К 8-ми часам вечера мы аккуратно собрались в церкви Николаевского сухопутного госпиталя (под Смольным). <...> Кружок наш собрался дружно»<sup>18</sup>. «Со святыми упокой», прекрасно исполненное нашими, произвело на меня сильное впечатление»<sup>19</sup>.

## 2. СБОРНИКИ М. А. БЕРМАНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ НОВЫХ БИОГРАФИЧЕСКИХ ДАННЫХ О ДИРИЖЕРЕ

Дальнейшая, более чем десятилетняя история существования Думского кружка ознаменовалась выходом трех сборников из репертуара мужского хора, составленных его руководителем, Берманом. Эти сборники представляют немалую ценность и свидетельствуют о реализации кружковцами определенной эстетической задачи. Особое значение приобретает тот факт, что в сборниках были впервые изданы хоровые обработки Мусоргского, специально предназначенные этому коллективу. Отметим важное обстоятельство: все опубликованные хоровые обработки являлись собственностью Бермана, о чем он упомянул в предисловии к первому выпуску: «В сборнике будут помещены только сочинения доселе нигде не напечатанные и обязательно предоставленные авторами в распоряжение кружка» [1, 1].

На протяжении всех этих лет, с 1881-го по 1892-й год, жизнь и деятельность Бермана была связана со службой в Думе и руководством хоровым кружком. По этой причине имеет смысл рассмотреть некоторые факты его биографии, установленные нами в ходе изучения переписки Бермана и Тюменева, а также дневников Тюменева из фонда ОР РНБ. Многие из материалов ранее не были известны или трактовались ошибочно; таким образом, можно предложить новый взгляд на биографию составителя сборников Думского кружка.

Появлению в 1882 году первого сборника предшествовал период накопления Думским кружком репертуара и опыта концертного исполнительства. К коллективу пришли известность и признание публики и музыкантов. Осенью 1881 года за помощью и профессиональной поддержкой к участникам хора обратился Балакирев. В дневнике Тюменева подробно описаны как действия Балакирева и Римского-Корсакова, так и роль певцов Думского кружка:

<sup>16</sup> Тюменев И. Ф. 2-е приложение к III тому Дневников и Автобиографии // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 14. Л. 64–65.

<sup>17</sup> Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. III // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 12. Л. 437.

<sup>18</sup> Там же. Л. 437 об.

<sup>19</sup> Там же. Л. 438.

«1 ноября [1881], воскресенье. В Думе на собрании Кружка Берман показал нам убедительное приглашение Балакирева принять участие в репетициях *Te Deum*'а Берлиоза, разучиваемого хором Бесплатной музыкальной школы. Корсаков совершенно неожиданно отказался в сентябре от заведования школы. Поехали просить Балакирева стать вновь ее руководителем, и он, к общему удивлению, согласился и назначил концерт с *Te Deum*'ом (желание послушать *Te Deum* быть может и было одной из главных причин согласия). Но через несколько же репетиций он стал “падать духом”, как выразился Корсаков, лично просивший Бермана подсобить Балакиреву поучаствовать с Кружком в исполнении *Te Deum*'а.

6 ноября. В Думу на репетицию *Te Deum*'а пришло несколько наших, в том числе и я с Берманом. Хор оказался действительно очень плох. Насколько могли подсобили, особенно Берман, вставший в первых тенорах (на самом деле у него небольшой второй тенор) и буквально прокричавший всю партию, но зато благополучно протащивший за собой всех коллег по голосу сквозь все четыре номера, которые тогда были разучены. Я пел в первых басах и взял свою партию на дом»<sup>20</sup>.

Сотрудничество с Балакиревым и хором Бесплатной школы продолжилось и после успешного концерта с исполнением *Te Deum*'а Берлиоза 15 февраля 1882 года; кружок формально примкнул к БМШ.

Весной того же года была организована женская хоровая группа для расширения репертуара, а также начались занятия по элементарной теории для новых участников коллектива. Тогда же, очевидно, Берман вместе с Тюменевым задумали издание сборников хоровых обработок, которые считались собственностью кружка, так как либо выполнялись членами кружка, либо были отданы кружковцам самими авторами.

В предисловии к первому выпуску Берман указал, что побудительным мотивом к появлению сборника стало «почти полное отсутствие изданий пьес, приуроченных для любительских хоров» [1, 1]. Примечательно, что, несмотря на наличие в хоре Думского кружка уже весной 1882 года женской секции, Берман подготовил к публикации обработки только для мужских голосов, объяснив свое решение так: «Недостаток этот [малочисленность нотных сборников<sup>20</sup>] кроме любительских хоров ощущается и в среде учащейся молодежи и по преимуществу в тех заведениях, в которых нет детских или женских голосов» [1, 1].

О выходе «Сборника № 1», который открывался обработками Мусоргского, есть специальная запись в дневнике Тюменева от 14 октября 1882 года: «Издан и выпущен в продажу. Титульная виньетка работы Ф. Ф-ча [Светлова]. Примечания к хорам — мои»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV. 1881–1884 // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 15. С. 4–5.

<sup>21</sup> Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. III // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 12. Л. 145.

Федор Федорович Светлов — художник, близкий знакомый И. Ф. Тюменева, в 1880 году учился в Академии художеств по классу живописи.



Ил. 3. Обложка издания Думского кружка (выпуск 2). Худ. Ф. Ф. Светлов

Figure 3. Cover of the second issue of the collection of the Duma circle by F. F. Svetlov

11 февраля 1883 года было получено цензурное разрешение на публикацию второго выпуска Сборника репертуара Думского кружка, с хоровой обработкой песни «Уж ты воля, моя воля» Мусоргского, украшенного той же виньеткой художника Ф. Ф. Светлова. Первые выпуски печатались за счет Бермана в петербургской типографии Карла Михаэля Шредера. Очевидно, издание получилось заметным и востребованным, так как в 1884 году оба выпуска под одной обложкой, с хоровыми партитурами и партиями, вышли в свет уже в издательстве П. И. Юргенсона, купившем авторские права на них<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> П. И. Юргенсон сохранил декоративную обложку сборника, выполненную Ф. Светловым, но после указания на цену в каждом выпуске партитуры и голосов обозначил на титуле: «собственность издателя».

С начала 1884 года Берман и коллеги готовились к десятилетнему юбилею кружка, 29 апреля. Сразу же было определено, что в программе сочинения Мусоргского — обязательны. Это зафиксировано в вышедшей к юбилею брошюре: «Кружок так высоко ценит талант покойного Модеста Петровича и его внимание к себе, что счел наиболее приличным почтить его память в день празднования своего десятилетия исполнением целого действия его высокоталантливой оперы “Хованщина”» [8, 8].

Дневники Тюменева сохранили данные о разных этапах подготовки. 15 января 1884 года, на спевке, Берман пригласил хористов в антракте пройти в Зал думских заседаний; там ими был сформирован проект юбилейной программы.

«Праздновать в Думе. 6–7 часов. Молебен и лития об умерших членах Кружка. 7–8 часов. Чтение отчета. Поднесение М. А-чу [Берману] адреса и подарка.

8–9 часов. Общий чай.

9–10 часов. Концерт исторический: по одному номеру из репертуара Кружка каждого истекшего года, 10 номеров.

10–11 часов. “Хованщина”: а) хор стрельцов б) 5-е действие целиком.

Затем часть неофициальная, 11–1 час»<sup>23</sup>.

25 апреля Тюменев зафиксировал: «Сегодня после общей спевки М. А. [Берман] был у меня — придумали вместе с ним разложить на концерт в зале по стульям гектографированные листки с объяснением к 5-му действию “Хованщины”. Текст объяснения был составлен нами тут же. Кроме того, решили побывать на рынке и поискать колокол для раскольничьего хора, не там-там, гудящий точно на Иване Великом, как это было в концерте Бесплатной школы, а небольшой скитский колокол, взять его, конечно, напрокат»<sup>24</sup>.

26 апреля: «Утром в 11 часов мы с М. А. [Берманом] сошлись у Милютинных рядов и отправились (по указанию одного знакомого М. А-ча) на Апраксин рынок, в железный ряд. Колокол нашли довольно скоро, весом 1 и 19 фунтов и заплатили за прокат с доставкой в Думу 3 рубля»<sup>25</sup>.

Наибольший энтузиазм источает запись от 27 апреля: «Генеральная репетиция юбилейного концерта прошла очень хорошо. Пели в большой зале на эстраде (уже 2-й раз). “Хованщина” прошла очень хорошо и солисты (Досифей — В. А. Степанов, Марфа — М. С. Соловьева, Андрей — Н. К. Крылов [участники Думского кружка]) и хор, и колокол — все выполнили свою задачу очень удачно»<sup>26</sup>.

Концерт состоялся 29 апреля; присутствовали «генералы», по определению Тюменева, то есть Т. И. Филиппов и Н. А. Римский-Корсаков; зал был полон, Бермана чествовали, пение Думского кружка принимали горячо. Но вот «5-й акт “Хованщины”, по-видимому, понравился не всем...»<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 15. Л. 336.

<sup>24</sup> Там же. Л. 353.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.



Ил. 4. Портрет М. А. Бермана, 1882 г. Рис. Л. Н. Соловьева. РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 71

Figure 4. Portrait of M. A. Berman by L. N. Solovyev, 1882. Russian National Library, Department of Manuscripts

В 1886-м году, через 5 лет после смерти Мусоргского, в дневнике Тюменева появилась запись: «23 марта, воскресенье. Мужская спевка в Думе. Пели: “Грозен царь идет”, 2 раза, “Небо”, Свадебный хор из “Лоэнгина”, хор из “Фауста” Берлиоза, “Просо” 2 раза, “Кронос” Шуберта, 2 раза, “Воля” Мусоргского в первый раз, 3 куплета, Заупокойный хор странников из “Рогнеды”, Дуэт Витта (пели Чумачевский и Паша Крылов), “Боже муй” [так], “Вечерком в саду”, Испанская серенада Дрегерта»<sup>28</sup>.

Обработка песни «Уж ты воля, моя воля» — «главная героиня» настоящей публикации, о ней речь впереди. Здесь уместно только поставить вопросы. Почему она прозвучала в первый раз в 1886 году, если была напечатана во втором сборнике Думского кружка как репертуарная в 1883-м? Возможно ли, чтобы этот «первый раз» относился к дирижеру (Тюменеву в этом качестве) или ко времени после смерти Мусоргского? Точных ответов пока нет.

<sup>28</sup> Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. V. 1885–1891 // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 16. Л. 160.

Между выходом в свет второго и третьего, последнего сборника Думского кружка, прошло чуть больше десяти лет. Начиная с 1885 года деятельность руководителя кружка, видимо, стала утомлять Бермана — подводило здоровье. Он строил планы управлять хором совместно с Тюменевым, с тем чтобы постепенно уйти совсем, но Илья Федорович отказался от руководства. Официальная должность Михаила Андреевича — делопроизводитель Училищной комиссии в Городской Думе — требовала поездок по разным городам и местечкам Российской Империи и также становилась непомерной нагрузкой.

Одним из редких всплесков подлинной увлеченности хоровой и, шире, — музыкально-просветительской деятельностью стало для Бермана участие в праздновании в 1887 году 25-летия Бесплатной музыкальной школы, которой, по его собственным словам, он был «все-таки обязан многим в музыкальном развитии»<sup>29</sup>.

Из длинного письма Тюменеву, датированного 10-м и 18-м марта 1887 года (сам концерт состоялся 12-го):

«Генеральная репетиция Б. М. школы сразу вернула меня на 20 лет тому назад, и я сразу помолодел при том же деятельном, как и в то время, участии в помощи Милию, при постоянных его разыскиваниях меня, криках: “Михайло Андреевич, сделайте то-то..., Мих. Анд., хорошо ли идет..., Мих. Анд. и т. д.”»<sup>30</sup>

«Я как начальник Балакиревского штаба, скакал от правого фланга к левому, то одобряя, то делая указания»<sup>31</sup>.

О самом концерте он писал в том числе следующее: «Милий был в восторге и троекратно облобызал меня после концерта. Но ему не удалось надуть публику хором, так как на другой день во всех газетах, похваливая хор, прибавили, что это де и неудивительно, потому что с хором Б. школы пел Думский кружок»<sup>32</sup>. Действительно, в откликах прессы при одобрении мощного и стройного звучания хора упоминался и коллектив Бермана. В «Новом времени» высказались совершенно определенно: «<...> Хоры, — эта больная сторона Бесплатной школы — прошли на этот раз весьма недурно. Правда, что здесь кроме членов школы, были хористы уже опытные, например, Думский кружок чуть ли не в полном составе»<sup>33</sup>.

Юбилейный подъем, однако, не изменил критического взгляда Михаила Андреевича на современное состояние БМШ; панегирическая публикация В. В. Стасова о юбилее Школы в «Историческом вестнике» [14] побудила его

<sup>29</sup> Берман М. А. Письмо И. Ф. Тюменеву от 10–18 марта 1887 года // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 2. № 112. Л. 45 об.

<sup>30</sup> Там же. Л. 45.

<sup>31</sup> Там же. Л. 45 об.

<sup>32</sup> Там же. Л. 46.

Ранее нигде не отмечалось, что члены Думского кружка пели также в хоре С. Д. Шереметева. Об этом читаем в дневниках И. Ф. Тюменева: «День этот для Кружка оказался совершенно неудобным, т. к. большинство членов участвуют в пении всенощных (главным образом, у графа Шереметева-старшего), где дирижировал хором Г. Я. Ломакин, Берман был его помощником <...>. Хор этот славился между любителями» (речь шла о концерте, назначенном на 22 января 1883 г.) // Тюменев И. Ф. Моя автобиография. Т. IV // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 1. № 15. С. 157.

<sup>33</sup> Театр и музыка // Новое время. 1887. 14 марта. № 3965.

написать «злую статью, но вместе с тем и правдивую, без прикрас»<sup>34</sup>. Однако Бермана опередил критик Михаил Михайлович Иванов в «Новом времени» [5], в котором «вылит был ушат воды на бедную школу»<sup>35</sup>, и «злая статья» Бермана отправилась в стол.

Думский кружок продолжал свою деятельность с прежним руководителем вплоть до весны 1892 года. В мае Михаил Андреевич уехал, как часто бывало и в прежние годы, в Вильно (ныне Вильнюс), навестить семью старшего брата, священника Ивана Андреевича. Недалеко от Вильно проживала и их сестра (имя пока выяснить не удалось) с семьей; скорее всего, именно из тех мест и был родом Михаил Андреевич, а вовсе не из Полтавы, как утверждал ранее в своей статье Л. С. Кауфман [7, 63].

Находясь в Вильно, младший Берман разболелся: воспалилась нога, которая давала о себе знать и раньше, заставляя все чаще отказываться от дирижирования на концертах и спектаклях. Михаил Андреевич отправился на все лето в Одессу, для лечения ноги лиманскими грязями. Болезнь развивалась, и лечение затягивалось; по состоянию здоровья он не мог выехать из Одессы до поздней осени. В конце концов стало понятно, что вернуться в Петербург Берман не в силах; в Думе ему выхлопотали пенсию, и на зиму он уехал в Вильно.

Последовало еще одно несчастье: в январе 1893 года внезапно умер брат Иван; Михаил Андреевич по завещанию был назначен душеприказчиком и опекуном его малолетних детей. Все это время и до конца жизни Михаил Андреевич находился в переписке с Тюменевым, который вместе со своей семьей поддерживал друга. Как только Берман смог уладить все дела с переездом невестки и племянников на другую квартиру в Вильно, он озаботился сохранением репертуара Думского кружка и написал П. И. Юргенсону об издании третьего выпуска сборника.

Из письма Тюменеву от 5 марта 1893 года: «Вчера я получил письмо от Юргенсона. Он согласен издать 3-й выпуск и просит его выслать с тем, чтобы приложить к рукописям согласие русских авторов. О Мусоргском и Щиглеве я напишу ему, а Вы, посылая рукопись, вышлите и Ваше согласие на печатание “Эх, да разгуляйся”»<sup>36</sup>. Согласие Мусоргского и Щиглева на печатание их обработок в третьем сборнике могло быть оформлено письменно еще в конце 1870-х, но могло и просто подразумеваться по умолчанию, самим фактом передачи ими своих автографов Думскому кружку.

Берман обратился к Тюменеву с просьбой: «Я затрудняюсь без инструмента держать корректуры, и потому позвольте Вас просить о том. Если Вы согласны, то я уведомя Юргенсона о высылке корректур Вам»<sup>37</sup>. Он также планировал составление кратких биографий авторов, по аналогии с первым выпуском, но впоследствии от этой мысли отказался.

В следующем письме, от 17 марта, Берман выразил Тюменеву «глубокую признательность за готовность способствовать нашему изданию». И добавил: «А как

<sup>34</sup> Берман М. А. Письмо И. Ф. Тюменеву. 10–18 марта 1887 года // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 2. № 112. Л. 47.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Берман М. А. Письмо И. Ф. Тюменеву от 5 марта 1893 года // РНБ ОР. Ф. 796. Оп. 2. № 110. Л. 6 об.

<sup>37</sup> Там же. Л. 7.

все необходимо видно из того, что напр[имер] в Вильно в Нечаевском кружке поют такую хоровую мерзость, что даже стыдно за них»<sup>38</sup>. Впрочем, Берман тут же ознакомил местных любителей с содержанием двух сборников своего коллектива.

Третий выпуск репертуара Думского кружка вышел в 1894 году (цензурное разрешение от 3 января) и, так же, как и первый, открывался обработкой Мусоргского, в данном случае — песни «Скажи, девица милая».

Из дальнейших событий жизни Бермана, имеющих отношение к нашей теме, а также несколько шире — к кругу Балакирева-Тюменева-Филиппова — можно выделить следующие.

Во-первых, это переезд хормейстера в Полтаву в 1895 году вместе с семьей покойного брата, что важно для ответа на вопрос, как в Полтаве оказались автографы хоровых обработок Мусоргского. Из писем Бермана можно уверенно заключить, что прежде он в Полтаве не бывал; мотивом для переезда служил поиск более дешевого жилья для невестки и племянников. Предварительно он заезжал в Полтаву один, чтобы составить собственное представление о городе, ценах и учебных заведениях. Из письма Тюменеву от 18 октября 1895 года: «Дело в том, что о полтавских дешевизне, красоте местоположения и пр[очих] удобствах, мне прожужжали уши, и я хочу сам вложить перст свой, чтобы убедиться в правдивости общих похвал. Это необходимо главным образом для семьи брата, ибо жизнь в Вильне для них дорога, а пенсия уменьшается и еще более уменьшится с наступлением совершеннолетия детей»<sup>39</sup>.

Михаил Андреевич нашел в Полтаве подходящий дом для семьи брата и дешевые гимназии, перевез туда семейство, а также собственный архив и библиотеку, надеясь там осесть. Но для него самого в Полтаве места службы не нашлось, и он проводил по много месяцев в разных городах Крыма; писал статьи, пробовал себя в иных литературных жанрах, отсылал тексты друзьям в Петербург с надеждой на публикацию. В 1896 году Берман представил на суд Тюменева и других друзей тексты воспоминаний о «детстве в хоре архиерейском, жизни с монахами»<sup>40</sup>.

В 1897 году Берман нашел работу преподавателя хора учеников Феодосийской гимназии, но в следующем, 1898-м, судьба опять вернула его в Петербург. Он получил приглашение Т. И. Филиппова поступить на службу к нему в Контроль, с тем чтобы руководить его хором<sup>41</sup>. Возможность вновь вернуться в столицу и заняться любимым делом вдохновила Михаила Андреевича чрезвычайно. Он писал Тюменеву многостраничные письма с обсуждением этого проекта, высказывая различного рода сомнения и опасения. Его взгляды на обработки народных песен и их гармонизацию, изложенные в этих письмах, могут служить косвенным

<sup>38</sup> Берман М. А. Письмо И. Ф. Тюменеву. 10–18 марта 1887 года // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 2. № 112. Л. 47. Упомянутый Нечаевский кружок — любительский хор Владимира Степановича Нечаева, чиновника Виленского суда, дававший концерты в Вильно.

<sup>39</sup> Берман М. А. Письмо И. Ф. Тюменеву от 18 октября 1895 года // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 2. № 112. Л. 45.

<sup>40</sup> Берман в молодые годы служил регентом хора Пажайслисского монастыря. Это крупнейший монастырский комплекс в Литве, в Каунасе, построенный в стиле итальянского барокко. Данное обстоятельство также говорит в пользу того, что семья его родителей жила в тех краях.

<sup>41</sup> Берман М. А. Письмо И. Ф. Тюменеву от 14 марта 1898 года // РНБ ОР. Ф. 796 (И. Ф. Тюменев). Оп. 2. № 111. Л. 8.

источником для реконструкции мнений по этому вопросу окружения Мусоргского его последних лет.

Берман писал: «Я очень люблю русскую песню и преклоняюсь перед Третьим за его старания отыскивать ее во всех углах и трещинах, записывать, печатать и распространять, но в то же время я поклонник красивой гармонизации, что оч[ень] трудно достижимо в рус[ской] песне, благодаря лицам, как тот же Т[ертий] И[ванович], не признающим общепринятой гармонизации, а требующим какой-то особой, свойственной духу народа, а какой — никому не ведомо. <...>

Я большой любитель, быть может и знаток, хоровых оттенков, характерности в исполнении, чем собственно и славился наш б[ывший] Думский кружок, но ничего подобного Т[ертий] И[ванович] не желает в рус[ских] песнях, потому что народ этих теней не признавал, сочиняя свои чудные песни <...>. Мое оружие, которым я худо ли хорошо ли владел, но которым пользовался с успехом, будет вынута из моих рук и вышвырнута за окно»<sup>42</sup>.

Михаил Андреевич преодолел все сомнения и в середине августа приехал в Петербург на новую должность. В столице он смог снова встретиться с друзьями по Думскому кружку; в репертуар Хора Т. И. Филиппова Берман вводил обработки из их бывшего репертуара. Однако прежняя жизнь вернулась ненадолго: в ноябре 1899 года Третий Иванович скончался, и в 1900-м Михаил Андреевич вновь был вынужден искать себе пристанище. Часть нотного архива Кружка он, вероятно, оставил в своем кабинете в Думе, так как на его бывшей должности теперь состоял племянник, Федор Иванович Берман. Во всяком случае, его бумаги были разделены на две части: одна хранилась в Полтаве, другая — в Петербурге.

Он проводил 1900-е годы между Севастополем и Полтавой; Тюменев неоднократно приглашал друга переселиться в его имение Приволье близ Любани в Петербургской губернии; возможно, этот план и был реализован. Точных данных о кончине Бермана пока нет; это могло случиться между 1912 и 1913 годами. По сведениям Кауфмана, источник которых не указан, он скончался 25 февраля 1913 года [7, 66].

### 3. СБОРНИКИ РЕПЕРТУАРА ДУМСКОГО КРУЖКА: СОДЕРЖАНИЕ, АВТОРЫ, ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАБОТОК НАРОДНЫХ ПЕСЕН В КОНТЕКСТЕ АНАЛОГИЧНЫХ ИЗДАНИЙ

Напомним сказанное ранее: в свет вышло три выпуска сборников Думского кружка, подготовленных М. А. Берманом, и один выпуск, изданный Е. Ф. Гаврюшко. Первые бермановские выпуски были опубликованы дважды — самим дирижером (вып. 1 — 1882, вып. 2 — 1883) и Юргенсоном (вып. 1–2 — 1884, переиздание вып. 2 — 1889). Третий выпуск вышел у Юргенсона спустя десять лет после переиздания первых выпусков (1894)<sup>43</sup>; через год (1895) последовала отдельная публикация двух русских песен («Уж ты воля, моя воля» и «У ворот»).

<sup>42</sup> Там же. Л. 7 об. — 8.

<sup>43</sup> В датировке обработок народных песен Мусоргского многие исследователи допускают ошибки, указывая 1880-й год, исходя из публикаций М. А. Бермана (В. Г. Каратыгин [6], Г. Н. Хубов [17]).

Каждый сборник включает в себя 10 произведений для мужского хора с солистами a cappella. Первые два завершаются большими оперными оркестрово-хоровыми композициями в переложении для хора с фортепиано (хор узников из 1 действия оперы «Фиделио» Л. Бетховена, хор из 3 действия оперы «Моряк-скиталец» Р. Вагнера); в третьем выпуске подобной оперной хоровой сцены нет. Сочинения европейских авторов (Ф. Шуберта, Ф. Абта, К. Бендля, Фр. Пацциуса, Л. Бетховена, Дж. Мейербера, Ф. Листа, Р. Вагнера) в сборниках преобладают над хорами русских композиторов (М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, М. Р. Щиглева, И. Ф. Тюменева), что отражает общую специфику хорового репертуара тех лет. В каждом выпуске имеются хоровые обработки народных песен (русские, галицкая, чешская, сербская). Обратим внимание, что немецкая хоровая классика часто пелась думцами на русском языке («Ночь», «Любовь», «Хороводная» Шуберта, Серенада Абта, «Старинные преданья» Листа, «Тихая звездная ночь» Бендля), причем большая часть переводов делалась Тюменевым (эта информация не всегда отражена в изданиях)<sup>44</sup>.

Скорее всего, большинство переложений для мужского хора создавалось самим Берманом, хотя он использовал в своих сборниках и обработки других авторов (в частности, «Pater noster» Мейербера, певшийся по-латыни, был заказан для Думского кружка Г. Я. Ломакину).

Как мы уже упоминали, предисловие Бермана к первому выпуску важно для понимания не только деятельности кружка, но и целей, поставленных его руководителем для себя лично и всех кружковцев. Предлагаем несколько выдержек из этого текста: «В последнее время, благодаря частным попыткам, начинает обнаруживаться в обществе любовь к хоровому пению, но одним из существенных препятствий к развитию онаго служит почти полное отсутствие изданий пьес, приуроченных для любительских хоров. <...> Жалобы на это мне неоднократно приводилось слышать от многих дирижеров любительских хоров и учителей пения в разных учебных заведениях (учительские семинарии, институты, духовные семинарии, юнкерские школы и др.). В пополнение этого пробела я решился внести посильную лепту, предприняв издание пьес, исполняемых в кружке любителей хорового пения» [1, 1].

Таким образом, восполняя пробелы отечественного хорового репертуара, Берман опубликовал «сочинения доселе нигде не напечатанные <...> (например, сочинения и переложения М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, М. Р. Щиглева, Д. Н. Соловьева и др.)» [там же]. Из произведений иностранных композиторов в сборники вошли «преимущественно малоизвестные или даже вовсе неизвестные в России (Берлиоза, Вагнера, Листа, Мендельсона, Мейербера, Шуберта, Шумана, Массенэ, Сен-Санса, Геварта и композиторов чешских, сербских и др. славянских народностей), а также народные песни славян» [там же]. Европейская ориентированность сборников Бермана особенно

<sup>44</sup> Важно, что в те же годы Тюменев трудился для Юргенсона над переводами с немецкого песен из вокальных циклов Шуберта и Шумана. Из других хоровых номеров: «Тихая звездная ночь» Бендля пелась кружковцами со стихами А. Фета, стихотворение Пушкина «Я пережил свои желанья» было подложено под музыку Мёринга.

заметна по сравнению с содержанием сборника Гаврюшко, где преобладал отечественный (русский, малороссийский, казачий) фольклор<sup>45</sup>.

Привлекает у Бермана обилие неизвестных ныне имен композиторов; деятельность большинства из них протекала в немецких обществах Liedertafel: Фердинанд Мёринг (Möhrling), Эрик Мейер-Гельмунд (Meyer-Helmund), Фридрих Вильгельм Кюккен (Kücken), Карл Целлер (Zeller), Карл Готлиб Райсигер (Reissiger), Альфред Дрегерт (Dregert), Фридрих Витт (Witt), Франц Ксавер Хвátал (Chwatal).

Видимо, Берман, составляя сборники, не только хотел расширить хоровой репертуар, но и руководствовался воспитательно-образовательными целями: знакомил слушателей с редкими сочинениями, часто подаваемыми кружком в качестве маленьких, но значимых премьер. Такая направленность творчества вполне сравнима с деятельностью в Москве Карла Альбрехта, который собирал и издавал неизвестные произведения для женских хоров<sup>46</sup>. Деятельность первопроходцев всегда достойна отдельного внимания, поэтому Берману в нашей публикации посвящено немало страниц.

Насколько часто публиковались хоровые обработки народных песен?

В 1882 году, когда Берман решил издавать репертуар своего кружка, популярностью пользовались песенные сборники К. П. Вильбоа<sup>47</sup>, М. А. Балакирева<sup>48</sup>, П. И. Чайковского<sup>49</sup>, Н. А. Римского-Корсакова<sup>50</sup>, но все они представляли народную песню *одноголосно* под аккомпанемент фортепиано. У Вильбоа, Балакирева и Римского-Корсакова встречаются варианты тех песен, которые привлекли внимание и Мусоргского, но, повторим, в одноголосных изложениях. Например:

- «Плывет, всплывает зелёный садок» (Вильбоа № 5, напев сходен с вариантом Мусоргского, кроме первого такта);
- «Скажи, девица милая» (Вильбоа № 26, другой напев, и слова «Скажи, девка, скажи красна» поются не с первого куплета);
- «Ты взойди, солнце красное» (Вильбоа № 97, напев сходен);
- «У ворот, ворот батюшкиных» (Вильбоа № 17, Балакирев № 38, напевы сходны);
- «Уж ты воля» (Вильбоа № 19, напев иной).

В настоящей статье, в силу ее конкретной направленности, не могут получить освещение такие широкие темы, как освоение музыкального народного творчества русским обществом, хоровые обработки русских песен в оперном

<sup>45</sup> Единственный дошедший до нас сборник Е. Ф. Гаврюшко содержит 11 его авторских обработок народных песен для мужского (8) и смешанного (3) хора с аккомпанементом фортепиано — русских, украинских и казачьих («Дубинушка», «Куманёк», «Поехал казак на чужбину», «Раздушка мой миленький козак», «Ой на гори», «Пошла маты на село», «Била соби Маруся» и пр.).

<sup>46</sup> *Альбрехт К. К.* Сборник хоров для 2, 3 и 4-х женских голосов. М.: П. Юргенсон, [1877]. С. 6.

<sup>47</sup> Русские народные песни, записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа. СПб., у Ф. Стелловского, [1860].

<sup>48</sup> Сборник русских народных песен, составленный М. Балакиревым. СПб.: А. Иогансен, [1866–1867].

<sup>49</sup> 50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки П. И. Чайковским. М.: П. Юргенсон, 1868–1869.

<sup>50</sup> Сборник русских народных песен, составленный Н. А. Римским-Корсаковым. Оп. 24. СПб., у В. Бесселя и Ко, 1875–1876.

жанре, особенности полифонического слуха Мусоргского; их можно затронуть лишь по касательной, в связи с фактами биографии композитора. Но в более общем смысле можно утверждать, что в хоровых обработках Мусоргский, наряду с Ломакиным, явился одним из зачинателей многоголосного изложения народных песен. Значительно позднее русский фольклор стал публиковаться именно в хоровом виде Н. Я. Афанасьевым<sup>51</sup>, Е. К. Альбрехтом<sup>52</sup>, В. Т. Соколовым<sup>53</sup> и другими собирателями, но это уже — после Мусоргского.

Обратим внимание на сходство песен, избранных Мусоргским, Вильбоа и Римским-Корсаковым<sup>54</sup>. Известно, что обработки Вильбоа не удовлетворили Филиппова, который вспоминал позднее: «С отроческих дней ознакомившись с произведениями народной поэзии и усвоив их самобытные разнообразные напевы, я перешел в юношеский возраст с богатым песенным запасом, и с той весьма далекой уже от настоящей минуты поры не переставал думать о сохранении для родного искусства носимых моею памятью сокровищ. Но при первом же приступе к исполнению своей мысли мне пришлось убедиться, что такое с виду совершенно простое намерение, как перевести на ноты напевы русских песен сообразно с их истинною природой, исполнить не так-то легко. Особенности наших народных напевов таковы, что они не каждому даются. И мои напевы весьма долго не давались разумению весьма опытных и искушенных в учебной науке художников, к которым я обращался в разное время с моей нуждой. <...> Но так как г. Вильбоа, записав наскоро с моего голоса мои напевы, поспешил издать их <...>, то этим опытом мои ожидания и требования удовлетворены быть не могли» [16, 4].

Далее Третий Иванович добавил нечто важное: «Наконец, в 70-х годах, при благосклонном посредстве М. А. Балакирева, судьба моих напевов отдана была в руки родного ему по духу художника Н. А. Римского-Корсакова, который на передачу их положил много дорогого для него времени и добросовестных усилий, и которому я приношу глубокую и искреннюю признательность за осуществление давней и никогда не покидавшей меня мечты увидеть когда-либо хранившиеся в памяти моей напевы изданными в виде, вполне достойном их художественного значения» [там же]. Прокомментируем эти строки.

Составление Корсаковым песенного сборника из репертуара Третья Филиппова происходило в конце 1870-х, почти синхронно с выполнением обработок Мусоргским. Об этом есть свидетельство в «Летописи»: «В сезон 1875–76 года у меня подвернулось одно новое для меня дело. Уже с прошлого года я сильно стал интересоваться русскими народными песнями: я посматривал всевозможные сборники, которых, кроме чудесного балакиревского, до той поры знал мало. У меня явилась мысль

<sup>51</sup> 64 Русские народные песни, составленные на 4, на 3 и на 6 голосов Н. Афанасьевым. М.: П. Юргенсон, 1884.

<sup>52</sup> Сборник солдатских, казацких и матросских песен без сопровождения / Слова собрал Н. Х. Вессель. С голоса на ноты положил Е. К. Альбрехт. СПб.: Юргенсон, 1894.

<sup>53</sup> 50 русских народных песен для полного хора. Переложение В. Т. Соколова. М.: П. Юргенсон, [1903].

<sup>54</sup> В сборнике Римского-Корсакова (40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: П. Юргенсон, 1882) обработки песен помещены на следующих страницах: с. 60 («Плывет, всплывает»), с. 34 («Скажи, девица красная»), с. 30 («Ты взойди, солнце красное»), а также с. 50 («У ворот, ворот»), с. 28 («Уж ты воля»).

самому составить сборник русских песен. Теперь же я получил предложение от Т. И. Филиппова <...> записать с его пения известные ему песни» [13, 95–96].

Сборник был заказан Филипповым для голоса с фортепианным аккомпанементом. Первый вариант обработки народных песен Римского-Корсакова не удовлетворил; по его словам, он «гармонизовал их дважды, так как первой гармонизацией доволен не был, находя ее недостаточно простой и русской» [там же]. Примерно тогда же (до 1878) обработки пяти народных песен делал для Бермана Мусоргский, но в отличие от Корсакова — в многоголосном изложении, близком к народному исполнительству.

Близость изложения народных напевов у соратников по «Могучей кучке» впечатляет. Приведем примеры, дав сначала вариант Мусоргского (1878), потом — вариант Римского-Корсакова (1882):

«Плывет, всплывает зелёная садок»

Пример 1а

**Moderato giusto**  
*solo mf*

Плы-вет, вос-плы - ва - ет, плы-вет, вос-плы - ва - ет,

Пример 1б

**Allegretto**  
*mf*

Плы- вет, вос-плы - ва - ет, плы- вет, вос-плы - ва - ет

«Скажи девица милая»

Пример 2а

**Largo**  
*solo* *tutti*

Ска - жи де - ви - ца ми - ла - я, Ах,

Пример 2б

**Adagio**

Ска - жи де - ви - ца ми - ла - я, Ах,

«Ты взойди, солнце красное»

Пример 3а

**Allegro moderato**  
*solo*

Ты взой- ди, взой-ди солн- це кра... кра - - сно - е, ай,

Пример 3б

**Allegro maestoso**

Ты взой- ди, взой-ди, солн- це кра - а - - сно - е, ай!

«У ворот, ворот батюшкиных»

Пример 4а

**Allegretto scherzando. Capriccioso**

У во-рот, во - рот, во- рот, во-рот ба - тьюш-ки- ных, Ай, Ду-най

Пример 4б

**Allegretto**

У во - рот, во - рот, во- рот, во-рот ба - тьюш-ки- ных Ай, Ду- най

«Уж ты воля, моя воля»

Пример 5а

**Andante assai, cantabile**  
*solo*

Уж ты во - - ля, мо - я во - ля, ах, во - ля

Пример 5б

**Adagio**

Уж ты во - - ля, мо - я во - ля, ах, во - ля

Совпадения пяти песен у Мусоргского и Римского-Корсакова по мелодике, использованию заливанных нот, подтекстовке столь очевидны, что вопрос о едином источнике не подвергается сомнению. Ряд исследователей (в том числе Л. С. Кауфман) считает, что Мусоргский воспользовался в своей работе для Думского кружка записями младшего собрата<sup>55</sup>. Мы не придерживаемся подобной точки зрения, зная образ жизни, степень частоты контактов с друзьями и манеру творческого процесса автора «Бориса» и «Хованщины». Для нас в этом вопросе главное другое: что Мусоргский оказался первым, кто отразил в своих обработках подголосочную фактуру русского фольклора.

С голоса Тертия Ивановича были записаны и многие тексты песен, опубликованные писателем-этнографом П. И. Якушкиным [18]<sup>56</sup>. Думается, что при публикации хоровых обработок Мусоргского М. А. Берман пользовался этим изданием, чтобы восполнить текст недостающих куплетов песен.

#### 4. ХАРАКТЕРИСТИКА НОВОНАЙДЕННОГО АВТОГРАФА М. П. МУСОРГСКОГО

Долгое время три сборника Думского кружка представлялись исследователям единственным источником для анализа нотного текста трех хоровых обработок Мусоргского («Скажи, девица милая», «Ты взойди, солнце красное», «Уж ты воля, моя воля»). Два автографа хранились в ОР РНБ в фондах Римского-Корсакова («Плывёт, всплывает»)<sup>57</sup> и Мусоргского («У ворот, ворот»)<sup>58</sup>.

Многим ученым (В. Г. Каратыгину, П. А. Ламму, Г. Н. Хубову и другим) автографы песенных обработок Мусоргского вообще не были известны (кроме «Плывёт, всплывает»). Поэтому академическое издание, предпринятое П. А. Ламмом в 1939 году в составе Полного собрания сочинений композитора (т. V, вып. 10), было ориентировано на сборники Бермана. В более позднее время никто из исследователей не ставил задачу выявления различий между автографами Мусоргского и публикациями Бермана. Сравнить песенные обработки стало возможным после нахождения всех остальных автографов. Краткая история их обретения такова.

В 1966 году два автографа Мусоргского («Скажи, девица милая» и «Ты взойди, солнце красное») были обнаружены киевским исследователем Л. С. Кауфманом в Полтаве в личной коллекции хормейстера М. А. Фисуна<sup>59</sup>. Кауфман воспроизвел этапы путешествия манускриптов: «Мой знакомый хормейстер, у которого я обнаружил автографы Мусоргского, рассказал мне, что вскоре после окончания войны

<sup>55</sup> В своей статье Л. С. Кауфман пишет: «Сравнив обработки песен “Скажи, девица милая” и “Ты взойди, солнце красное”, сделанные в разное время Вильбоа, Римским-Корсаковым и Мусоргским, легко убедиться в том, что для своей обработки Мусоргский воспользовался напевами Филиппова в записи автора “Садко” и “Царской невесты”» [7, 60].

<sup>56</sup> В публикации П. И. Якушкина следующая нумерация интересующих нас песен: № 20 («Ты взойди, солнце красное»), № 38 («Уж ты воля, моя воля»), № 86 («Плывёт, всплывает»), к № 38 и № 86 в издании имеется уточнение: «В Москве. Записана Т. И. Филипповым».

<sup>57</sup> *Мусоргский М. П.* «Плывёт, всплывает зелёной садок» // РНБ ОР. Ф. 640 (Н. А. Римский-Корсаков). Оп. 1. № 1229.

<sup>58</sup> *Мусоргский М. П.* «У ворот, ворот» // РНБ ОР. Ф. 502 (М. П. Мусоргский). Оп. 1. № 168.

<sup>59</sup> Фисун Михаил Андреевич (1909–1994) — полтавский хормейстер, выпускник Киевской консерватории. Руководил кафедрой музыки в Полтавском педагогическом институте.

он увидел на базаре у одной торговки папку с нотами, которыми она пользовалась для заворачивания продуктов. Он купил у нее все содержимое этой папки. В ней находились старые ноты и среди них ряд музыкальных произведений со штампом библиотеки Бермана <...> Тут [оказались] <...> рукописи Мусоргского, которые до сего времени считались безвозвратно утраченными» [7, 66]<sup>60</sup>.

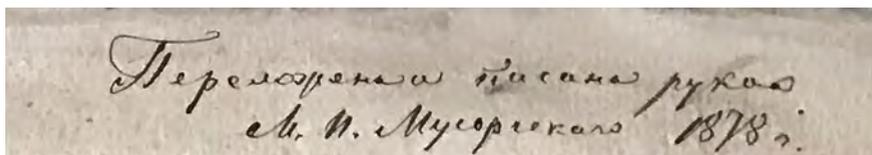
Появление рукописей Мусоргского в Полтаве не случайно — вспомним усилия Бермана по поводу переезда в этот город семьи брата из Вильно. Судя по штампу на двух манускриптах, после отъезда Бермана из Полтавы или его кончины раритеты хранились в коллекции Полтавского отделения Императорского Русского Музыкального общества, затем были переданы в библиотеку Полтавского музыкального училища. В годы Великой Отечественной войны, при оккупации города фашистами, библиотека была разорена, ноты выброшены из шкафов на улицу. Далее те ноты, которые удалось спасти, какое-то время содержались в домашней библиотеке хормейстера М. А. Фисуна, а в середине 1960-х годов были проданы в Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки<sup>61</sup>.

До 2021 года автограф хоровой песни «Уж ты воля, моя воля» считался утраченным, но ныне мы имеем возможность представить музыкальному сообществу находку и охарактеризовать рукопись.

Несколько месяцев назад к нам обратился за профессиональной консультацией владелец рукописи после знакомства с нашими статьями о хоровых сочинениях Мусоргского [3; 4]. Он предоставил нам качественные цветные фотокопии автографа хоровой партитуры русской народной песни «Уж ты воля, моя воля», попросил подтвердить подлинность манускрипта, но пожелал остаться безымянным.

С первого взгляда стало понятно, что перед нами рукопись Модеста Петровича: об этом свидетельствовало характерное расположение заглавия — в центре верхнего нотного начальной страницы; мелкие, аккуратно нанесенные на ноты паузы; специфический тип заливки фраз с дополненными фразировочными лигами; начертание ключей и ключевых знаков; тактовые черты, прочерченные по линейке. Нотный почерк и запись подтекстовки на двух страницах найденной рукописи до малейших деталей были сходны с почерком Мусоргского на других песенных автографах.

В правой верхней части листа Берманом было обозначено, что песня «переложена и писана рукою М. П. Мусоргского 1878 г.». Эта запись аналогична другим, сделанным Берманом на подаренных ему автографах композитора.



Ил. 5. Запись М. А. Бермана на автографе М. П. Мусоргского

Figure 5. M. A. Berman's inscription on Mussorgsky's autograph

<sup>60</sup> В этой папке оказался и хор сочинения Бермана «Как небеса, твой взор блистает».

<sup>61</sup> Ныне эти автографы композитора хранятся в РНММ (Москва): Ф. 70 (М. П. Мусоргский). № 43–44.

Данная рукопись, как и другие известные нам автографы обработок Мусоргского («Скажи, девица милая» и «Ты взойди, солнце красное»), состоит из двойного нотного листа: нотный текст занимает две страницы, и две страницы оставлены пустыми. Композитор использовал 12-ти строчную бумагу удлиненного формата. Размер нотного листа с записью песни «Уж ты воля» совпадает с размером нотных листов других манускриптов с песенными обработками Мусоргского — 25 x 33,5 см. Данный формат нотной бумаги был характерен для 1870-х годов.

Для записи на мужской хор песни «Уж ты воля, моя воля» Мусоргский использовал три хоровые системы, каждая из них включает в себя пять нотоносцев: [1-й] *Теноръ (solo)*, [2-й] *Теноръ (solo)*, *Тенора (вторые)*, *Бас 1*, *Бас 2*. В песне всего 18 тактов; перед финальной двойной тактовой чертой, объединяющей все пять строк, композитором выставлены дополнительные акколады.

Нотная бумага манускрипта имеет желтоватый оттенок, на страницах есть загрязнения, свидетельствующие об использовании рукописи; края листов слегка надорваны; чернила черные, местами выцветшие. Мусоргский, как часто в других сочинениях, использовал здесь тонкое перо, что придает его каллиграфическому почерку специфические узнаваемые черты. Автограф являет собой беловик, где автором была подчищена лишь одна нота. Рука композитора была тверда — все нотные знаки выписаны четко, вязки и штили как будто проведены по линейке, аккордовая вертикаль в хоре строго соблюдена. Лиги у Мусоргского также специфичны — они проведены с отрывом от нотных головок; проставлены лиги распевочные и фразировочные, как и в другой вокальной музыке (в издании Бермана часть авторских лиг снята). Обозначения певческих голосов (*Бас 1*, *Бас 2*) по написанию схожи с обозначениями в других рукописях Мусоргского (например, «Скажи, девица милая» — тот же абрис букв «*Б*» и «*С*»). Характерно для композитора и написание оттенков *p (piano)* и *poco cresc.* Подтекстовка также являет все признаки узнаваемого почерка (начертание букв «*У*», «*х*», «*б*», «*р*» и других).

Резонно задаться вопросом: был ли данный автограф ранее частью коллекции Бермана в Полтаве? Или хранился в Петербурге в Думе в его личном шкафу? Напомним, что после прекращения деятельности Думского кружка 23 сентября 1890 года часть нот была увезена в Полтаву, часть осталась на прежнем месте.

Библиотечных штампов и печатей на нотных листах песни «Уж ты воля, моя воля» нет; это свидетельствует о том, что рукопись не входила в коллекцию нот Полтавского отделения ИРМО. Нашу догадку о петербургском хранении автографа подтвердил сам владелец, сообщив, что манускрипт попал в их семью в 1970-х годах, в результате приобретения нот у одного любителя музыки, который в 1940-х годах купил рукопись в букинистическом магазине в Ленинграде. В настоящее время автограф находится в частной коллекции в Германии.

Изучение найденной рукописи Мусоргского позволило нам ответить на важный вопрос, которым мы задались в начале данного раздела статьи: имеются ли различия между автографами Мусоргского и изданиями Бермана? После сравнения рукописных и изданных вариантов четырех хоровых обработок можно сделать вывод: Берман почти всегда видоизменял тексты Мусоргского по своему разумению, и эти отклонения порой столь значительны, что академическое издание П. А. Ламма, ориентированное на первые издания обработок, ныне нуждается в пересмотре.

Ниже представлен ряд различий в песне «Уж ты воля, моя воля» между автографом Мусоргского и изданием Бермана<sup>62</sup>.

Самое заметное отличие — название хора: вместо авторского «Уж ты воля, моя воля», у Бермана — «Народная песня»; при переиздании хора Юргенсоном в 1889 году — «Ах, ты воля, моя воля». Темп у Мусоргского — *Andante assai. Cantabile*, у Бермана — *Andantino assai cantabile*.

Из 18 тактов автографа при публикации были изменены 9 (то есть половина). Расхождения коснулись не только штрихов (убраны дополнительные фразировочные лиги), но также аккордики и мелодики сочинения. Приведем примеры:

- т. 6: у Мусоргского на последней доле звучит аккорд  $I_7$ , у Бермана —  $I_3^{63}$ ;
- т. 7: в автографе второй тенор соло держит ноту *f* (половину с точкой), в издании второй тенор поет в унисон с первым тенором весь распев;
- т. 11: в автографе у мужского хора на последних двух четвертях идут аккорды *Des-dur*, сопровождающие фразу тенора-солиста, в издании аккорды сняты и проставлены паузы;
- т. 12: у автора на сильной доле  $Ges_4$ , у редактора неполное  $Ges_3$ ;
- т. 15: вместо  $As_6$  и неполных  $b_6$  Берман написал  $Des_3$  и дважды  $es_3$ ;
- т. 15: восходящее движение на терцию в партии первого тенора заменено скачком на квинту;
- в т. 16 подобным же образом изменена мелодия у второго солиста;
- т. 15 — изменена аккордовая последовательность:
  - у Мусоргского:  $III_3$ -мин $V_4$ - $VI_4$ - $IV_2$ - $VI_3$  (в виде терции);
  - в издании:  $III_3$ - $III_3$ - $IV_3$ - $IV_3$ - $I$  (унисон);
- т. 17 — у второго тенора соло изменена мелодическая линия (вместо параллельного хода в терцию в распеве с первым тенором соло (в автографе) в издании идет ход на кварту вниз:
  - у Мусоргского: *es-f-es-des-c-b*;
  - в издании: *es-b-des-c-b*;
- т. 17–18 — изменена аккордовая последовательность:
  - у Мусоргского:  $III_6$ - $I_7$ - $IV_3$ - $I_7$ - $IV_3$ - $I_6$ - $II_6$ - $I$  (в виде квинты);
  - в издании:  $III_6$ - $III_6$ - $IV_3$ - $I_6$ - $II_6$ - $II_6$ - $II_6$ - $I$  (в виде квинты).

Подобные примеры можно было бы умножить. При сравнении нотных текстов видно, что вариантной оказывается мелодика ряда фраз, гармонические последовательности, темповые обозначения.

Берман, по-видимому, считал себя большим знатоком хорового дела, нежели Мусоргский, добываясь в исполнении мужского хора необходимой характерности в интонации и оттенках, упрощая гармонию и снимая «лишнее» в мелодике. Иными словами, он был «поклонником красивой гармонизации», в то время как Филиппов и Мусоргский искали в гармонизации отражения «особого духа русской песни» (см. письмо М. А. Бермана И. Ф. Тюменеву, которое цитировалось ранее).

<sup>62</sup> Хоровые обработки народных песен также переиздавались несколько раз в советское время; все издания повторяют варианты Бермана. См., например: Скажи, девица, милая: народная песня. Для муж. хора / переложил М. П. Мусоргский. Партитура. М.-Пг.: Музсектор Госиздата, 1923; *Мусоргский М. П.* Избранные хоры (без сопровождения и в сопровождении ф.-п.) / сост. К. Птица. М.: Музыка, 1972. 2-е изд.: М., 1989 (четыре хоровые обработки).

<sup>63</sup> Свое намерение Мусоргский подтвердил тем, что ноту *as* в т. 6 вначале выписал на 3-й доле, затем подчистил нотный знак лезвием и передвинул ноту на 4-ю долю. Таким образом, мы имеем дело не с опiskой, а с осознанной авторской волей, измененной при издании.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Исходя из анализа обнаруженных новых биографических данных и нотного автографа Мусоргского, мы сделали несколько выводов:

- 1) новые ракурсы исследования творчества композитора можно обнаружить, изучая материалы биографии, творчество и эстетические взгляды персон «второго плана» из его окружения, в нашем случае — М. А. Бермана;
- 2) многоголосные обработки Мусоргского ближе к народной практике, чем одноголосные варианты у Вильбоа, Римского-Корсакова и Чайковского;
- 3) так как расхождения между автографами Мусоргского и изданиями Бермана достаточно велики, настало время публиковать первоисточники;
- 4) датировка «Разбойничьей песни» Римского-Корсакова в ряде энциклопедий и словарей (1884) неточна. На самом деле песня была заказана композитору Думским кружком и опубликована Берманом в 1883 году во втором выпуске.

Отношение Мусоргского к народной песне, казалось бы, хорошо изучено по его вокальному и оперному творчеству, однако анализ хоровых обработок вносит новые нюансы. В них особенно рельефно проявляется стремление композитора сохранить характер и воспроизвести особенности многоголосия и лада используемых песенных образцов. Об осознанности собственных целей говорят строки его письма, обращенного к Римскому-Корсакову как единомышленнику: «Пребольшое мне утешение Ваша задача, друг, передать русским людям и иным русскую песню. Благословенная, историческая заслуга. Ведь пропасть могла бы она, родная, стертая вовсе; а когда подумалось, что умелый русский взялся за такое святое дело, так радуешься и утешение нисходит» (от 15/16 мая 1876 г.) [11, 230].

«Благословенную, историческую» задачу в передаче русским людям русской песни решал и Мусоргский, оставив нам пять обработок народных песен для мужского хора.

## Использованная литература

1. Берман М. А. Предисловие // Думский кружок. Репертуар кружка любителей хорового пения в С.-Петербурге. Выпуск 1 / издание дирижера кружка М. А. Бермана. СПб.: Типография Шредера, 1882.
2. Бертенсон В. Б. Из книги «За 30 лет: Листки из воспоминаний» // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текст. ред., вст. статья и коммент. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. С. 154–157.
3. Виноградова А. С., Лебедева-Емелина А. В. Хоровые сочинения М. П. Мусоргского: обзор и контексты // Научный вестник Московской консерватории. Том 8. Выпуск 2 (июнь 2017). С. 140–169. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2017.29.2.04>.
4. Виноградова А. С., Лебедева-Емелина А. В. «Шамиль» М. П. Мусоргского. Исследование и опыт реконструкции // Научный вестник Московской консерватории. Том 11. Выпуск 4 (декабрь 2020). С. 62–101. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.005>.
5. Иванов М. М. Двадцати-пятилетие [так!] Бесплатной музыкальной школы // Новое время. 1887. 16/28 марта. № 3967.
6. [Каратыгин В. Г.] Перечень сочинений М. П. Мусоргского // Музыкальный современник. 1917. № 56. С. 223–255.

7. *Кауфман Л. С.* Полтавская находка // Советская музыка. 1966. № 11. С. 59–66.
8. Краткий очерк деятельности Думского кружка за первое десятилетие его существования. 1874–1884. СПб., 1884. [2], 16 с.
9. *Кузьмина О. Т. И.* Филиппов и М. П. Мусоргский. Жизненные перекрестки музыкальных судеб // М. П. Мусоргский. Истоки. Истина. Искусство. Вып. 1. Сборник статей и материалов Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского. 5–6 апреля 2014 г. / отв. ред. И. В. Мациевский, сост. О. В. Колганова. СПб., Великие Луки, 2015. С. 126–136.
10. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост.: А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка. 1967. 599 с.
11. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1984. 446 с.
12. *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Госмузиздат, 1963. 702 с.
13. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни / под ред. и с доп. А. Н. Римского-Корсакова. М.: Госиздат, 1928.
14. *Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы // Исторический вестник. 1887. Том XXVII. Выпуск 3. С. 599–622.
15. *Тюменев И. Ф.* Из «Моей автобиографии» // М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1989. С. 200–208.
16. *Филиппов Т. И.* Предисловие собирателя песен // 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М.: П. Юргенсон, 1882.
17. *Хубов Г. Н.* Сочинения Мусоргского (алфавитный указатель) // Г. Н. Хубов. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. С. 771–791.
18. *[Якушкин П. И.]* Сочинения П. И. Якушкина. СПб.: изд. Вл. Михневича, 1884. [2], 6, [6], CVI, 709 с.

Получено: 29 октября 2022 года

Принято к публикации: 26 декабря 2022 года

#### Об авторах:

**Анна Сергеевна Виноградова** — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

**Антонина Викторовна Лебедева-Емелина** — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

#### References

1. Berman, Mikhail A. 1882. “Predislovie [Preface].” *Dumskiy kruzhok. Repertuar kruzhka lyubiteley khorovogo peniya v S.-Peterburge* [Duma Circle. Repertoire of Choral Singing Lovers Circle in St. Petersburg], issue 1, edited by Mikhail A. Berman. St. Petersburg: Schroeder Typography. (In Russian).
2. Bertenson, Vasily B. 1989. “Iz knigi ‘Za 30 let: Listki iz vospominani’ [From the Book ‘For 30 Years: Pages from Memoirs’].” In *M. P. Musorgskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [M. P. Mussorgsky in Memoirs of His Contemporaries], compiled, edited, foreword, and comments by Evgeniya M. Gordeeva, 154–57. Moscow: Muzyka. (In Russian).
3. Vinogradova, Anna S., and Antonina V. Lebedeva-Emelina. 2017. Choral Works by M. P. Mussorgsky: Overview and Contexts.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 8, no. 2 (June): 140–69. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2017.29.2.04>.
4. Vinogradova, Anna S., and Antonina V. Lebedeva-Emelina. 2020. “M. P. Mussorgsky’s ‘Shamil’. Research and Reconstruction Experience.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii /*

- Journal of Moscow Conservatory* 11, no. 4 (December): 62–101. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsrv.2020.43.4.005>.
5. Ivanov, Mikhail M. 1887. “Dvadsati-pyatiletie Besplatnoy muzykal’noy shkoly [The Twenty-Fifth Anniversary of the Free Music School].” *Novoe vremya* [New Time], no. 3967, March 16/28. (In Russian).
  6. [Karatygin, Vyacheslav G.] 1917. “Perechen’ sochineniy M. P. Musorgskogo [List of Works by M. P. Mussorgsky].” *Muzykal’nyy sovremennik* [Musical Contemporary], no. 56, 223–55. (In Russian).
  7. Kaufman, Leonid S. 1966. “Poltavskaya nahodka [Poltava Discovery].” *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 11: 59–66 (In Russian).
  8. *Kratkiy ocherk deyatel’nosti Dumskogo kruzhka za pervoe desyatiletie ego sushchestvovaniya* [A Brief Outline of the Activities of the Duma Circle for the First Decade of its Existence], 1874–1884. 1884. St. Petersburg. (In Russian).
  9. Kuz’mina, Olga M. 2015. “T. I. Filippov i M. P. Musorgskiy. Zhiznennyye perekrestki muzykal’nykh sudeb [T. I. Filippov and M. P. Mussorgsky. Life Crossroads of Musical Destinies].” In *M. P. Musorgskiy. Istoki. Istina. Iskustvo* [M. P. Mussorgsky. Origins. Truth. Art], collection of papers and materials of the international scientific conference dedicated to the 175<sup>th</sup> birth anniversary of M. P. Mussorgsky, April 5–6, 2014, edited by Igor V. Macievski, compiled by Olga V. Kolganova, 126–36. St. Petersburg, Velikie Luki. (In Russian).
  10. Lyapunova, Anastasia S., and Elza E. Yazovitskaya, comps. 1967. *Milyi Alekseevich Balakirev. Letopis’ zhizni i tvorchestva* [Mily Alexeevich Balakirev. Chronicle of Life and Work]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
  11. Mussorgsky, Modest P. 1984. *Pis’mo* [Letters]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
  12. Orlova, Aleksandra A. 1963. *Trudy i dni M. P. Musorgskogo. Letopis’ zhizni i tvorchestva* [Labors and Days of M. P. Mussorgsky. Chronicle of Life and Work]. Moscow: Gosmuzizdat. (In Russian).
  13. Rimsky-Korsakov, Nikolai A. 1928. *Letopis’ moey muzykal’noy zhizni* [Chronicle of My Musical Life], edited by A. N. Rimsky-Korsakov. Moscow: Gosizdat. (In Russian).
  14. Stasov, Vladimir V. 1887. “Dvadsatipyatiletie Besplatnoy muzykal’noy shkoly [The 25<sup>th</sup> Anniversary of the Free Music School].” *Istoricheskiy vestnik* [Historical Bulletin] 27, issue 3: 599–622.
  15. Tyumenev, Ilya F. 1989. “Iz «Moey avtobiografii» [From ‘My Autobiography’]”. In *M. P. Musorgskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [M. P. Mussorgsky in Memoirs of His Contemporaries], compiled, edited, foreword, and comments by Evgeniya M. Gordeeva, 200–8. Moscow: Muzyka. (In Russian).
  16. Filippov, Tertiyy I. 1882. “Predislovie sobiratelya pesen [Song Collector’s Foreword].” In *40 narodnykh pesen, sobrannykh T. I. Filippovym i garmonizovannykh N. A. Rimskim-Korsakovym* [40 Folk Songs Collected by T. I. Filippov and Harmonized by N. A. Rimsky-Korsakov]. St. Petersburg. (In Russian).
  17. Hubov, Georgiy N. 1969. “Sochineniya Musorgskogo (alfavitnyy ukazatel’) [Mussorgsky’s Works (Alphabetical Index)].” In Idem. *Musorgskiy* [Mussorgsky], 771–91. Moscow: Muzyka. (In Russian).
  18. Yakushkin, Pavel I. 1884. *Sochineniya* [Oeuvre]. St. Petersburg: Edition of Vl. Mikhnevich. (In Russian).

Received: October 29, 2022

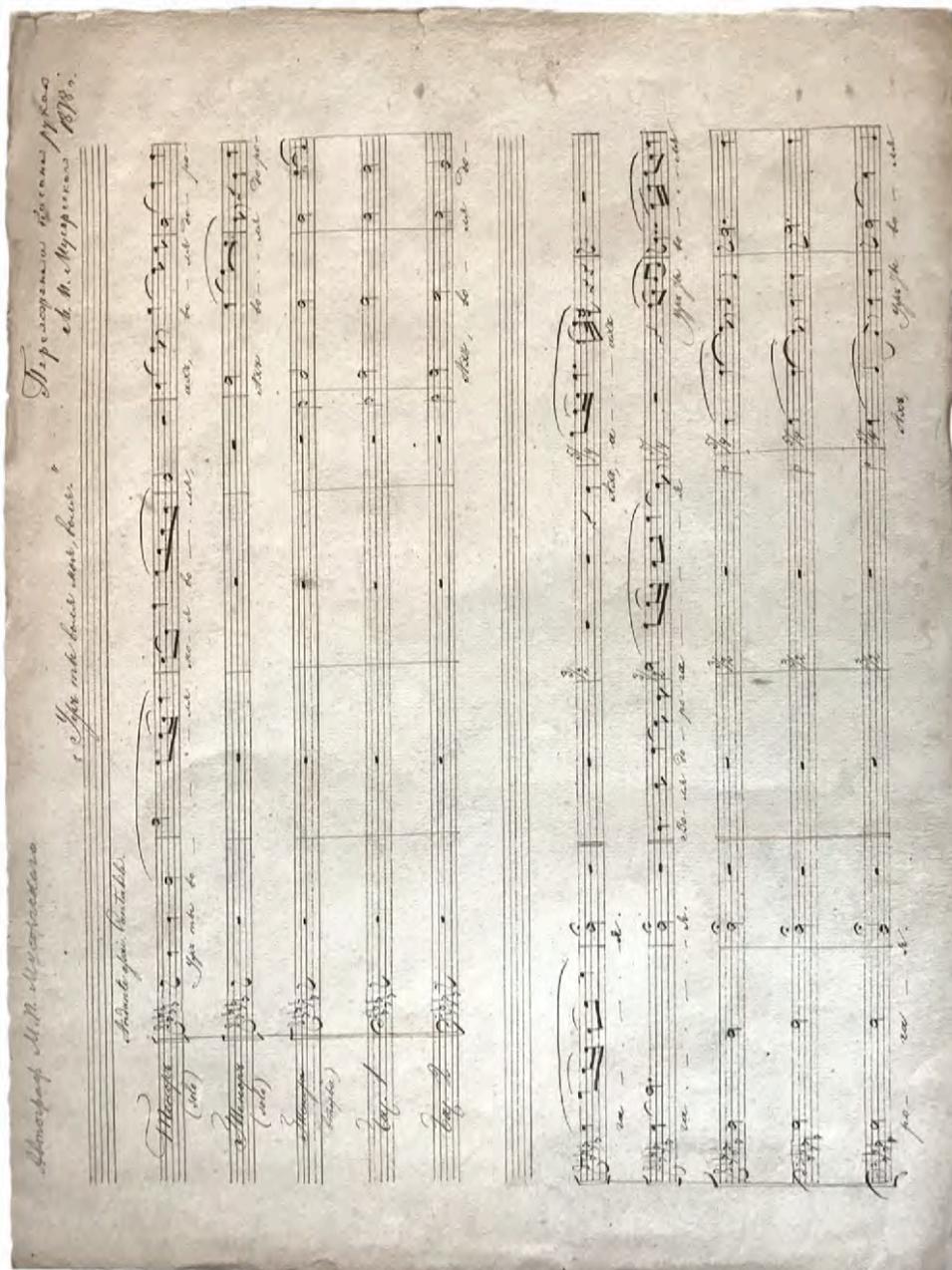
Accepted: December 26, 2022

#### Authors’ information:

**Anna S. Vinogradova** — Ph.D., Senior Research Fellow at the State Institute for Art Studies (Moscow)

**Antonina V. Lebedeva-Emelina** — Doctor Habil., Leading Research Fellow at the State Institute for Art Studies (Moscow)

Приложение  
М. П. Мусоргский. «Уж ты воля, моя воля» Автограф







Научная статья

УДК 929:78.071.2(47+57+73)"19"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.03>

## 1945 год: в СССР и США звучит музыка С. В. Рахманинова

Марина Владимировна Михеева

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,  
ул. Глинки, д. 2А, Санкт-Петербург 190068, Российская Федерация  
mikheeva1982@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6247-5058>

**Аннотация:** В настоящей статье на основе документов архива Министерства иностранных дел России о внешней политике и дипломатии ведущих держав антигитлеровской коалиции, до недавнего времени имевших гриф «секретно», представлены свидетельства послевоенных торжественных мероприятий 1945 года в Советском союзе и США, посвященных С. В. Рахманинову. Впервые в «рахманиноведении» называются имена Виктории Вронской и Виктора Бабина, неоднократно исполнявших сочинения композитора для двух роялей; особое внимание уделено их исполнительской версии «Симфонических танцев».

**Ключевые слова:** С. В. Рахманинов, фортепианный дуэт Вронски — Бабин, архив Министерства иностранных дел РФ, сочинения для 2-х фортепиано, «Симфонические танцы», интерпретация

**Для цитирования:** *Михеева М. В.* 1945 год: в СССР и США звучит музыка С. В. Рахманинова // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 1 (март 2023). С. 92–103. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.03>.

### FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

Research article

## 1945: The Music of Sergey Rachmaninoff is Heard in the USSR and the USA

Marina V. Mikheeva

Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory,  
2A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russian Federation  
mikheeva1982@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6247-5058>

**Abstract:** This article uses previously secret archival documents of Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation on the foreign policy and diplomacy of the main anti-Hitler coalition countries to focus on the post-war solemn events of 1945 in the Soviet Union and the USA, dedicated to Rachmaninoff. For the first time in “Rakhmaninology” Victoria Vronskaya and Viktor Babin are named, who repeatedly performed the composer’s works for 2 pianos; special attention is paid to their performing version of “Symphonic Dances”.

**Keywords:** Sergey Rachmaninoff, piano duet Vronsky–Babin, archive of The Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation, pieces for two pianos, “Symphonic Dances”, interpretation

**For citation:** Mikheeva, Marina V. 2023. “1945: Music of Sergey Rachmaninoff is Heard in the USSR and the USA.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 1 (March): 92–103. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.03>.

Дата 17 октября 1945 года, несомненно, хорошо известна всем исследователям творчества С. В. Рахманинова. Именно в тот день в Большом зале Московской консерватории под управлением А. В. Гаука прозвучала восстановленная по оркестровым партиям Первая симфония, реконструкция и исполнение которой были представлены как одно из мероприятий в рамках I Научной сессии, посвященной жизни, творчеству и исполнительской деятельности Рахманинова. Однако не всем известен тот факт, что спустя три дня — 20 октября 1945 года — в Советское посольство в Вашингтоне из Москвы была послана радиограмма<sup>1</sup> на имя 1-го секретаря Анатолия Борисовича Громова с просьбой передать ее вдове композитора Наталии Рахманиновой. Отправителем (в лице сотрудника Караганова) стало Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. Поскольку текст радиограммы содержал ряд стилистических и грамматических ошибок, А. Б. Громов составил новый, значительно расширенный документ, и 22 октября 1945 года телеграмма<sup>2</sup> была отправлена, но не Н. А. Рахманиновой в Лос-Анджелес, а С. А. Сатиной в Нортхемптон. О чем же просили сообщить русские музыканты?

OCTOBER 22 1945 STREIGHT  
MISS SATIN  
32 PARADISE RD  
NORTHAMPTON MASS  
ARE TRANSMITTING FOLLOWING  
MESSAGE TO NATALIE RACHMANINOFF  
QUOTE  
SESSION DEDICATED TO SERGE  
RACHMANINOFF SOLEMNLY OPENED  
OCTOBER SEVENTEEN IN LARGE HALL  
OF MOSCOW CONSERVATORY

22 октября 1945 года. Госпоже Сатиной.  
Нортхемптон, Массачусетс,  
Парадайз-роуд, 32.  
Для передачи Наталье  
Рахманиновой.  
«Сессия, посвященная Сергею  
Рахманинову, торжественно  
открылась 17 октября  
в Большом зале Московской  
консерватории.

<sup>1</sup> Приветственная телеграмма из Москвы на имя жены Рахманинова о торжественном вечере в консерватории, посвященном Рахманинову. Ф. 192 (Посольство СССР в США). Оп. 12. Д. 72. Папка 92. Л. 109–111 // СССР и союзники. Документы Архива МИД России о внешней политике и дипломатии ведущих держав антигитлеровской коалиции: [Электронный ресурс]. URL: <https://agk.mid.ru> (дата обращения: 01.02.2023). Здесь и далее цитаты сохранены в оригинальном виде.

<sup>2</sup> Приветственная телеграмма из Москвы на имя жены Рахманинова о торжественном вечере в консерватории, посвященном Рахманинову. Ф. 192 (Посольство СССР в США). Оп. 12. Д. 72. Папка 92. Л. 114 // Там же. Здесь и далее перевод автора статьи.

STOP PUBLIC OVERCROWDING  
 HALL LISTENED ATTENTIVELY  
 INTRODUCTORY SPEECH  
 BY DIRECTOR OF MOSCOW  
 PHILHARMONIC COMPOSER VLADIMIR  
 VLASOV  
 AND REPORT BY PROFESSOR IGOLXXX  
 IGOR BOELZA ON RACHMANINOFFS  
 LIVXXX LIFE AND WORK STOP  
 RACHMANINOFFS FIRST SYMPHONY  
 RESTORED  
 FOR ORCHESTRAL PARTS WAS  
 PERFORMED STOP ITS GREAT SUCCESS  
 AFFIRMS  
 SIGNIFICANCE THIS REMARKABLE WORK  
 IN TREASURY RUSSIAN MUSIC STOP  
 ARE GLAD WITH ALL LOVERS  
 RACHMANINOFFS MUSIC APPEARANCE  
 NEW  
 EXCELLENT WORK LIST SYMPHONIES  
 GLORIFYING GREATNESS RUSSIAN ART  
 STOP CONGRATULATING YOU AND  
 YOUR FAMILY WITH SUCCESS PREMIERE  
 STOP WISHING YOU MANY HEARS [sic]  
 HEALTH AND WELL BEING STOP THANK  
 YOU  
 FOR ALL YOU AND SOPHIA  
 ALEXANDROVNA VEDONE AND ARE  
 DOING  
 FOR EXPANSION PRECIOUS  
 RACHMANINOFF COLLECTION STOP  
 PARTICULARLY  
 EXHIBITION OF LETTER STOP  
 NEZHANOVA GOLDENWEISER  
 IGUMNOV  
 GOLOVANOV GOEBIKE [sic] ALEXEEVA  
 UNQUOTE TRANSMITTED BY VOKS  
 KARAGANOV  
 A. GROMOV.

Переполнявшая зал публика  
 внимательно слушала  
 вступительную речь директора  
 Московской филармонии,  
 композитора Владимира  
 Власова и сообщение  
 профессора Игоря Бэлзы,  
 посвященное 54-летнему  
 творческому пути  
 Рахманинова.  
 Была исполнена Первая  
 симфония Рахманинова,  
 восстановленная по  
 оркестровым партиям.  
 Ее большой успех  
 подтверждает значимость  
 этой замечательной работы  
 в сокровищнице русской  
 музыки. Мы, вместе со  
 всеми почитателями музыки  
 Рахманинова, рады появлению  
 нового превосходного  
 сочинения в списке  
 симфоний, прославляющих  
 величие русского искусства.  
 Поздравляем Вас и Вашу  
 семью с успешной премьерой.  
 Желаем доброго здоровья  
 и благополучия.  
 Спасибо Вам и Софии  
 Александровне за все, что  
 Вы сделали и делаете для  
 расширения драгоценной  
 [музейной] коллекции  
 Рахманинова, особенно за  
 предоставление [его] писем.  
 Нежданова, Гольденвейзер,  
 Игумнов, Голованов, Гедике,  
 Алексеева». Послано через  
 ВОКС. Караганов.  
 А. Громов.

Возникает вопрос, почему телеграмма была отправлена именно Софье Александровне. Очевидно, адрес Н. А. Рахманиновой не был известен сотрудникам советского посольства в США. Но главное, что в это же время А. Б. Громов состоял в переписке с С. А. Сатиной по поводу передачи в СССР каких-либо материалов композитора. Сохранилось письмо от 25 июня<sup>3</sup>, в котором С. Сатина задает вопрос секретарю Громову о судьбе материалов, собранных ею для передачи в музей Рахманинова в Москве.

Miss Sophie Satin  
32 Paradise Road  
Northampton, Mass  
25 июня, 1945.

Многоуважаемый Анатолий Борисович.

Меня несколько беспокоит судьба посланных Вам 15 мая вещей для музея Рахманинова. Я до сих пор не имею от Вас подтверждения о получении этого материала.

Пакет был послан 15 мая через American Express [sic]. Он содержал следующее:

1. Два экземпляра: партитура 4-го концерта Рахманинова. Новое переработанное автором издание. Оно только что вышло из печати.
2. Четыре домашних снимка:
  - а) С. В. осенью 1942 г. в Калифорнии. Насколько известно это последний сделанный с него снимок.
  - б) Дом, где болел и скончался С. В. Рахманинов.
  - в) Церковь, в которой его отпевали.
  - г) С. В. на лодке (около Дрездена).
3. Две большие фотографии, пожертвованные музеем A. Leventon'ом и Ю. С. Бакалейник[овой].
4. Фотостаты с английской статьи С. G. Fisk 1943 года и с речи, произн[есенной] в Швейцарии В. Верхоланцевым на концерте памяти Р[ахманино]ва.

Очень прошу Вас известить меня получены ли были Вами эти предметы.

*С уважением, С. Сатина.*

В письме, конечно же, имеется в виду Государственный центральный музей музыкальной культуры (тогда еще не носивший имя Глинки), с директором которого, Е. Н. Алексеевой<sup>4</sup>, Рахманинов письменно общался незадолго до своей кончины [5, 225–226, 382–383]. С. А. Сатина принимала самое активное участие в формировании фонда композитора в стенах этого московского музея. С искренней

<sup>3</sup> Письмо Сатиной об отправке в посольство СССР ряда предметов для музея Рахманинова (Ф. 192. Оп. 12. Д. 68. Папка 92. Л. 55–56) // Там же.

<sup>4</sup> Екатерина Николаевна Алексеева — певица (сопрано), музыковед — начала работать директором Музея в 1938 году, когда он входил в состав Московской консерватории и носил имя Н. Г. Рубинштейна. В 1943 году разросшийся Музей получил самостоятельность и стал называться Государственным центральным музеем музыкальной культуры. Имя М. И. Глинки было ему присвоено в 1954 году, в связи с юбилеем композитора. Ныне — Российский национальный музей музыки.

тревогой и болью она писала: «Жизнь Рахманинова раскололась на два периода: 44-х лет он покинул Родину и вне ее прожил последние 26 лет своей жизни и столько же, 26 лет, продлилась и его художественная деятельность в России, если считать началом его творчества его 18-летний возраст. Там оставлены были все его манускрипты тех лет, семейный архив, частная и деловая переписка, библиотека, личные вещи — и почти все это погибло в первые годы революции. Музей Рахманинова, основанный в Москве слишком поздно (1942–1943 г.), собирает все, что можно найти и что является уже настоящими реликвиями. В России все меньше остается в живых сверстников С. В., мало и тех, кто знал его и помнит его как музыканта — пианиста и дирижера, и личность его становится на собственной родине уже почти историческим преданием» [4, VII].

О том, что перечисленные Софьей Сатиной материалы дошли до музея свидетельствует каталог автографов ГЦММК [1]. В описи личного фонда Рахманинова в разделе «Фотоматериалы» упоминаются снимки дома в Беверли-Хиллс и церкви Иконы Божьей Матери Взыскание Погибших в Лос-Анджелесе, где проходило отпевание Рахманинова [1, 81]. Очевидно, что это поступления летних месяцев 1945 года. Для советского читателя небезыntenесным было и содержание обзорной статьи американского критика Клинтона Фиска, написанной к 70-летию со дня рождения композитора, а также речи близкого друга Василия Верхоланцева, с которым он часто встречался, находясь в Сенаре, и о котором отзывался как о «единственном приятном ему собеседнике» [5, 151]. Скрипач и профессиональный фотограф Александр Левентон (1896–1950), эмигрировавший из России в 1921 году, поселился в Рочестере (штат Нью-Йорк) и более двадцати лет проработал концертмейстером в Рочестерском филармоническом оркестре. Выполненные им фотопортреты музыкантов, в том числе Рахманинова, ныне хранятся в Музыкальной библиотеке Сибли в Истменской школе музыки. Имя певицы Юлии Сергеевны Бакалейниковой (урожд. Фатовой) было хорошо знакомо в окружении семьи Рахманиновых. Она была женой дирижера Владимира Романовича Бакалейникова, эмигрировавшего в 1927 году в США (работал с Симфоническим оркестром Цинциннати, Лос-Анджелесским филармоническим, Питтсбургским симфоническим оркестрами). Рахманинов дважды встречался с ним на эстраде в 1942 году: 17 и 18 июля исполнил Второй фортепианный концерт в Hollywood Bowl (Лос-Анджелес), чуть позже (28 и 30 ноября) — Рапсодию на тему Паганини (Питтсбург).

В январе 1946 года в американском журнале *Musical Courier* была опубликована обстоятельная статья Д. В. Житомирского, подробно осветившая «рахманиновские» мероприятия осени 1945 года в СССР: исполнение Первой симфонии, прослушивание Третьей симфонии в грамзаписи<sup>5</sup>, выступления докладчиков<sup>6</sup>, выставку архивных документов, концертные программы,

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: [3].

<sup>6</sup> Большинство докладов позже были опубликованы в сборнике: [6].

организованные Московской филармонией<sup>7</sup>. Особого упоминания удостоилась монография о Рахманинове, написанная академиком Б. В. Асафьевым<sup>8</sup>: «...мастер музыкального и психологического анализа, лично испытывавший обаяние рахманиновского артистизма, Асафьев создал незабываемый, яркий портрет недавно ушедшего композитора и пианиста. В книге представлено множество связей между Рахманиновым и русской культурой в целом, а также с атмосферой надвигающегося шторма, поглотившего начало XX века» [8].

\* \* \*

В это же время в Америке также был организован музыкальный вечер, посвященный С. В. Рахманинову и имевший широкий международный резонанс. 24 июля 1945 года в Клубе объединенных наций Дамбартон Оукс (United Nations Club Dumbarton Oaks), выступил широко известный в Америке в 1940–50-е годы фортепианный дуэт Vronsky & Babin Duo-Pianists — Витя Вронски<sup>9</sup> (1909–1992) и Виктор Бабин (1908–1972). Место проведения и список гостей мероприятия впечатляют<sup>10</sup>. Среди спонсоров концерта (и, очевидно, слушателей) посол Французской республики в США Анри Бонне с женой, посол СССР А. А. Громыко с женой, посол Великобритании Эдвард Вуд, 1-й граф Галифакс и графиня Галифакс, посол Чехословакии Владимир Ладислав Гурбан с супругой, представители политической и военной элиты США. А выбранное место — тот самый великолепный особняк, где за год до того, с августа по октябрь 1944 года проходила международная конференция стран-участниц антигитлеровской коалиции, на которой обсуждались вопросы послевоенного устройства мира. Весь доход от концерта его организаторы собирались направить на учреждение специального Фонда, который занимался бы устройством концертов классической музыки для военнослужащих, проходящих лечение в больницах.

Что же прозвучало на концерте? Фантазия ор. 5, Сюита ор. 17 и «Симфонические танцы» ор. 45 для двух фортепиано — своеобразная «визитная карточка» дуэта Вронски–Бабин; исполнение и запись именно этих произведений сделали их знаменитыми в Америке. Эпитеты, адресованные исполнительскому и художественному мастерству виртуозов, впечатляют: «эта команда заслуживает высшего

<sup>7</sup> Прозвучали: Третья симфония, кантата «Колокола», Второй концерт для фортепиано с оркестром (дирижер — Н. Голованов, солист — С. Рихтер); «Каприччио на цыганские темы», Первый концерт для фортепиано с оркестром (дирижер — А. Гаук, солист — Я. Флиер); Русская рапсодия для 2-х фортепиано (А. и М. Готлиб); Элегическое трио ор. 9 (Д. Цыганов, С. Ширинский, А. Гольденвейзер), фрагменты двух ранних неоконченных квартетов (Квартет имени Бетховена в составе: Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский).

<sup>8</sup> Упомянуется издание: [2].

<sup>9</sup> Сценическое имя Виктории Михайловны Вронской.

<sup>10</sup> См.: Vronsky-Babin benefit concert financial report (Ф. 192. Оп. 12. Д. 72. Папка 92. Л. 96–97) // СССР и союзники. Документы Архива МИД России о внешней политике и дипломатии ведущих держав антигитлеровской коалиции: [Электронный ресурс]. URL: <https://agk.mid.ru> (дата обращения: 01.02.2023).

положения среди всех прочих» (*New York World-Telegram*), «самый лучший фортепианный дуэт на сегодняшний день» (*Cincinnati Post*), «никакой другой фортепианный дуэт не может доставить подобного наслаждения» (*Ohio News*), «любимый фортепианный дуэт Америки» (*Chicago Tribune*)<sup>11</sup>. Добавим еще несколько слов об этих пианистах. Оба учились в Берлинской Высшей школе музыки у Артура Шнабеля; в 1930-е годы создали фортепианный, а заодно и семейный дуэт и стали активно гастролировать сначала в странах Европы, после в США. По окончании пианистической деятельности супруги занялись преподаванием: в 1961 году Виктор Бабин занял пост директора Кливлендского института музыки, где его жена возглавила фортепианный факультет.

В программе-аннотации<sup>12</sup> к июльскому концерту 1945 года, помимо фактологических сведений о произведениях (дата и история создания) и любопытных суждений об облике Рахманинова, его творчестве, современниках, также приводятся свидетельства личного общения композитора с участниками дуэта.

*Фантазия оп. 5:*

<...> Вронски и Бабин играли Фантазию для Рахманинова, его семьи и группы близких друзей в частном доме в Нью-Йорке во время их первого концертного тура по Америке в 1937 году. Рахманинов сидел в большом уютном кресле, с любопытством ожидая исполнения, так как забыл свое раннее сочинение и не был уверен в его успехе. Прежде чем музыка зазвучала, он обратился к маленькому собранию и сказал: «Не судите пьесу слишком строго, я был несовершеннолетним, когда написал ее». Когда исполнение закончилось, суровое лицо Рахманинова расплылось в улыбке; он одобрил свою юношескую работу и был счастлив<sup>13</sup>.

*Вторая сюита оп. 17:*

<...> Для Вронски и Бабина это сочинение имеет особое значение: именно оно послужило причиной того, что они приехали в Новый Свет и стали американцами. В 1934 году они записали Вторую сюиту на студии *His Master's*

<sup>11</sup> Vronsky & Babin Duo-Pianist Return to Concert Field for Season 1946–1947: [announcement] // *Musical Courier*. 1946. January 15. P. 6.

<sup>12</sup> Rachmaninoff Festival Program (Ф. 192. Оп. 12. Д. 68. Папка 92. Л. 60) // СССР и союзники. Документы Архива МИД России о внешней политике и дипломатии ведущих держав антигитлеровской коалиции: [Электронный ресурс]. URL: <https://agk.mid.ru> (дата обращения: 01.02.2023).

<sup>13</sup> «<...> Vronsky and Babin played the Fantaisie for Rachmaninoff, his family and a group of close friends in a private home in New York when they came for their first American concert tour in 1937. Rachmaninoff was sitting in a large, comfortable chair, curious and expectant, since he had forgotten this early work of his and wasn't sure what was coming. Before the music started, he addressed the small gathering and said: "Do not judge the piece too severely — I was under-age when I wrote it". After the work was played, Rachmaninoff's stern face dissolved into a smile; he approved of his youthful work and was happy».

*Voice Gramophone Co.* в Лондоне. Альбом пересек Атлантику задолго до того, как Вронски и Бабин начали думать об Америке. Незаметно для них эта запись сыграла роль их посланца, проложив им путь. Американские любители музыки услышали их и приняли их интерпретацию. Последовали предложения об американских турне, и с тех пор контракт возобновлялся каждый сезон. Начало военных действий в Европе застало Вронски и Бабина в Соединенных Штатах, где они готовились принять гражданство. Перл Харбор сделал их решение бесповоротным: Бабин вступил в ряды американских вооруженных сил, а Вронски посвятила свое время и энергию работе в госпиталях. Музыкальные страницы, написанные Рахманиновым более чем четверть века назад, определили судьбу Вронски и Бабина<sup>14</sup>.

«Симфонические танцы» оп. 45:

«Симфонические танцы» — последнее сочинение Рахманинова. Первоначально он написал оркестровое произведение для Филадельфийского симфонического оркестра, но позже решил сделать переложение для двух фортепиано. Вронски и Бабин считают удачей и особой привилегией приглашение г-на Рахманинова к нему домой в Нью-Йорк, где он в то время работал над переложением. Композитор, умерший спустя несколько месяцев после этого, показал им свою рукопись, затем посетил их репетиции, давая бесценные советы относительно трактовки сочинения, и наконец, присутствовал на концерте Вронски и Бабина в Карнеги-холле в декабре 1942 года, где состоялось первое исполнение переложения «Симфонических танцев» для двух роялей<sup>15</sup>.

Отметим, что ни одно из указанных событий — ни личные встречи в Нью-Йорке, ни работа над исполнительской редакцией «Симфонических танцев», ни подробности их первого исполнения в Карнеги-холле — не упоминаются в литературе о Рахманинове, что еще раз доказывает необходимость дальнейших разысканий документов, связанных с его творческой биографией.

<sup>14</sup> «<...> To Vronsky and Babin this piece has a peculiar significance: it is through this work that they came to the New World and became Americans. In 1934 they recorded the Second Suite for His Master's Voice Gramophone Co. in London. The album crossed the Atlantic long before Vronsky and Babin even thought of America. Unbeknown to them, their recording acted as their ambassador and trailblazer. American music lovers heard them and accepted the performance. An engagement for an American tour followed, and the contract since then has been renewed every season. The outbreak of hostilities in Europe found Vronsky and Babin in the United States ready to become American citizens. Pearl Harbor sealed the decision: Babin entered America's Armed Forces and Vronsky devoted her time and energy to work in hospitals. The pages of music written by Rachmaninoff more than a quarter of a century ago spelled destiny to Vronsky and Babin».

<sup>15</sup> «The Symphonic Dances is Rachmaninoff's last work. He wrote it first as an orchestral score for the Philadelphia Symphony, but later decided to make a two-piano arrangement. Vronsky and Babin consider it their good fortune and extraordinary privilege to have been invited by Mr. Rachmaninoff to his home in New York City while he was working on that arrangement. The composer, who was to die a few months later, showed them his manuscript, subsequently came to several rehearsals, giving invaluable advice on the interpretation of the work, and finally was present in Carnegie Hall in December 1942 at Vronsky and Babin's two-piano recital, at which the two-piano version of the Symphonic Dances was given its first performance».

Очевидно, уже после смерти композитора В. Вронски и В. Бабин сделали студию запись последнего опуса Рахманинова<sup>16</sup>, что позволяет узнать некоторые детали исполнительской трактовки, отличающиеся от печатного текста (1940, Ch. Foley) и, предположим, одобренные автором. Так, в I части, в цифре 7 четыре такта аккордовой фактуры (*alla breve*) в партии первого фортепиано (правая рука) заменены на восходяще-нисходящее движение по хроматической гамме и хроматическим терциям (ср. примеры 1а и 1б); а в репризе в цифре 22 второй пианист играет унисонный вариант темы (т. 5–9, *Ossia*). В III части присутствует целый ряд купюр: пропущены эпизоды в разделах *L'istesso tempo* (четыре такта до ц. 71, *marcato* — шесть тактов ц. 73), *L'istesso tempo, ma agitato* (с 4-го такта ц. 75, *molto espressivo* — ц. 76 полностью), *Allegro vivace* (с 7-го такта ц. 84, размер 9/8 — ц. 88 полностью).

При сравнении этой версии «Симфонических танцев» с исполнением самого Рахманинова, сохранившимся благодаря любительской записи Ю. Орманди<sup>17</sup>, следует отметить и другие характерные особенности:

- общий темп произведения в целом, выбранный пианистами, чуть быстрее, но не переходит в область «бессодержательной» виртуозности;
- начальный нисходящий ход-ритмоформула главной темы в басу *g-es-c (ff, molto marcato)* тяжеловеснее, слышнее, и на протяжении всей первой части особенно выделен (в дальнейшем развитии и при проведении в других регистрах);
- мелодические *solo* чуть замедлены и сыграны немного *rubato*;
- заметна тяга к вычленению подголосочных линий внутри интервальных и аккордовых цепочек.

Но главное в их исполнительской версии — то, что музыканты, изменяя лишь некоторые детали целого, следуют за композиторской идеей.

Эта же программа вновь прозвучала в январе 1946 года в Чикаго. В рецензии отмечалось:

Витя Вронски и Виктор Бабин провели свой первый после окончания войны сольный концерт в Оркестровом зале, который назвали «Праздником Рахманинова». Программа состояла из Фантазии оп. 5 (1893), Второй сюиты оп. 17 (1901) и «Симфонических танцев» оп. 45 (1942). Бесспорно, это было трогательное приношение великому россиянину <...> Выступление отличалось блеском исполнения, неизменной точностью музыкальной интуиции и безупречной сыгранностью этой высокоодаренной пары. Артистов много раз вызывали на бис <...> [7].

<sup>16</sup> Помимо названных произведений, В. Вронски и В. Бабин записали также «Итальянскую польку» С. В. Рахманинова (Deutsche Grammophon LP/EM) и ряд сочинений А. С. Аренинского, А. П. Бородин и И. Ф. Стравинского.

<sup>17</sup> См.: Rachmaninoff Demonstrates His Symphonic Dances op. 45 // Rachmaninoff Plays Symphonic Dances: 3 CD. № 1. UK: Marston Records, 2018.

## Пример 1а

С. В. Рахманинов. «Симфонические танцы». I часть, ц. 7, т. 1–4.  
Исполнительская версия фортепианного дуэта Вронски-Бабин

101

Piano I

## Пример 1б

С. В. Рахманинов. «Симфонические танцы». I часть, ц. 7, т. 1–4.  
Авторское переложение для 2-х роялей

Piano I

\* \* \*

Музыка С. В. Рахманинова прошла долгий, непростой путь признания у публики, как русской, так и зарубежной. Но можно с уверенностью сказать, что музыкальные собрания, проведенные в 1945 году в Москве и в Вашингтоне, являлись собой важный этап в изменении всеобщего отношения к его музыкальному наследию: Рахманинов — это не просто композитор-эмигрант, а представитель великой русской культуры.

## Использованная литература

1. Автографы С. В. Рахманинова в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки / ред.-сост. Е. Е. Бортникова, Ф. А. Крассинская, М. Г. Рыцарева. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. М.: Советский композитор, 1980. 136 с.
2. *Асафьев Б. В.* С. В. Рахманинов. М.; Л.: Искусство, 1945. 27 с.
3. *Валькова В. Б.* Третья симфония С. В. Рахманинова: повороты судьбы и капризы моды // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 28–37.
4. Памяти Рахманинова: сб. статей / ред. и худож. оформление М. В. Добужинского. Нью-Йорк: изд. С. А. Сатиной, 1946. 184, XXVI с.
5. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Т. III. М.: Советский композитор, 1980. 574 с.
6. С. В. Рахманинов: сб. статей и материалов / ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. 270 с.
7. *Borowski E.* Vronsky and Babin Honor Rachmaninoff // Musical Courier. 1946. February 1. P. 17.
8. *Zhitomirsky D.* Russia Honors Memory of Rachmaninoff // Musical Courier. 1946. January 15. P. 36, 53.

Получено: 19 февраля 2022 года

Принято к публикации: 17 февраля 2023 года

## Об авторе:

**Марина Владимировна Михеева** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus»

## References

1. Bortnikova, Evgeniya E., Faina A. Krasinskaya, and Marina G. Rytsareva, eds. 1980. *Avtografy S. V. Rakhmaninova v fondakh Gosudarstvennogo tsentralnogo muzeya muzykalnoy kultury im. M. I. Glinki* [The Autographs of S. V. Rachmaninoff at Glinka State Central Museum of Musical Culture]. 2<sup>nd</sup> ed., enlarged. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).

2. Asafyev, Boris V. 1945. *S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
3. Valkova, Vera B. 2021. “Rachmaninoff’s Third Symphony: Turns of Fate and Whims of Fashion.” *Problemy muzykalnoy nauki*, no. 1 (42), 28–37. (In Russian).
4. Dobuzhinsky, Mstislav V. 1946. *Pamyati Rakhmaninova* [In memory of Rachmaninoff]. New York: S. A. Satina. (In Russian).
5. Rakhmaninoff, Sergey V. 1980. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
6. Tsytovich, Tamara E., ed. 1947. *S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff], collected papers and materials. Moscow; Leningrad: Muzgiz. (In Russian).
7. Borowski, E. 1946. Vronsky and Babin Honor Rachmaninoff. *Musical Courier*, February 1, 17.
8. Zhitomirsky, Daniel’ V. 1946. “Russia Honors Memory of Rachmaninoff.” *Musical Courier*, January 15, 36 and 53.

**Received: February 19, 2022**

**Accepted: February 17, 2023**

**Author’s information:**

**Marina V. Mikheeva** — Ph.D., Senior Lecturer at the Department of Russian Music History, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory; Editor-in-Chief of the “Musicus” journal



Research Article

UDC 78.034.7:781.68

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.04>

## On Dating de Saint Lambert's Treatises on Harpsichord Playing

Alexei A. Panov<sup>1</sup>

Ivan V. Rosanoff<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State University,  
7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg 199034, Russia

<sup>2</sup> Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory,  
3 Teatralnaya Sq., St. Petersburg 190000, Russia

<sup>1</sup> a.panov@spbu.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4512>

<sup>2</sup> i.rozanov@spbu.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6768-6831>

**Abstract:** In the newly revealed complete *Dictionnaire des termes* published in 1701 by Sébastien de Brossard there is a list of more than 60 “*Auteurs qui ont écrit en François*”, whose works he has personally “seen, read, and examined”. De Saint Lambert is named among them. This definitely proves that one of de Saint Lambert's works had been published before 1701. This recently unveiled evidence and the diachronic examination of practically all possibly available historic and contemporary sources, showed that in some points the current view should be changed. In harpsichord teaching and performance, in thorough-bass accompaniment the treatises of de Saint Lambert, F. Couperin and J.-P. Rameau are the basic instruction editions. Only de Saint Lambert and his two treatises bring forth many bio-bibliographic questions, i.e. *Les principes du clavecin* (the dates of publication have been proved to be 1697 and 1702), *Nouveau traité de l'accompagnement* is Paris 1707; and the publication of the *Traité de l'accompagnement* (1680) is under question whether it was a “myth” or it indeed existed according to the historical evidence.

**Keywords:** Sébastien de Brossard, de Saint Lambert, harpsichord, accompaniment, French baroque music, French harpsichord music, French baroque treatises on music, musical bibliography, musical lexicography

**Acknowledgements:** Our thanks to Dr. M. N. Karski (Paris 8 Université Vincennes Saint-Denis), to Prof. S. Béchy, to Sr. archivist R. Vettori (Academia Filarmonica di Bologna), Sr. D. Ravetti, Sr. C. Targa and Sr. R. Marchi (Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna), who kindly helped in obtaining copies of the historical documents.

**For citation:** Panov, Alexei A., and Ivan V. Rosanoff. 2023. “On Dating de Saint Lambert's Treatises on Harpsichord Playing.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 1 (March): 104–33. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.04>.

Научная статья

## К вопросу о времени первых публикаций клавесинных трактатов де Сен Ламбера

Алексей Анатольевич Панов<sup>1</sup>

Иван Васильевич Розанов<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9,  
Санкт-Петербург 199034, Российская Федерация

<sup>2</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,  
Театральная площадь, 3, Санкт-Петербург 190000, Российская Федерация

<sup>1</sup> a.panov@spbu.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4512>

<sup>2</sup> i.rosanov@spbu.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6768-6831>

**Аннотация:** В заключительном разделе введенного недавно в научный оборот полного издания музыкального словаря Себастьяна де Броссара 1701 года содержится список из 60 «авторов, которые писали на французском языке» и труды которых де Броссар лично «смотрел, читал и анализировал». В числе этих авторов упоминается де Сен Ламбер — музыкант эпохи барокко, теоретические труды которого, наряду с трактатами Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо, содержат важнейшие сведения о французском клавесинном искусстве эпохи. Отсюда следует, что один, либо оба клавесинных трактата де Сен Ламбера были опубликованы ранее 1701 года. Данное свидетельство, а также результаты исследования в диахронической последовательности прямых и косвенных указаний из исторических источников убеждают в том, что (1) хорошо известное издание знаменитого трактата де Сен Ламбера «Основы клавесина» 1702 года не является первым, первое же издание было выполнено в 1697 году; (2) тогда как трактат по аккомпанементу, известный по изданию 1707 года, впервые увидел свет в 1680 году, и последнее обстоятельство вовсе не является «мифом» музыкальных библиографов XIX века, как ранее было принято считать в науке.

**Ключевые слова:** Себастьян де Броссар, де Сен Ламбер, клавесин, аккомпанемент, французское музыкальное искусство барокко, трактаты о музыке французского барокко, французская музыка для клавесина, музыкальное источниковедение, музыкальная библиография, музыкальная лексикография

**Благодарности:** Авторы благодарят за помощь в получении копий исторических документов и материалов доктора М. Н. Карски (университет Париж 8), профессора Стефана Беши и архивариуса Р. Веттори (Болонская филармоническая академия), Д. Раветти, С. С. Тарга и С. Р. Марчи (Международный музей и музыкальная библиотека Болоньи).

**Для цитирования:** *Panov A., Rosanoff I. On Dating de Saint Lambert's Treatises on Harpsichord Playing // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 1 (март 2023). С. 104–133. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.04>.*

Most of today's professional musicians, especially harpsichordists and organists, are familiar with the name of Saint Lambert (or, to be exact, Monsieur de Saint Lambert<sup>1</sup>) and have studied one of his treatises<sup>2</sup>:

1) "LES PRINCIPES DU CLAVECIN[.] Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Avec des Remarques necessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultées de la Musique. Le tout divisé par Chapitres selon l'ordre des matieres. Par Monsieur de SAINT LAMBERT. A PARIS, Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, ruë S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. M.DCCII. Avec Privilege de Sa Majesté." [in-4 obl., 68 p.].

2) "NOUVEAU TRAITÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN, DE L'ORGUE, ET DES AUTRES INSTRUMENTS. Par Monsieur DE SAINT LAMBERT. A PARIS, Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. M.DCCVII. Avec Privilege du Roy." [in-8, 64 p.].

Saint Lambert, a harpsichord teacher, who quite possibly was also an accomplished thorough-bass performer, and certainly a learned scholar, at times is referred to with the Christian name Michel, which has been proven to be incorrect. Unfortunately, this usage has been continued by some recent publications as, for example, an article by Michele Cabrini [13, 31],<sup>3</sup> who curiously refers to J. S. Powell's translation of Saint Lambert's treatise when doing so. Powell clearly states: "indeed, even his first name and dates remain a mystery," and that "there exists no evidence proving Michel to be his first name" [50, 10–11].

Scholars of the last fifty years have directed considerable efforts to uncovering who this mysterious musician was and to the publication date of his treatises, but the historical facts remain ambiguous, with much contradictory information still circulating, beginning in the late eighteenth century up to the present day. While those issues are of great interest, our article centers on a detailed study of the historiographic evidence of Saint Lambert's written work. His treatises are of major importance to our understanding of the traditions and practices in harpsichord performance and accompaniment of the end of the seventeenth to the beginning of the eighteenth centuries, many of which are applicable to the wider field of musical performance. The treatise on harpsichord performance was the first ever published in France, and can give us insight into the pedagogic, aesthetic, and musicological ideas reigning at the

<sup>1</sup> Since there does not exist any biographic evidence concerning the name of this French musician, we shall write it the way it was engraved on the title pages of his treatises, namely: *de Saint Lambert*, i.e. without the commonly used hyphenated version "Saint-Lambert", which appeared later. As a rare exception it is found in the translation of de Saint Lambert's treatise on accompaniment by John S. Powell, who adequately writes "de Saint Lambert" [49].

<sup>2</sup> In the following, bibliographic evidence of early documents related to the treatises and texts is given as precisely as possible. We will show below that subtle details can be of great importance.

<sup>3</sup> Earlier Powell also mentions: "Yet Saint Lambert's spurious first name still appears on the modern title-page of the reprint of the *Nouveau traité de l'accompagnement* (Geneve: Minkoff, 1974), as in the *National Union Catalogue*" [50, XVII].

time, along with related principles (e.g., tempo, articulation, ornamentation, rhythm, etc.) that pertained to musical performance and the early eighteenth century. A full comparative re-evaluation, however, will only be possible once the early treatise on harpsichord of 1697 will be found.

Thus, while the question of the first name seems largely solved, the question of the publication dates of the two treatises remain to be answered. For editions of the treatise on accompaniment we variously find the dates 1680, 1690, and 1707 listed, and the years 1697 and 1702 are given for the treatise on harpsichord playing. It is widely understood that this question has been successfully and convincingly dealt with, and the most decisive arguments, those forwarded by Frank Arnold in the *Appendix to Chapter I* (“III. SAINT-LAMBERT’S MYTHICAL TRAITÉ OF 1680”), seem to prove it. Concerning the treatise on accompaniment, Arnold stated in DATE:

“Saint-Lambert’s preface to the *Nouveau Traité &c.* (Paris, Ballard, 1707), of which the *Bibliothèque nationale* at Paris possesses two copies, contains the following reference to his earlier work, *Les principes du clavecin* (Paris, Ballard, 1702): “Ayant donné cy devant au public un ouvrage sous le titre des principes du clavecin, dans lequel je ne parle que de ce qui regarde les pièces, j’ai cru que le titre ne seroit point assez rempli, *si je n’ajoutois un traité de l’accompagnement*”<sup>4</sup> (the italics are added [by Arnold]). These latter words are not consistent with the assumption that Saint-Lambert had already (in 1680, or at any other time) published a *Traité de l’accompagnement*, an assumption which, in the first instance, rests solely on the authority of Fétis” [4, vol. 2, 900].

And about Saint Lambert’s *Principes*, Arnold says that “the date assigned by the latter [i.e. Fétis] to the *Principes du clavecin* is 1697 [is] a palpable error, for the fact that the above-mentioned edition of 1702 was preceded by no earlier one is irrefragably established by Saint-Lambert’s own statement in the preface, to the effect that ‘l’auteur corrigera sur les avis reçus ... si on *en fait une seconde édition*’ (italics added [by Arnold]).” In Saint Lambert’s treatise, the full sentence reads: “I would be extremely happy to defer to their [his readers] wisdom and to correct my work [the *Principes*] on the basis of their opinions if a second edition should be made.”<sup>5</sup> Arnold deduces from these arguments that “it will, then, be seen from the above that the *Traité* of 1680 is a myth, pure and simple, and that, in the *Principes* (1702) and the *Nouveau Traité* (1707), we have two closely related works.” [4, vol. 2, 901]. In 1978, Arnold’s argument was furthered by James Frederick Burchill [11, 19], and in 1984, Rebecca Harris-Warrick concluded that “the dates 1702 and 1707 should finally be recognized as the genuine publication dates of the two works” [28, IX]. In 1991 John S. Powell, basing his conclusion on the same material from Saint Lambert, argued that the claim of an earlier publication in 1697 of Saint Lambert’s *Principes* “is clearly disproven by the 1702 Preface to *Les Principes du clavecin*, where Saint Lambert offers to correct

<sup>4</sup> The translation reads: “Having previously given the Public a Work entitled *Principles of the Harpsichord* in which I discuss only that which concerns Pieces [i.e., solo harpsichord compositions], I have felt that the title would not be adequate unless I were to add a *Treatise on Accompaniment*” (tr. by Powell [49, 2]; the text in square brackets belongs to Powell).

<sup>5</sup> Quoted from: [27, 4], inserts in square brackets are ours.

any errors in *Les Principes* ‘should a second edition be made’ and that the 1702 and 1707 publications are both first editions.” We will return to these statements and examine the arguments supporting them.

There would be no need to concentrate our attention on the enigmatic personage of Saint Lambert and the publication date of his treatises were it not that the name “de Saint Lambert” can be found in Sébastien de Brossard’s 1701 *Dictionnaire des Termes* under the heading “Quatrième classe auteurs, qui ont écrit en François” (Fourth class [set] of authors, who wrote in French)<sup>6</sup> [10, 352, col. 2]. It should be noted that Brossard claimed that he only included authors in his *Dictionnaire* whose works he had personally “seen, read, & examined (j’ay vûs, lûs & examinez moy-même)” [10, 346].<sup>7</sup> Thus, this testimony invalidates all other available facts, and suggests that Brossard, the author of the first complete French music dictionary, had indeed “seen, read, and examined” one or probably both treatises by Saint Lambert before 1701. The years 1702 and 1707, widely recognized as “genuine publication dates of the two works,” are thus in fact not the first, especially of Saint Lambert’s *Principes*. Brossard was an outstanding bibliographer and scholar and would likely only mention Saint Lambert in his *Dictionnaire* if he was not well acquainted with his work and if it had not been published, just as was the case with sixty-two other French authors, including M. L’Afflard, T. Arbeau, B. de Bacilly, C. Blockland de Montfort, L. Bourgeois, É. Loulié, Ch. Masson, C.-F. Menestrier, M. Mersenne, and G.-G. Nivers.

The fact that we have this source available to us now led us to attempt a comprehensive and chronologically organized study of all known as well as many less known sources to trace Saint Lambert’s treatises to publication dated before 1702, or at least some information that could support arguments for an earlier publication. We also sought to point up the many instances where the bibliographic data given or the treatment of sources in contemporary scholarly publication proves erroneous.

We will address here the titles of de Saint Lambert’s treatises, the year of publication (if given in the original source), the layout size of the edition, the number of pages, the place of publication, the publishing house, as well as other publication characteristics. Before turning to these characteristics, however, it should be noted that in RISM [55, 747], the author of both treatises is listed as “Saint-Lambert (Michel de)” (our underlining), though no first name is found in any of the original sources of his time, and the hyphen in the last name is arbitrarily added. The title of the treatise on accompaniment reads: “Nouveau traité de l’accompagnement du clavecin, de l’orgue, et des autres instruments. Par Monsieur de Saint-Lambert. Paris, Christophe Ballard, 1707. In-8 obl., 64 p.” According to RISM, the Amsterdam edition was published in “[c1710] In-8” by Estienne Roger and contains 134 pages.

Four parameters should be noted for the 1707 edition: (1) the title begins with the word “Nouveau”; (2) the print layout is “In-8 obl.”; (3) the place of publication is Paris; and (4), the work consists of 64 oblong pages. These specifications differ in the historical materials cited below.

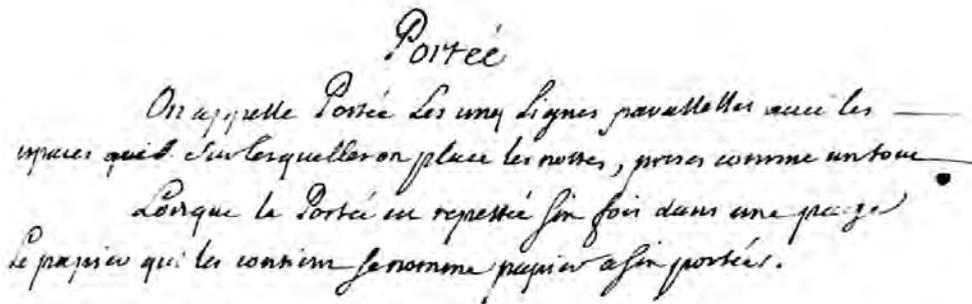
For *Les Principes du Clavecin*, the bibliographic data listed in RISM is fully in accordance with the original titles given above, apart from the inclusion in RISM of the first

<sup>6</sup> See: [48, 417–30; 46, 28–44; 47, 201].

<sup>7</sup> De Brossard’s italics; our underlining.

name: “Excepting the name of the author “Michel” the bibliographic evidence is fully in accordance with the original titles given above.”

The earliest known testimony we have on Saint Lambert is preserved in the Bibliothèque nationale de France in Paris under the indices “F-Pn, fonds française, n. a. 6355” [42], and is part of a collection of manuscript notes and *extraits* left by the musician and theorist Etienne Loulié (1654–1702).<sup>8</sup> The collection includes rare and important evidence, namely a page (page 124) from Saint Lambert’s *Principes* on which Loulié noted in the upper part: “Extrait du Livre de M<sup>r</sup>. de S<sup>t</sup>. Lambert.” Unfortunately, no date is given by Loulié and bibliographers in the Bibliothèque nationale are not able to provide any definite information on this point. Harris-Warrick briefly touches upon this note in the introduction to her translation of Saint Lambert’s treatise, coming to the conclusion that Loulié “excerpted” from the *Principes* [28, X]. A closer examination of the manuscript shows however that in some places, Loulié did indeed make excerpts, whereas in others he gave the material his own rendering and even added his thesis-like formulations (see comparative text analysis in Figure 1). He also made changes in the original in certain places. Finally, we suggest that he might have used another edition of Saint Lambert’s work, as contents of his “excerpts” differ in some places from the accepted edition of 1702.



**Figure 1.** E. Loulié: excerpt from de Saint Lambert’s *Principes du Clavecin*:

“By staff one understands the five parallel lines [fit] in such a manner on which the notes are placed and named [?] as a tone [sic?]. When this staff is repeated six times on one page, the paper which contains them is called six-staff paper...”. (*Bibliothèque nationale de France* under the library number F-Pn, fonds française, n. a. 6355, p. 124)

<sup>8</sup> The *Catalogue des Livres de Musique, et autres qui vendent chez Christophe Ballard* of 1704 [15] gives the whole text of the title of the *Principes*. It has some minor divergences: 1) the first article “Les” is omitted, 2) “de Clavecin” replaces “du Clavecin”, and 3) “difficultéez” replaces “difficultées”, and no date is given. In the catalogue of D. J. Galloys [6, no paging, where under no. 2628 (the numbers of items in this part “In-quarto” are mixed up)] we read: “Les Principes du Clavessin, par M. de S. Lambert. Paris, 1702”.

On appelle Portée les cinq lignes parallèles qui forment les degrés des Notes, ce que nous avons nommé au commencement l'Echelle de la Musique. Lorsque ces cinq lignes sont répétées six fois dans une page, le papier qui les contient se nomme Papier à six portées.

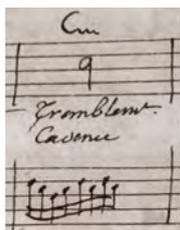
Figure 2. De Saint Lambert: *Les Principes du Clavecin* [58, 28]:

"By staff is meant the five parallel lines which frame the pitches of the notes and which we called the *L'Echelle* of music at the beginning of this book [ch. I, p. 9]. When these five lines are repeated six times on one page, the paper which contains them is called six-staff paper" [27, 49].

The comparison of the excerpts given in Figures 1 and 2 shows that the texts are different. The most important difference (while preserving the general meaning) is the introduction of the concept of "*l'Echelle de la Musique*" in Saint Lambert's treatise of 1702. This suggests two options: Loulié made an abridged version of Saint Lambert's text, or that the version he used differed from the edition of 1702. Since on each page Loulié specified the material as "Extraits de Livre de M<sup>r</sup>. de S<sup>t</sup>. Lambert," we can assume that he copied the text word by word from a different edition.

Another example is found in the part where Loulié copied from the chapter on ornament. Writing on the performance of trills, for example, Saint Lambert refers to Jean-Henry d'Anglebert's table "Marques des Agrements" in the first book of *Pièces de clavecin* [3]. The ornament listed by both Saint Lambert and d'Anglebert as "Cadence" is titled in Loulié's manuscript copy "Tremblement, Cadence". This means that Loulié did not use Saint Lambert's treatise of 1702, in which, when considering d'Anglebert's ornaments, the entry "Cadence" appears. It might suggest that Loulié had another source. It should be noted that in his own explanations of performing the trill, Saint Lambert uses the term *Tremblement*. In the source from which Loulié copied the example, on the contrary, a double name was proposed: "Tremblement[,] Cadence" (see Figure 3: "Manière d'exprimer ces divers Tremblemens").

(a) Loulié, MS, s.a.,<sup>9</sup> copy from the original



(b) J.-H. d'Anglebert (1689) [3]



(c) De Saint Lambert (1702) [58, 47]



Figure 3. É. Loulié: excerpt from de Saint Lambert's *Principes du Clavecin*, with similar examples of d'Anglebert and Saint Lambert proper.

<sup>9</sup> *Bibliothèque nationale de France* under the library number F-Pn, fonds française, n. a. 6355, p. 125.

There are more instances where Loulié's text differs from the original and they should be explored more widely. But our main purpose here is to show that even a brief examination can give rise to the question whether Loulié, who died 16 July 1702, could actually work with Saint Lambert's treatise just published in 1702, or whether he had an earlier version available. He clearly found it instructive to include references to d'Anglebert's table.

The other question is if Loulié, in the year of his death, even had access to a copy of the 1702 edition of Saint Lambert's treatise, could it be possible that he actually worked with the treatise and had made *ms* copies? Information on the exact month of the 1702 publication could not be determined at this point, and it remains largely hypothetical if mention in a source may have aroused Loulié's interest, leading him to obtain a copy, or at least pages from it. It is logical to assume that he used an earlier source. But if we add to this the fact that there is direct reference to de Saint Lambert in de Brossard's 1701 dictionary, we come closer to turning hypothesis into a statement.

The first review of both of Saint Lambert's treatises was published in 1708 [43, 1257–61]. Devoted to the “*Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin & des autres Instrumens par Mr. de Saint Lambert*”, the review contains much valuable information. Three issues require our particular attention. Firstly, no publication date or print layout is indicated, while the publisher's data are given in full detail: “A Paris chez Christophle [sic] Ballarr [sic], seul Imprimeur du Roi pour la Musique, ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.” Since the review was published in July 1708, it is most likely that it refers to the 1707 edition. Secondly, the title deviates in some minor details from the title cited earlier. Of main interest, however, is a comment by the anonymous author who cites Saint Lambert's words and states that the author of this treatise had earlier published a work titled *Les principes du Clavecin*. This statement suggests, as Arnold also states, that the *Principles of Harpsichord Playing* was published before the *Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin*. But is the work in question related to the “*Traité de l'Accompagnement du Clavecin*” (emphasis added) of 1680 mentioned by Johann Nikolaus Forkel [23, 352] and Johann Georg Sulzer [64, 360] in 1792, but not the *Nouveau Traité*? Thirdly, the review includes an abstract of the *Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin & des autres Instrumens* [of 1707], while Forkel and Sulzer provide a different title: “*Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*”. Moreover, Forkel and Sulzer include “*de l'orgue*” in the title. It seems unlikely that the German scholars would mistakenly omit the word “nouveau” or randomly add “*de l'orgue*” to the title. The most likely case is that they were discussing two different treatises. Could they have based their conclusions on someone else's works? Unfortunately, the question will remain open for now as some further documentation is still necessary.

In 1710 and 1718, Michel Charles le Céne and Etienne (Estienne) Roger included the titles of Saint Lambert's works in their *Catalogues des Livres imprimés à Amsterdam chez Etienne Roger*.<sup>10</sup> But these catalogues do not give precise bibliographic data on

<sup>10</sup> *Catalogue des Livres qui se trouvent à Amsterdam, chez Michel Charles le Cene* (without paging) [16] which was placed at the end of the romantic novel: Vergne M. de la Comtesse de la Fayette, *Histoire de Madame Henriette Première Femme de Philippe de France Duc D'Orleans*; Christiaan Huygens, *Nouveau traité de la pluralité des mondes* [32], and *Les Femmes Sçavantes ou Bibliothèque des Dames* [35].

the treatise on accompaniment which accord with the editions listed by Forkel, Sulzer, the official Amsterdam or the Paris editions; the titles also do not include the important word “nouveau.” Rather, the title is listed as “[Traitté] d’Accompagnement pour *bien* apprendre à bien accompagner du Clavecin, *quoi que la Basse continue ne soit point chiffrée*, par le Sr. St. Lambert, 8.” The words in italics indicate new additions to the officially accepted title, which now differs radically from that of the edition of 1707.

In yet another anonymous review, for the learned *Femmes* [35] the treatise on harpsichord playing has a title, which again differs from the one used for the publication by Roger (c1710?). It reads “[Principes] pour bien apprendre à jouer du Clavecin; par le Sr. St. Lambert, 8.” Compared with the original Paris and Amsterdam titles, which are identical apart from the place of publication (“Les principes du clavecin, contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier...”, Paris), the title given in the 1718 catalogue is an abridged version of the title mentioned above, with new additions such as “bien apprendre à jouer” incorporated.

Harris-Warrick, referring to Francois Lesure’s *Bibliographie* [36, 49], shows that Roger mentions two works by Saint Lambert in his 1712 *Catalogue*: “Principes pour bien apprendre à jouer du clavecin par Mr. de Saint Lambert” and the “Traite d’accompagnement pour apprendre a bien acompagner du clavecin par Mr. de Saint Lambert” [28, VIII]. But she does not emphasize the divergences in the titles, which here also differ from the original titles. Several conclusions suggest that Roger and Michel Charles le Céne may have copied the title from an as yet unknown publication of the treatise on accompaniment. The main reason supporting this conclusion is the omission of the most important word — “nouveau” — may not be a random misprint: in all other instances when listing a work whose title begins with the word “nouveau,” it appears under the letter “N” (e.g., the treatise by Charles Masson<sup>11</sup> on p. 345). Saint Lambert’s treatise is listed under “T” (“Traitté d’Accompagnement pour bien apprendre à bien accompagner du Clavecin, quoi que la Basse continue ne soit point chiffrée, par le Sr. St. Lambert, 8”; the divergences from the 1707 Paris edition are underlined). A misunderstanding or misprint is thus doubtful.

The first study and reference in Germany to Saint Lambert’s works was by Johann Mattheson [41, 5, 17], who lists the title, with minor and insignificant editorial changes, as “Nouveau Traité de l’accompagnement du Clavecin, de l’Orgue & des autres Instrumens, par Msr. De St. Lambert, Paris 1707.” In his *Critica Musica* [39, 30], Mattheson refers to Saint Lambert’s work as “Traité del’accompagnement de St. Lambert,” omitting “nouveau,” but including in his text a quotation from Saint Lambert. His reference to “pag. 48” further allowed us to cross-check it with the original publication, which clarified that Mattheson had the 1707 Paris edition of the *Nouveau traité* at his disposal<sup>12</sup>. In the “Register,” Saint Lambert is referred to as “Lambert St. s. A. 30, 210,” suggesting that he had not paid careful attention to the context of the passage

<sup>11</sup> “Nouveau traité pour apprendre les règles de la Composition de la Musique &, à faire un chant sur des Paroles & c. par Mr. Masson, 8.”

<sup>12</sup> Harris-Warrick [28, X] does not provide exact bibliographic information concerning which of the editions (the Amsterdam or the Paris) were the ones that Mattheson worked with.

on page 210,<sup>13</sup> and attributing the treatise to the famous French singer Michel Lambert instead of the harpsichordist Saint Lambert. This is the first time that the two French musicians were confused [39, 210]. The same edition of Saint Lambert's treatise is referred to also in Mattheson's *Grosse General-Baß-Schule* [40, 127]. It should be noted, however, that nowhere did Mattheson apply the first name Michel to Saint Lambert.

Both treatises by Saint Lambert are mentioned in the "Catalogue of Other Books on Music Theory and Practice" at the end of the *Traité de L'Harmonie* by Jean-Philippe Rameau [53]. The first treatise is given with the short title "Principes pour le Clavecin, par Mr. de Saint-Lambert," followed directly with "Traité d'Accompagnement pour cet Instrument, & pour tous les autres." Unfortunately, no further bibliographic data is given.

The scholarly discussion really begins with Johann Gottfried Walther's *Musicalisches Lexicon* of 1732 and the materials included in the article "Lambert [*de Saint*]" [66, 352]. This article and its multitude mistakes attracted the attention of many scholars. Here we will focus on the use of the name "Michel" and the confusion of Saint Lambert with Michel Lambert. A summarized and convincing account is given by Harris-Warrick ([28, VIII–IX], also [29; 30, 800]) and Powell [50, X].

In her introduction to the English translation of the treatise, Harris-Warrick pays much attention to the detailed examination of the biographical information about Saint Lambert and the misinformation found in the works of German lexicographers. In the *New Grove Dictionary*, she writes that "the first name 'Michel,' frequently attributed to him, derives from the conflation of Saint Lambert with the singer and composer Michel Lambert, an error that goes at least as far back as Walther's *Musicalisches Lexicon* (1732)." Similarly, in the second edition of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* she states: "The frequently ascribed first name Michel to him [i.e. to de Saint Lambert] cannot be found in any 18-century source, and perhaps may be explained by the fact that his name has often been confused with the name of the well-known singer and composer Michel Lambert (1610–1696); this confusion goes back at least as far as J. G. Walther's *Musicalisches Lexicon* (1732)" [30, 800]. Analogous explanations are also found in Powell's introduction to his edition of the treatise [50, X]. Thus, both identify Walther as the first lexicographer to confuse the two French musicians.

We believe these statements to be erroneous,<sup>14</sup> as Walther never mentions the name "Michel" in his article. Figure 4 gives an excerpt of his article.

<sup>13</sup> "...que diroient les Lambert, les Boesset, les le Camus, & les Battiste s'ils renebenoient au monde, ... (Was würden wohl Lambert, Boesset / le Camus und Battiste sagen / wenn...)" (German translation by Mattheson: [39, 210], "...what will the Lamberts, the Boessets, the le Camus, & the Battistes say if they return to the world, to see the François chant so changed so debased & defaced?" [our English translation]. It is definitely certain that in this passage "Lambert" is the French singer Michel Lambert.

<sup>14</sup> In the course of this study this list will be significantly expanded. Among many other authors we could name T. Schultz who insists with enough warrant that Walther was also the first to make this mistake. The materials to be examined above disprove his judgment [62, 7].

*Capaccio* in seinem Forastiero, Giornata 1. p. 7. rühmlich gedenket.  
 Lambert [*de Sains*] Maitre de la Musique de la Chambre du Roy, d. i. Königl. Großfürstlicher Cammer-Componist, hat Trio vor allerhand Instrumente gesetzt; auch Principes du Clavecin und an. 1707 wiederum einen Tractat de l'Accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, & des autres Instruments zu Paris in 2vo herausgegeben, welche sämtlich zu Amsterdam nachgeschoben und nachgedruckt worden sind. Jener hält 28 Capitel in sich, folgenden Inhalts. c. 1. des Notes & des Clefs c. 2. du Clavier. c. 3. de la manière d'étudier les Pièces. c. 4. de la Valeur des Notes. c. 5. du Point. c. 6. de la Tenue. c. 7. de la Liaison. c. 8. des signes qui marquent la Mesure & le Mouvement. c. 9. des Parties. c. 10. des Pauses. c. 11. de la double Barre. c. 12. du Renvoy. c. 13. du Guidon & du Renvoy. c. 14. des Feintes en général. c. 15. du Diéze. c. 16. du Bémol. c. 17. du Béquarre. c. 18. des Pièces transposees. c. 19. de la position des Doigts. c. 20. des Agrémens en général. c. 21. du Tremblement. c. 22. de la Double Cadence. c. 23. du Pincé. c. 24. du Port de Voix. c. 25. du Coulé. c. 26. de l'Harpegé. c. 27. du Détaché. und c. 28. de l'Aspiration. Hierauf folgen noch einige Anmerkungen über einige Stellen dieses Tractats, welcher, sammt der Vorrede und dem Vorbericht, 9 Bogen stark ist. Der zweyte Tractat bestehet aus 9 Capiteln, davon das erste; von der Definition de l'Accompagnement. c. 2. des Intervalles. c. 3. de la Pratique de l'Accompagnement. c. 4. des Tons, des Modes, & de la Transposition. c. 5. du mouvement des Mains. c. 6. du Choix des Accords c. 7. des Regles pour deviner les chiffres, quand les Basses-Continuës ne sont pas chiffrées. c. 8. des Licences qu'on peut prendre en Accompagnant, und c. 9. du Goût de l'Accompagnement handelt, und ist mit dem vorigen von gleicher Stärke. Daß auch ein Lambert des Lully Schwieger-Vater gewesen, liest man in *Mosch-smii Crit. Mus.* T. 1 p. 183.

Figure 4. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732 [66, 352]

Their mistaken interpretation derives from an incorrect reading of the last sentence: “That also [there was] a *Lambert* — Lully’s father-in-law, one may read in *Mattheson’s Crit[ica] Mus[ica]* Vol. I, p. 183 (Daß auch ein Lambert des Lully Schwieger-Vater gewesen, lieset man in *Matthesonii* Crit. Mus. T. 1 p. 183).” Walther does not state that the “Lambert [de Saint]” named at the beginning of the article is the same person mentioned later simply as “Lambert,” who had been “Lully’s father-in-law.” Everything in Walther’s sentence depends on the understanding of the words, “Daß auch ein Lambert,” which are used in the sense of “another” or “also.” Without these words, the sentence could *de facto* mean that “[de Saint] Lambert had also been Lully’s father-in-law.” Walther alludes to the authority of Mattheson, who writes:<sup>15</sup> “The rest he [Lully] left for his wife to take care of, who he especially esteemed. We read<sup>16</sup> that he had two sons, Louis de Lully and Jean Louis de Lully, who they had together. She [the named wife] was the daughter of the famous composer Lambert.”

In our reading, “ein *Lambert* des Lully Schwieger-Vater,” as Walther wrote, is not in fact Saint Lambert, but the widely-known singer and composer Michel Lambert, whose daughter Lully had married. Walther had not “evidently confused Saint Lambert with Michel Lambert (1610–96), composer, singer, singing teacher, and father-in-law of Jean-Baptiste Lully,” as Powell writes, or that there was an “error that goes at least as far back as Walther’s *Musicalisches Lexicon* (1732)” as affirmed by Harris-Warrick.<sup>17</sup>

Another frequent error is the ascribing to Walther the use of “noveau” as first word of the title in the treatise on accompaniment. There is no such word in Walther’s text. Walther, in fact, provides erroneous information, mentioned by both Harris-Warrick and Powell, which will turn up in the works of other authors, but that is the crediting Saint Lambert with the title “Maitre de Musique de la Chambre du Roy” and by ascribing to him a “Trio vor allerhand Instrumenten.” But information was scarce and very difficult to obtain in the period Walther was writing.

<sup>15</sup> Johann Mattheson, ‘Leben und Tod des weltberühmten JEAN BAPTISTE de LULLY’ [39, 178–84].

<sup>16</sup> Mattheson’s article (as he clarifies it in the first footnote on p. 178) is based on the information provided by Concertmeister Lingke, who, in his turn, gathered the facts from a book titled ‘*Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*’ (1718) [RISM: Boindin (Nicolas). *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*. [Première-quatrième letter (p. 78)]. Paris, Pierre Prault, 1719. In-8, pp. 92–134–50–59. See detailed information about Lully in the *Seconde Lettre* (p. 76 onwards)].

<sup>17</sup> There is a curious passage in the MGG2 article on de Saint Lambert which should be commented: “Both Saint-Lambert’s works [i.e. of 1702 and 1707] were well known throughout the 18<sup>th</sup> century: ...they were quoted or plagiarized by numerous French and German music theorists (among the latter, S. de Brossard, E. Loulié, J.-Ph. Rameau, Joh. Mattheson, Joh. D. Heinichen und J. Adlung)” [30, 800]. Nothing that follows the mentioning of Loulié and de Brossard raises any questions. But for Loulié it is impossible for him to have “cited and plagiarized” from de Saint Lambert, because Loulié’s last work dates back to 1698, and de Saint Lambert’s first treatise, as it is claimed by Harris-Warrick, was published in 1702. If the date of de Saint Lambert’s publication had been 1697, then Loulié could apply to the treatise. Concerning de Brossard, it was shown above that his complete music dictionary was published for the first time in 1701 rather than in 1703 as it is currently believed! Once again, the same question arises: how could de Brossard cite in 1701 from de Saint Lambert, if the treatise of the latter was presented to the Paris musicians only a year later as Harris-Warrick confirms? Loulié is not mentioned in Harris-Warrick’s NGD2 article [29]. De Brossard could have “cited, or even plagiarized” from de Saint Lambert only under one condition, namely if his *Dictionnaire* was published after the publication of de Saint Lambert’s treatises. But according to our latest research (see above) the year of the first publication of de Brossard’s *Dictionnaire* was 1701. This means that de Saint Lambert’s treatises, or only one of them was released before 1701.

There is still another issue to look at. If we read Walther's article carefully and pay special attention to the mentioned size of the print format of the treatise, we will notice that both of treatises are listed as being "in-8." However, the Paris edition of Saint Lambert's *Principes* had been printed "in-4," and the work on accompaniment "in-8." In Amsterdam, the two treatises had also been published "in-8." Which editions are described by Walther? A lexicographer of his stature would never confuse "in-4" with "in-8." Thus, we can presume that Walther was referring to the Amsterdam editions, a premise that seems to be supported by Walther's explanation of the French term "Portée" (p. 488) by referring to an explanation on page 66 of Saint Lambert's *Principes*, to be found on page 66 of the Amsterdam edition, while in the Paris 1702 edition this material is on p. 28!

Among the many eminent authors cited in his compendious *Elementa Musica*, Quirinus van Blankenburg refers several times also to the treatise on accompaniment by Saint Lambert, with special attention paid to Saint Lambert's debatable idea of a simplification of the main principles of notation and different clefs used at his time. In the footnote to Saint Lambert's explanation of the "Bemol" sign, Blankenburg turns to page 3 of the *Traité de l'Accompagnement* [7, 32]. This reference most likely is to page 3 of the Amsterdam edition; in the 1707 Paris edition, this topic is discussed on page 2. (Blankenburg does not use the word "nouveau" in the title of Saint Lambert's work; however, it is definitely used in title of the Amsterdam version.)

When discussing the problem of transposing (p. 74), on the contrary, Blankenburg indicates that he refers to the new treatise on basso-continuo ("in zyn niew tractaat van de Bas-Continuo"), with the footnote stating: "Parys 1707. Op de 55 en volgende bladzyden" [Paris 1707. From page 55]. It is strange that Blankenburg here refers to the Paris edition of 1707, to the *Nouveau traité de l'accompagnement*, where transposing is discussed on pages 27–28 and further, but not on page 55. We do find the discussion on page 55 of the Amsterdam edition. Was it negligence on the part of Blankenburg that he named one source, and in fact used another one? A cross-examination showed, however, that the title and the material cited by other authors match the original sources. Thus, we can suppose that the inaccuracies in reference to Saint Lambert's works may have to do with the fact that he had an unknown Paris edition of the treatise on accompaniment at his disposal, or, less likely, that he thought that the Amsterdam and the Paris editions were identical.

Let us consider some other sources. A few years later, in 1742, the treatise on accompaniment was included in the *Catalogue Général et alphabétique de Musique* [17, 53] published by Boivin's widow. Here the title is again listed without the word "nouveau," as simply, "Saint-Lambert. Principes & Traité d'Accompagnement, pour le Clavecin." And in Padre Martini's *Storia della Musica* (1757), both works by Saint Lambert have Amsterdam as the place of publication, without year [38, vol. 1, 458]. The treatise on accompaniment is listed as "Nouveau Traité de l'Accompagn. du Clavec. & de l'orgue."

Known for his efforts toward exactness, Jacob Adlung's fundamental work, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, provides no easy answer to the questions as to which editions he is referring to. For example, in his discussion of new music, Adlung [1, 212] refers to page 126 of *Les principes du Clavecin*, where Saint Lambert refers to the use of only three clef signs. This most certainly points to the Amsterdam edition, because the

Paris edition has only 68 pages. However, in the section “Von der italiänischen Tabulatur,” where Adlung touches on the problem of ornamentation, we find: “Mit Vorzatz hat die Manieren erklärt Lambert in principes du clavessin, Paris, in 8 [sic] in 28 Capiteln” [emphasis added] [1, 729–30]. But the Paris edition was published “in-4.” Adlung also makes mention of information supplied by Walther’s *Lexicon*. As for Saint Lambert’s treatise on accompaniment, here Adlung [1, 635] refers to the Paris edition of 1707. But Adlung does not name this treatise a “new” one. Just as in Walther’s *Lexicon*, the title given here is “Tractat de l’accompagnement du clavessin, de l’orgue, et des autres instruments, Paris 8.” Adlung also refers to Saint Lambert simply as “Lambert,” the first time that the harpsichordist Saint Lambert is mentioned that way, something that will cause further confusion later in the century.

The *Mercur de France* includes an anonymous account of Saint Lambert’s *Principes* with the date 1702, and here again, the interest is connected with the innovate idea of reducing the quantity of staff signs to three, a problem that occupied many musicians in the eighteenth century and later [45, 169–70].

The question of the number of key signs is mentioned also in the third volume of the *Essays* by Jean-Benjamin de la Borde of 1780, who used the 1702 Paris edition of the *Principes*. De la Borde [8, vol. 3, 642] names the *Traité d’accompagnement pour plusieurs instrumens* by Saint Lambert, not using “nouveau” but adding the word *plusieurs* to replace “du clavessin, de l’orgue, et des autres instruments”: “Lambert (de St.) fit en 1702 les *Principes du clavecin*, contenant une explication exacte de ce qui concerne la tablature & le clavier, & un *Traité d’accompagnement* pour plusieurs instrumens.”

In Diderot’s *Encyclopédie*, “M. de Saint-Lambert” is mentioned only in connection with the *Principes de clavecin*, when differences between “le port-de-voix simple,” “le port-de-voix-appuyé,” and “le demi-port-de voix” are discussed. No bibliographic information is given [2, vol. 26, 875].

In a chronological context, the “mainstream” opinion based on the information from Gerber’s *Lexicon* [25] must be reconsidered now. For more than 200 years, a fundamental misinterpretation of the article in this book has prevailed. Gerber’s article does not address “de Saint Lambert,” as commonly thought, but rather is devoted to “Lambert (Michel), the French singer, as the original clearly shows [25, 777].

The contemporary confusion is summed up in this quote from Harris-Warrick: “Other German lexicographers, for example Gerber and Schilling, clearly thought that Michel Lambert and Monsieur de Saint Lambert were one and the same person” [28, ix]. But in her footnote 6, she mentions the *Lexicon* by Gerber [“1790–92”] as well as the *Encyclopädie* by Gustav Schilling [61], and (contradicting herself) states that the entries are under the name “Lambert (Michel).” Gerber, and Schilling following him, wrote the article about the singer and “Maître de la Musique de la Chambre du Roy” Michel Lambert, rather than Saint Lambert.

Contrary to the prevailing opinion, there is not a single word connected with Saint Lambert the harpsichordist or his harpsichord treatises in the first edition of Gerber’s *Lexicon* (see Figure 5). Thus, neither Saint Lambert’s name nor any of his works are found in this article, or in the second part published in 1792.

Lambert (Michel) Kapellmeister des Königs von Frankreich zu Paris, geb. zu Bivonne, einer kleinen Stadt in Poitou, 1610; kam sehr jung nach Paris, und gewann daselbst durch seine angenehme Stimme, welche er auf eine geschickte Art mit der Laute und der Theorbe zu begleiten wußte, die Gunst des Cardinals von Richelieu. Dieser brachte ihn bald die Königl. Kapellmeisterstelle zuwege, wobey er den französischen Gesang, der bis daher nichts anders, als eine Art von Plain-chant gewesen war, unendlich verbesserte. Hierdurch machte er sich zum Modelehrer der Hofdamen und der Herren vom guten Tone, so daß seine Singeschule, wegen der Menge der Schüler, mehr einer Akademie ähnlich war, deren Sitzungen er allemal damit beschloß, daß er in der Mitte dieses glänzenden und bezaubernden Zirkels, mehrere Chansons anstimmen ließ und selbige mit seinem Instrumente begleitete. Diese Versammlung folgte ihm sogar auf sein Landhaus, welches er zu Puteaux hatte. Er verheyrathete seine Tochter an den berühmten Lully, und starb zu Paris 1696.

Figure 5. E. L. Gerber. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler...*, erster Theil, 1790, p. 777

In 1792, when Gerber published the second part of his *Lexicon*, Johann Nikolaus Forkel first issued the *Allgemeine Litteratur der Musik* [23]. While the information on Saint Lambert found in Forkel's work provides a significant part of our understanding of Saint Lambert, there are some matters, which have not yet received due consideration. For example, it is often thought that the name "Michel" is not found in any eighteenth-century source. This does not correlate with the information given in Forkel's volume,<sup>18</sup>

<sup>18</sup> The first article is *Principes du Clavecin*, the second one is *Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'orgue, et des autres Instrumens*.

which lists an article clearly titled “*Lambert (Michel de Saint)*,” and with the same name printed in the “Register.” As far as we know, this is the first time when a first name is listed, but more importantly, Forkel dates the publication of the treatise on accompaniment to the year 1680. Forkel quite accurately gives the title of the 1707 edition, but adds at the end: “which edition in consecutive order is this one is not known; however, the first edition of this work came out in 1680 [in-]8”.

The title is not totally accurate as listed — “nouveau”<sup>19</sup> is missing — but it is widely assumed today that Forkel misinterpreted the title and erroneously used the date 1680. However, a question arises: from what source did Forkel obtain his information? No evidence has yet shed light on this situation. But it suggests that an important but as yet unavailable bibliographic source may have been published during that period. This source may have been published between 1758, the publication of Adlung’s volume, and 1792, when Forkel’s work appeared. Concerning Forkel’s addition of “de Saint” to Michel Lambert, we suggest the following hypothesis: Forkel used Gerber’s *Lexicon*, among other bio-bibliographic sources, including evidence from, for example, Walther’s *Lexicon* that there were two treatises published by Monsieur de Saint Lambert, and decided that Michel Lambert wrote the two treatises, and thus “Lambert (Michel)” became “Lambert (Michel de Saint).”

Neither can we answer the question where J. G. Sulzer [Kirnberger/Schulz] — in 1792, just as Forkel — found information for a 1680 publication date when he mentioned it in his *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*<sup>20</sup> (“*Traité de l’accompagnement du Clavecin, de l’Orgue, et des autres instrumens, p. Mich. de St. Lambert, Par[is]. 1680 und 1708 [sic]. 8*”). And where did he take the first name “Mich[el]” from? Certainly not from Forkel as both volumes came out in 1792. The “Index” to volume 4 of the *Allgemeine Theorie* also lists the name “Lambert, Mich. de St.”

Taken together, this information might give us a clue where the year 1680 may have first appeared. This as yet unknown source may have been found either by J. Ph. Kirnberger or by his pupil J. P. Schulz (or Schultz), or may have been included in one of their works. “1708” is most probably a misprint. Saint Lambert’s *Principes du Clavecin* is mentioned in the bibliography of the entry on “Instrumentalmusik” [64, vol. 2, 686], where it is titled “*Principes du Clavecin, p. Mr. Michel de St. Lambert, Par[is]. 1702.*”

Gerber, in the second edition of his *Lexicon* (volume 3, 1813, Sp. 163), refers the reader to his article written on Lambert in the first edition of 1790. In 1813, he only adds “de Saint,” resulting in “Lambert (Michel de Saint)” and continues “on whom sufficient information is given in the [first] Lex[icon].” Gerber then lists the treatises:

<sup>19</sup> Harris-Warrick overlooked this important fact and comes to the conclusion that “The German music lexicographers Forkel ... and Gerber (*Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig, 1812-14), vol. III, p. 163) both cite 1680 as the publication date of the *Nouveau traite, ...*”. In the original materials of the bibliographers the word “Nouveau” (as in Walther’s *Lexicon*) is not present.

<sup>20</sup> Johann Georg Sulzer, ‘Begleitung’, in *Allgemeine Theorie der Schönen Künste... Erster Theil* (Leipzig: Weidmann, 1792), volume 1, 360. The articles on music were in the most part written by J. Ph. Kirnberger and later also in cooperation with Kirnberger’s pupil J. A. P. Schulz, as Sulzer informs. In the first edition of Sulzer’s *Allgemeine Theorie* (1771, 1774) de Saint Lambert and his works are not mentioned.

- 1) *Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'orgue, et des autres Instruments*. Paris, 1680 und 1707. [in] 8. 9 Bogen stark [9 printing sheets thick].
- 2) *Principes du Clavecin*. Paris, 1702. 9 Bogen.
- 3) Trio's für verschiedene Instrumente.<sup>21</sup>

In the preface to volume I, Gerber mentions Walther and Forkel. We can assume, with many contemporary authors, that:

- Gerber confused the information given by Walther and Forkel who both wrote about the harpsichordist “Lambert [de Saint]” (Walther) and “*Lambert (Michel de Saint)*” (Forkel).
- Gerber's entry refers to the singer Michel Lambert and attributes the harpsichord treatises to him.
- The next error is the addition of “de Saint” to the name Michel Lambert.
- In 1813, Gerber first gives the titles of Saint Lambert's treatises as cited by Sulzer/Kirnberger/Schulz or Forkel, and dates the *Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'orgue, et des autres Instruments* to 1680 (none of the earlier scholars included “nouveau”).

These errors have been taken over and perpetuated in the works of other authors up to today.

Two entries in the *Encyclopædia Londinensis* published by John Wilkes, who compiled this volume with the assistance of “eminent scholars of the English, Scotch, and Irish Universities,” also needs to be mentioned. It includes separate entries on both musicians. The first is dedicated to “LAMBERT (Michael) [who] was the favorite singing-master and composer of songs in France... Lulli married the daughter of this musician, [and] who was born in 1610, and died in 1696.” The other is on “LAMBERT (Saint): “LAMBERT (Saint), published, in 1702, ‘Les Principes du Clavecin,’ or Instructions for the Harpsichord, containing a clear explanation of all that concerns the clavier, or keys, in their rotation [sic] on that instrument; and ‘A Treatise of Accompaniment,’ for many instruments” [68, vol. 12, 96].

In contemporary literature, it is universally accepted that F.-J. Fétis (1844) first distinguished between these two French musicians. As we can see here, this had been done thirty years earlier.

The evidence given in Gerber or Forkel has been copied into many other publications, as for example, in the *Dizionario* by Peter Lichtenthal (“Lambert (Michel De Saint), compositore di camera francese a Parigi: *Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instrumens*. Paris, 1707, 9 fogli in 8. Contiene 9 capitoli. La prima edizione è del 1680), where Saint Lambert is called “Michel” and identified as a chamber composer in Paris, which suggests that Michel Lambert was meant. It should be noted that again “the first edition — as is stated — was published in 1680,” and Saint Lambert's *Principes* are dated to 1702 [37, 195].

C. F. Becker published his *Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur* in 1836, with greater part of the information on Saint Lambert most likely taken from Forkel or Gerber and thus conflating the two. However, some details should be

<sup>21</sup> There is no data in RISM. The first erroneous attribution of these “Trio's für verschiedene Instrumente“, as pertaining to Saint Lambert, refers to Walther's Lexicon. (The “Trio's für verschiedene Instrumente” attributed to “Lambert [de Saint]” by Walther (here — also by Gerber) actually were (as we presume) composed by the singer Michel Lambert. It might refer to those “Airs à une, deux, trios et 4 parties av. la basse cont, compos. par Mons. Lambert, Paris, ... 1689”, Chr. Ballard.)

mentioned. We believe that he follows Gerber, calling Saint Lambert “Michel” and giving some biographic details for the singer [5, vol. 1, 369]. The *Principes du Clavecin* is dated 1702, but Becker also suggests that it “probably... was already a later edition [Wahrscheinlich ist dies schon eine spätere Ausgabe].” Becker mentions the Amsterdam edition, but without bibliographic details [5, vol. 2, 91]. The first publication of the treatise on accompaniment, as stated in the end of the article, is dated to 1680: “Lambert (Michel de Saint): *Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instrumens*. Paris, 1707. 8. 9 Bogen. Enthält 9 Kapitel. Die erste Auflage soll zu Paris 1680, in 8. erschienen sein” [5, vol. 1, 410].

Some bibliographic details on the *Principes du Clavecin* can also be found in *La France-Littéraire...* [52, vol. 8, 347], which the print-layout is included: “Saint-Lambert. — *Principes du clavecin*. Paris, 1702, in-4.”

Among early lexicographic works, G. Schilling's *Encyclopädie* is among the most criticized today, even though he relied on the work of a group of outstanding musicologists: “M. Fink, Geh. Kriegs Rath Kretschmar, Professor Dr. Marx, G. Nauenburg, Ludwig Rellstab, Ritter v. Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Prof. Weber, Baron v. Winzingerode,” and so forth. The entry in Schilling's *Encyclopädie* is devoted to “Lambert Michel,” the singer.<sup>22</sup> But the information adds some specifics, namely that the treatise on accompaniment “was published in 1680 in a very solid issue,” and that “it had disappeared so quickly that already in 1690 a second, and in 1707 a third edition had to be published.” The title given for the work simply reads “*Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres Instruments*.”

Fétis is the most-cited source on Saint Lambert, if only because he first demonstrated in 1844 how little is known about this musician. The entry is given as “SAINT-LAMBERT (N. DE), professeur de clavecin à Paris” [21, vol. 8, 16–17]. In the second edition of 1864, Fétis lists “SAINT-LAMBERT (Michel DE).” Otherwise, both entries are identical [22, vol. 7, 371–72].<sup>23</sup> Fétis was criticized for including as bibliographic data: “*Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments*; Paris, Ballard, 1680, in-4<sup>o</sup> oblong. Une deuxième édition a paru à Paris, chez Ballard, en 1707, in-4 oblong”, and “*Principes du clavecin*; Paris, Ballard, 1697, in-4 obl., une deuxième édition a été publiée par le même imprimeur, en 1702, in-4<sup>o</sup> obl. [and added in the 2<sup>nd</sup> ed. 1864: Une réimpression de cette édition a été faite à Amsterdam, chez Roger (sans date), un volume grand in-4<sup>o</sup> de cent quarante-deux pages, avec deux planches de musique].” The dates 1680, 1690, and 1697 have been debunked as wrong, but little attention has been paid to the print-layout, which he wrongly gives as “in-4” for the Amsterdam edition.<sup>24</sup> However, one edition “in-4 obl.” does exist and was published in Paris by Juste Adrien

<sup>22</sup> This error one can meet in other bio-bibliographic sources, for example, in the 12-volume *Lexicon* compiled by H. Mendel: Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon* [44, vol. 6, 232–33]. Here in the article dedicated to “Lambert Michel” — the French musician is said to be an “angesehener französischer Virtuose auf Laute und Theorbe, Gesanglehrer und Vocalcomponist” — it is written that M. Lambert published also the “*Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instrumens*” (Paris, 1680 and 1707) and “*Principes du clavecin* (1702)”. Attention should be paid not only to the 1680 year of publication, but also to the fact that the treatise on accompaniment is not called “Nouveau”.

<sup>23</sup> In 1864 Fétis only added the text of the title of the *Principes* at the end of the article and some information on its Amsterdam edition.

<sup>24</sup> The *St. Petersburg State Conservatory Academic Library* has an original Amsterdam edition that contains the above mentioned 142 pages, and is not in the print-layout in-4, but in-8. There are no music examples, as Fétis writes too. Instead, there is a *Table* of contents on the page following p. 142!

Lenoir de Lafage (or La Fague, or Lafage; 1805–1862). A *Catalogue* published in 1862 of 2,300 publications issued by his printing house includes the following entry: “1441. Saint-Lambert (De). Nouveau Traité de l’accompagnement du clavecin, de l’orgue et des autres instruments. Paris, 1707, in-4 obl., dem.-rel., bas” [20, 118].

Saint Lambert’s treatise on accompaniment, with the date 1680, is mentioned by the Belgian scholar E. Vander Straeten [63, 61, 70] in his discussions of the system of notation and of innovations in quarter-tone intervals. Citing from the monograph by Blankenburg, Vander Straeten refers to Saint Lambert’s works three times,<sup>25</sup> each time using a slightly different title for the treatise on accompaniment:

- p. 61/footnote: *Traité de l’accompagnement du clavecin et de l’orgue*, par de Saint-Lambert,
- p. 70: de Saint-Lambert, *Nouveau Traité de l’accompagnement du clavecin et de l’orgue*,
- p. 70/footnote: “(1) Amsterdam, Roger, sans date. C’est probablement une contrefaçon de l’édition de Paris, de 1680,” suggesting that Vander Straeten used the Amsterdam edition, which he thinks may have been a pirated [“contrefaçon”] edition of the Paris 1680 publication.

Vander Straeten cites Saint Lambert without giving a page number in the source: “\*On trouve assez souvent en Italie des Clavessins compez par quarts de Tons pour accompagner les voix; sur ces sortes de Clavessins les plus petits intervalles sons d’un quart de Ton” (One often meets in Italy Clavessins with quarter-tones to accompany the voice; on such kind of Clavessins the smallest intervals are one quarter of a Tone.)

This footnote can be found on page 2 of the Amsterdam edition. The Paris edition of 1707 has no such note.

There are several reasons that could account for this divergency. First, it could have been added by Roger, for example, to explain Saint Lambert’s statement that “the smallest of all the intervals is called a semitone: it is the interval found between two pitches very close to one another, as between mi & fa — which are so close that there is no other pitch between them.”<sup>26</sup> The note may actually have been part of a 1680 Paris edition and then transferred to the Amsterdam publication. Third, there are few differences between the Amsterdam and the Paris editions. The footnote explains a topic of great importance in the 1689s, when the issue of temperament was widely discussed and literature on this topic was abundant (e.g. Prætorius [51, 65–66] and Blankenburg). By 1707, a note on the issue would have been out of date, but in 1680 it was still very relevant.

Ernest David and Mathis Lussy’s monograph on the *History of Notation* [18] quotes Saint Lambert’s work in several places, using the titles *Les principes du clavecin, par Monsieur de Saint-Lambert*. Paris, 1697, and *Traité de l’accompagnement du clavecin, de l’orgue*

<sup>25</sup> In the process of preparing his book Vander Straeten reasoned on this subject a year earlier in the article *Musiciens Néerlandais*. *Quirin van Blankenburg* in the weekly publication *Le Guide Musical* (12<sup>me</sup> Année, 31 Mai 1866, N° 22). In the text of this article, Straeten refers to de Saint Lambert’s treatise as “*Traité de l’accompagnement du clavecin et de l’orgue*, par de Saint-Lambert.”, but further in the next issue of this Weekly paper (12<sup>me</sup> Année, 21 et 28 Juni 1866, N°s 25 et 26) Vander Straeten names the Amsterdam publication of this treatise as “*Nouveau Traité de l’accompagnement du clavecin et de l’orgue*” and adds in the footnote the same comment as in his book later: “(1) Amsterdam, Roger, sans date. C’est probablement une contrefaçon de l’édition de Paris, de 1680.”

<sup>26</sup> Cited from Powell’s translation, 6.

*et de quelques autres instruments*, Paris, 1680. An excerpt of the “Index” on page 211 is given in Figure 6, including the rare layout of “in-4° obl.”:

SAINT-LAMBERT. *Traité de l'accompagnement du  
clavecin, de l'orgue et de quelques autres in-  
struments, in-4° obl.* Paris, 1680. — P. 139.  
— *Les principes du clavecin, 1 vol. in-4°.*  
Paris, 1697. — P. 121, 154, 155.

Figure 6. E. David and M. Lussy, *Histoire de la notation musicale...* 1882, p. 211

David and Lussy quote extensively from Saint Lambert's texts and thus allow a comparison. The first is from page 121 of the *Histoire de la notation* where a long passage from *Les principes du clavecin, par Monsieur de Saint-Lambert*,<sup>27</sup> Paris, 1697 is cited:

« Quand le degré qui doit être dominé d'un  
dièse se trouve deux fois dans l'espace de cinq lignes, on met des dièses l'un  
sur l'autre. Exemple :



« Mais quand le degré qui doit être dominé d'un dièse ne se trouve qu'une  
fois dans l'espace de cinq lignes, on ne met qu'un dièse auprès de la clef. On  
place le dièse et le bémol devant la note, ou au-dessus ou au-dessous, mais  
jamais derrière, et plus généralement devant. »

Figure 7. E. David and M. Lussy, *Histoire de la notation musicale...* 1882, p. 121

The texts pertain to the next ones in de Saint Lambert's work [58, 38]:

Quand par la position de la Clef, le degré qui doit être  
dominé d'un Dièse, se trouve deux fois dans l'espace des  
cinq lignes ; comme par exemple, s'il y a deux degrés

Mais quand le degré qui doit être dominé par un Dièse,  
ne se trouve qu'une fois dans l'espace des cinq lignes, on  
ne met qu'un Dièse auprès de la clef. Voyez l'Exemple  
précédent.

Figure 8. De Saint Lambert, *Les Principes du Clavecin*, Paris, 1702, p. 38

<sup>27</sup> In most cases, when de Saint Lambert is mentioned, the quotations in the *Histoire de la notation* are from his *Les Principes*, because namely in this treatise “Saint-Lambert, claviniste” devotes much space to the problem of notation.

In the quote below both texts are given with the excerpts from the now available edition of Saint Lambert’s treatise in italics:

“Quand *par la position de la Clef*, le degré qui doit être dominé d’un dièse se trouve deux fois dans l’espace de cinq lignes; *comme par exemple, s’il y a deux degrez de Fa, deux degrez d’Ut, ou deux degrez de Sol*, on met des dièses l’un sur l’autre *de ces deux degrez*, ... Exemple: ...” ... “Mais quand le degré qui doit être dominé *par* d’un dièse ne se trouve qu’une fois dans l’espace des cinq lignes, on ne met qu’un dièse auprès de la clef. *Voyez l’Exemple précédent* [The following cannot be found as cited by David and Lussy:] On place le dièse et le bémol devant la note, ou au-dessus ou au-dessous, mais jamais derrière, et plus généralement devant.”

This arguably could be an example of editorial abridgements not shown by ellipsis, or a free quote of the original text. We suggest that David and Lussy cited from Saint Lambert’s treatise of 1697, which was re-edited in 1702.

A section from page 125 of the *Histoire de la notation* corresponds to a passage on page 14 of the Paris edition and to 35 of the Amsterdam:

“Il faut faire remarquer *deux choses* au lecteur, dit Saint-Lambert (*loc. cit.*), que les notes [in the Paris and Amsterdam editions it is written: *La première, que dans toutes les Pièces, les Notes*] sont séparées, avec de petites barres, par petites portions égales qu’on appelle mesures; Ce n’est pas à dire pour cela que chaque mesure d’une pièce contienne un nombre égal de notes, mais c’est à dire, que les notes d’une mesure, prises toutes ensemble, sont égales en valeur aux notes d’une autre mesure prises aussi *toutes* ensemble, comme un écu est égal à deux pièces de 3o sols [*de trente sols*] ou à quatre pièces de 15 sols [*de quinze sols: on sépare ainsi les Notes pour marquer les divisions qui sont naturellement dans le chant ...* ]”. [In Saint Lambert’s text a long section on the comparison of rhetoric in music and in speech follows, which is omitted by David and Lussy. What continues can be found on page 15 of the Paris edition and page 37 of Amsterdam:] “Or, le signe qu’on met au commencement d’une pièce marque ces trois choses *à la fois*: combien il doit y avoir de notes dans chaque mesure, a combien de temps elle doit se battre, à quel mouvement, c’est-à-dire quelle vitesse ou quelle gravité il faut donner à la pièce.”

David and Lussy may have made some editorial corrections. However, this argument does not hold up when we examine texts from page 155, as seen in the table below.

David and Lussy, <i>Histoire de la notation</i> , p. 155	Monsieur de Saint Lambert: Paris edition 1702, p. 65; Amsterdam edition — pp. 138–39
“Ces mesures sont si rares, que je n’ai point vu d’air composé sur aucune d’elles, excepté pour la 12/8, une gigue de Monsieur d’Englebert, et le bel air: <i>Ad un cuore</i> , dans l’ <i>Europe galante</i> .”	“...ces Mesures sont si rares, dans nôtre Musique, que je n’ay point encore vû d’Airs composez sur aucune d’elles; excepté seulement trois qui sont à douze pour huit; sçavoir, deux Gîgues de M <sup>r</sup> . d’Anglebert, & ce bel Air Italien de l’ <i>Europe Galante</i> , <i>Ad un cuore</i> .”

In the following example, the two texts are combined with divergences from Saint Lambert's text in our square brackets:

“Ces mesures sont si rares, dit-il, [dans nôtre Musique], que je n'ai point [encore] vu [vû] d'air composé sur aucune d'elles, excepté [seulement trois] pour la 12/8 [qui sont à douze pour huit], une gigue [sçavoir, deux Gignes] de Monsieur d'Englebert [Mr. d'Anglebert], et [&] le [ce] bel air [Italien: *Ad un cuore*], dans l'*Europe galante* [in full: ce bel Air Italien de l'Europe Galante, *Ad un cuore*]”.

Spellings of the names varied of course but omissions are rare in David and Lussy. For example, Rousseau's explanation from the dictionary [57]<sup>28</sup> of the term “BÉMOL ou B MOL” is cited correctly by David and Lussy [18, 122], with omission points placed where the text is cut off. The only changes are orthographic editing.

The case is very different in quotes from Saint Lambert's treatises, and suggests that authors of the *Histoire de la notation* used the earlier edition of 1697.

There is one more notable passage cited by David and Lussy, a short quote related to tempo indications. The author's quote: “avec sentiment, gravement, légèrement, fort vite.” The context of this passage, on page 156, suggested the places in the 1702 Paris (p. 25) and Amsterdam (p. 58) editions. Saint Lambert wrote the terms, comparing with the *Histoire de la notation*, in a different order and the words “avec sentiment” are omitted: “LENTEMENT, GRAVEMENT, LEGEREMENT, GAYEMENT, VÎTE, FORT VÎTE, & semnables...” (see also the copy from the Amsterdam edition given lower).

quelqu'un de ces

**MOTS, LENTEMENT, GRAVEMENT, LEGEREMENT,  
GAYEMENT, VÎTE, FORT VÎTE, & semblables, pour  
suppléer par-là à l'impuissance du Signe, à exprimer  
leur intention. Cet-**

Figure 9. De Saint Lambert, *Les Principes du Clavecin*, Amsterdam, no date, p. 58

David and Lussy provided such texts exclusively because they had access to the 1697 version. If we return to Brossard, it becomes clear that he too must have had access to an earlier version, which we have not found yet.

Some information can be gathered also from the *Catalogue Bibliographique*, compiled by the librarian of the Paris Conservatoire National, Jean-Baptiste Weckerlin. Though there is no special entry on Saint Lambert's treatises, and he is mentioned only in connection with Fr. Couperin, a critical comment on the size of the print layout as stated by Fétis for the Amsterdam edition of *Principes* can be found: “L'édition d'Amsterdam, sans date, petit in-8 et non grand in-4º comme dit Fétis [the Amsterdam edition without date, is in small 8, and not in-4º as Fétis tells]” [67, 452, fn. 1].

Weckerlin does not mention the treatise on accompaniment in the *Catalogue Bibliographique*, which might suggest that the Conservatoire National at that time did

<sup>28</sup> David and Lussy used the edition of 1863.

not own works. But it also suggests that Weckerlin borrowed his information from another source, or had just seen the treatise.

As to Weckerlin's comparison of the *Principes* and Couperin's *L'Art de toucher le clavecin*: according to Weckerlin, Couperin did not know "les *Principes du clavecin par monsieur de Saint-Lambert*, parus en 1697" [67, 452].

In Bologna, the scholar, composer and bibliographer Gaetano Gaspari [24, vol. 1, 253, 340] compiled a catalogue "della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna" at around the same time of Weckerlin's compilation. Gaspari is the first scholar to give information about an Italian translations (in manuscript form) of Saint Lambert's treatises.<sup>29</sup>

First, Gaspari dates the Paris edition to 1680:

- (1)<sup>30</sup> "Saint-Lambert (de) n. Trattato dell' accompagnamento, dell' organo e di qualsivoglia altro stromento. Parigi, Ballard, 1680 – in 4° oblungo."

Arnold states that "an Italian translation manuscript of Chapters V–IX [is] preserved in the library of the Liceo Musicale at Bologna." Arnold further notes that the titles of the five extant chapters "correspond exactly (as Professor Francesco Vatielli, the courteous librarian of the Liceo Musicale, has kindly informed the writer) with those of the same chapters of the *Nouveau traité*."<sup>31</sup> Neither Arnold nor Vatielli mention Gaspari's *Catalogo*. However, this information corresponds to the next entry in Gaspari:

- (2) "È un brano di traduzione italiana in un manoscritto in foglio di carte 20 del trattato in francese di questo autore. Comincia a mezzo del capitolo 4 cotal versione [And a part of this treatise is translated on 20 manuscript pages from French, written by the same author. Beginning with a small part/version of the 4<sup>th</sup> chapter]."

Gaspari also gives the title of the Amsterdam edition:

- (3) "Nouveau traite de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments par Monsieur De Saint-Lambert. – A Amsterdam, aux depens De Estienne Roger. – in 8°, senz' anno, di pag. 134. (Colla versione italiana manoscritta [with an Italian translation added to make one book])."

This is followed by a short commentary on the bibliographic entry:

- (4) "La prima edizione è di Parigi, Ballard, 1680, in 4° oblungo. Del 1707 lo stesso tipografo ne fece una ristampa pure in-4° oblungo. Questa sarà senza dubbio una terza edizione che non vedendosi citat del Fétis convien credere che gli fosse ignota."<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Some details from the *Catalogue of the Liceo Musicale* are cited and commented by Fr. Th. Arnold [4, vol. 1, 173]. Harris-Warrick only mentions the Bologna Italian manuscripts [28, X], but omits the publication date "1680", given by Gaspari.

<sup>30</sup> Here and further our special enumeration is given.

<sup>31</sup> To be exact, the Italian translation also includes a part of the 4<sup>th</sup> Chapter.

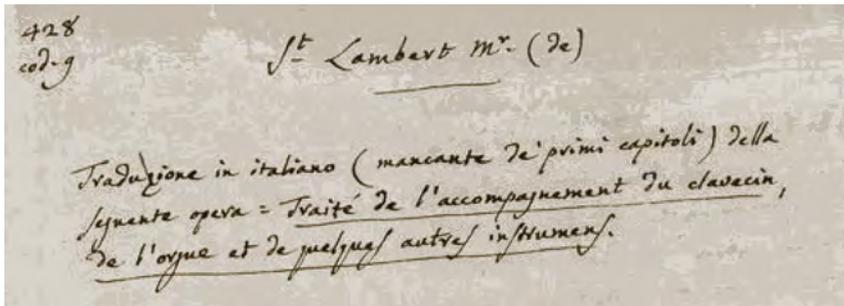
<sup>32</sup> According to this comment concerning Fétis and the one following below, the authors of this paper came to the conclusion that Gaspari had at his disposal the first edition of Fétis's *Biographie universelle* (volume VII, 1844, 371), where the Amsterdam editions were not mentioned. In the second edition of Fétis's *Biographie universelle*, the information on the Amsterdam edition of the *Nouveau Traité* is present.

(The first edition was printed in Paris, by Ballard, 1680, in-4° oblong. The 1707 type is nothing else but a pure restamping of it in-4° by the same printer. It [the Amsterdam edition] is without doubt a third edition, which since not cited by Fétis [in Fétis's first edition of 1844], convinces us that it was unknown to him.)

Neither Arnold nor Harris-Warrick mention that the treatise on accompaniment was said by Gaspari to have been “published for the first time in Paris in 1680”, and that the print lay-out was “in-4 oblong.” Libraries generally list print size with “in-8.”<sup>33</sup>

Gaspari cites the title according to the one published in Amsterdam, but more important is his comment on the edition: “Lichtenthal confuses this author with Michele Lambert; but Fétis noted that Saint Lambert was another person. This opus saw light for the first time in Paris in 1697 [printed by] Ballard in 4° oblong, and was reprinted by the same typographer in the same size in 1702. This third edition [i.e. the Amsterdam one] is not mentioned by Fétis.”

The handwritten title listed under call number No. MS. E39 Cod.9 reads “Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instrumens” [our underlining]. The title as given in the Italian manuscript can be found in David and Lussy, Gaspari, Arnold and in earlier works by Forkel, Sulzer, Gerber & c.; the addition of “quelques” was used only by Fétis in 1844.



**Figure 10.** De Saint Lambert, Italian translation of *Traité de l'accompagnement du clavecin* (Bologna, *Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, library No. MS. E39 Cod.9, title page)

The next important source for our investigation is the *Quellen-Lexikon*, published by Robert Eitner, where the entry is headed “Saint-Lambert, Michel de” [19, vol. 8, 387]. Eitner gives credit to the research by Fétis, stating that “Gerber and his followers confused [de Saint Lambert] with the Paris royal Kapellmeister Michael Lambert.” The keyboard treatises are listed by Eitner as: “Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et de quelques autres instrumens. Paris, 1680 Ballard. qu4°.”

Eitner points out that he takes his information from Fétis. He then gives the title in Italian: “Trattato dell'accomp., dell'organo... Parisi 1680 Ballard. qu4°. [Bologna im Ms.]” Next follows the title of the Paris edition: “Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue

<sup>33</sup> One may come out with a deluding suggestion that the print-out-size “in-8° oblong” might have been confused with “in-4°”.

et des autres instruments. Paris 1707. Ballard. qu4<sup>o</sup> [B. B. Paris Nat. Stadtb. Besançon.” Interesting is the size, “qu4<sup>o</sup>”, and that the treatise was held at “Paris Nat. Stadtb. Besançon.” Next is the Amsterdam edition: “Amst[er]dam Roger. 8<sup>o</sup>. 134 S. [in] Glasgow. [and] br[itish] Mus[eu]m] Bologna nebst einer italien. Uebersetz[ung] im Ms. [...]” Eitner continues: “The Cat[alogue]<sup>34</sup> says (I. 253) that this “Nouveau traité is just a 2<sup>nd</sup>] edition of the above named work [Der. Kat. sagt (I 253), dass dieser Nouveau traité nur eine 2. Ausg. des obigen Werkes sei” (i.e. the Nouveau traité de l’accompagnement... Paris 1707 ...).”

1697 is given for the *Principes du clavecin* also by A. Beyschlag. He writes that Rousseau [1687] recommended ornamentation in performance, however that “in 1697 Saint-Lambert formulated his own opinion that the subtraction of appoggiaturas from the succeeding main note might be more appropriate in the singing style, but in keyboard pieces it is much better to choose anticipation” [9, 71–72]. In a footnote on page 72, Beyschlag confirms his point of view citing a passage from Saint Lambert on the “Port de Voix.” Our comparison of the quoted text with the 1702 original as well as the Amsterdam edition showed only minor editorial and spelling deviations, which can be explained by the use of a more modern French. (For example, “voix” in the original is written with a small letter, but Beyschlag writes it with a capital letter; we find “siot” instead of “doit”; Beyschlag writes “et” instead of the sign “&” and so forth.)

Analogous bibliographic evidence can be found in Riemann’s *Handbuch der Musikgeschichte* where he writes: “Michel de Saint Lambert, Clavecinist. Schrieb eine Generalbaßschule 1680 und eine Klavierschule (Principes de clavecin 1697) [Michel de Saint Lambert, the harpsichordist, wrote a thorough-bass school in 1680 and a harpsichord school (Principes de clavecin 1697)]” [56, 509]. Other examples are the *Encyclopédie* by A. Lavignac [34] where chapter V, “La Musique Française de Lulli a Gluck (1687–1789)” was written by L. de la Laurencie, who later became the founder and president of the Société Française de Musicologie [33]. References to Saint Lambert’s works are found in Laurencie’s monograph on the history of the violin in France: “Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin* (1702), *Nouveau Traité de l’accompagnement au clavecin* (1707)” [33, 36]. But the *Encyclopédie* article gives another date for the *Principes*. Laurencie states that the *Principes de clavecin* of 1697 was “the first méthode for this instrument published in France, and that the maîtres must judge [the abilities of] the pupils” [33, 1501]. Unfortunately, nothing is included which would explain the change of date.

I. Herrmann-Bengen does not question the date 1697 in her work on tempo indications. She not only quotes from Saint Lambert, but gives the shelf number for the 1697 treatise: “nach dem Original in Paris, Bibl. Nat. Vm 851” [31, 95, fn 40]. Herrmann-Bengen’s research is based on Margarete Reimann’s work [54, 46], who provides the above mentioned reference in her footnote 102. What is important here is that Saint Lambert’s *Les principes* were published in 1697, and that this edition was kept in the *Bibliothèque National de France* in Paris under number “Vm. 851.” Reimann studied it there some time before 1940 but did not cite from it. She only indicated that the tempo of the “Menuet de Clavecin,” according to Saint Lambert, differs from the “Menuet à danser.” Herrmann-Bengen

<sup>34</sup> But it is worth noting that Eitner bears in mind not only Gasparis’ *Catalogo*, but also (cf. his *Verzeichniss der benutzten Quellen*, in Bd. 10, 461) another Bologna publication: “Catalogo della collezione d’autografi lasciata alla R. Accademico Masseangelo Masseangeli. E catalogo della collezione di ritratti in fotografia 1. Bologna Regia Tipogr... 1881[–96].”

cites Saint Lambert's passage on the menuet in her book in full [31, 154]: "C'est ainsi que se battent encore les Menuets à danser, quoy que la Mesure en soit de trois Noires, parce qu'on les jouent (sic) *fort gayement*. Je dis les Menuets à danser; car il y a des Menuets de Clavecin qui ne se jouent pas ordinairement si *vite*." (It is in this way that all minuets for dancing are beaten, even though the measure is made up of three quarter notes, since they are played very quickly. I say minuets for dancing because there are harpsichord minuets which are not ordinarily played as fast as this).<sup>35</sup>

During the period 1965–2012, the questions surrounding Saint Lambert's name and the publication dates of his treatises kept cropping up at times in works on the French harpsichord tradition and harpsichord performance during the period 1650–1750. But the most radical change in opinion came with the publication of Arnold's monograph. Contemporary authors often referred and appealed to his fundamental work, and then to the work of scholars who followed and expanded his research: Burchill, Harris-Warrick, Powell, and Schweitzer.

Arnold writes that, based on the "valuable details of confirmatory evidence collected by M. Tessier", "Saint-Lambert's preface to the *Nouveau Traité &c.* (Paris, Ballard, 1707), ... contains the reference to his earlier work, *Les principes du clavecin* (Paris, Ballard, 1702)." This fact comes from Saint Lambert himself, and leads Arnold to the conclusion that Saint-Lambert could not have published a treatise on accompaniment before publishing his *Principes du clavecin* of 1702. A statement from Saint Lambert's own "Conclusion"<sup>36</sup> is still more convincing: "I could add here a Recapitulation like the same I included at the end of the *Principles of the Harpsichord*, but that does not seem very necessary."<sup>37</sup> However, neither Arnold nor other contemporary authors paid attention to the text on the of title pages of the treatises which may suggest the possibility of two treatise on accompaniment: one with the title *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments* [of 1680] and the other *Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin & des autres Instrumens* [of 1707].

There still remains the question of the publication date of Saint Lambert's *Les principes du clavecin*. The generally accepted date is 1702 (Paris). In her arguments that the earliest publication was indeed 1702, Harris-Warrick draws on the 1703 *Dictionnaire* by Brossard, reasoning: "In his *Dictionnaire de musique* of 1703, Sébastien de Brossard lists 'le Sr de Saint Lambert' among the 'Auteurs qui ont écrit en François ... que j'ay vus, lus, et examinez moy-même" [28, X]. The same line of reasons is adhered to by Powell: "Saint Lambert's theoretical works were well known and widely quoted by eighteenth-century theorists. Upon publication of *Les Principes du clavecin*, Brossard in his *Dictionnaire de musique* (Paris, 1703) mentioned Saint Lambert among the "Auteurs qui ont écrit en françois... que j'ay vus, lus, et examinez moy-même" [28, IX].

<sup>35</sup> Tr. by Harris-Warrick, 38; while the words in square brackets belong to the author of the article.

<sup>36</sup> P. 64; Amsterdam edition: p. 134.

<sup>37</sup> "Je pourrais ajo ter ici une Recapitulation semblable à celle que j'ai mise à la fin des Principes du Clavecin, mais cela ne me paroît pas trop nécessaire." Tr. by Powell, 115. However, there is a slight chance that the 1680 edition of de Saint Lambert's *Traité* or some absolutely indisputable information of its publication might still be found.

All of these arguments are refuted by the fact that Brossard already lists Saint Lambert in his 1701 *Dictionnaire des Termes*, suggesting that *Les Principes du clavecin* were published earlier, i.e. in 1697, a conclusion which concurs with many sources examined above, especially with David and Lussy, and Hermann-Bengen.

Thus, we can claim with some confidence that Saint Lambert's *Les Principes du clavecin* was published first in 1697 in Paris, and the *Nouveau traité de l'accompagnement* in 1707, again in Paris. The question of a 1680 edition of the *Traité de l'accompagnement* remains unanswered.

### References

1. Adlung, Jacob. 1758. *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils vor alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils vor die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich vor die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils vor die Orgel= und Instrumentmacher*. Erfurt: J. D. Jungnicol.
2. D'Alembert, Jean Le Rond, and Denis Diderot. 1780. *Encyclopedie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, vol. 26. Berne, Lausanne: Societes Typographiques.
3. D'Anglebert, Jean-Henry. [1689]. *Pièces de Clavecin ... Livre premier*. Paris: L'Auteur.
4. Arnold, Frank Thomas. 1965. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practiced in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, in 2 vols. New York: Dover.
5. Becker, Carl Ferdinand. 1836–1839. *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*. Leipzig: Robert Friese.
6. *Bibliotheca D. Joannis Galloys... Seu Catalogus Librorum*. 1710. Paris: Laurentio Seneuze.
7. Blankenburg, Quirinus van. 1739. *Elementa Musica of Niew Licht*. Gravenhage: Laurens Berkoske.
8. Borde, Jean-Benjamin de La. 1780. *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. 3. Paris: Ph.-D. Pierres, Eugene Onfroy.
9. Beyschlag, Adolf. 1908. *Die Ornamentik der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
10. Brossard, Sébastien de (l'Abbé). 1701. *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
11. Burchill, James Frederick. 1979. "Saint-Lambert's 'Nouveau Traité de l'accompagnement: a translation with commentary.'" Ph. D. diss., University of Rochester.
12. *Catalogue des livres de musique & autres, qui se vendent à Paris chez Christophe Ballard*. 1697. Paris: Ballard.
13. Cabrini, Michele. 2012. "The Composer's Eye: Focalizing Judith in the Cantatas by Jacquet de la Guerre and Brossard." *Eighteenth-Century Music* 9, no. 1: 9–45. <https://doi.org/10.1017/S1478570611000315>.
14. *Catalogue des livres de musique, et autres qui se vendent chez Christophe Ballard*. 1699. Paris: Ballard.
15. *Catalogue des Livres de Musique, et autres qui vendent chez Christophe Ballard*. 1704. Paris: Ballard.
16. "Catalogue des Livres qui se trouvent à Amsterdam, chez Michel Charles le Cene." 1710. In Vergne M. de la Comtesse de la Fayette. *Histoire de Madame Henriette Premiere*

- Femme de Philippe de France Duc D'Orleans*, no paging. Amsterdam: Michel Charles Le Cene.
17. *Catalogue Général et alphabétique de Musique, imprimée ou gravée en France*. 1742. Paris: Boivin ... et Christophe-Jean-François Ballard, Fils.
  18. David, Ernest, and Mathis Lussy. 1882. *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*. Paris: Heugel et fils.
  19. Eitner, Robert. 1900–1904. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten <...>*, in 10 vols. Leipzig: Breitkopf & Haertel.
  20. Fague, Juste-Adrien-Lenoir de La. 1862. *Catalogue de la Bibliothèque Musicale de feu M. J. Adr. De LA FAGE, ancien maître de Chapelle*. Paris: L. Potier.
  21. Fétis, François-Joseph. 1844. *Biographie universelle*, vol. 8. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie.
  22. Fétis, François-Joseph. 1867. *Biographie universelle*, vol. 7. 2<sup>nd</sup> ed. Paris: Didot freres, Fils et C<sup>o</sup>.
  23. Forkel, Johann Nicolaus. 1792. *Allgemeine Litteratur der Musik. Zweyter Theil*. Leipzig: Schwickert.
  24. Gaspari, Gaetano, and Ugo Sesini. 1890. *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol. 1. [Bologna]: Libreria Romagnoli dall'Acqua.
  25. Gerber, Ernst Ludwig. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler...*, erster Theil. Leipzig: Breitkopf, 1790.
  26. Guillo, Laurent. 2004–2005. “La bibliothèque de musique des Ballard d’après l’inventaire de 1750 et les notes de Sébastien de Brossard.” *Revue de Musicologie* 90, no. 2: 283–345, and 91, no. 1: 195–232.
  27. Harris-Warrick, Rebecca, trans. and ed. 1984. *Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert* Cambridge: Cambridge University Press.
  28. Harris-Warrick, Rebecca. 1984. “Translator’s Introduction.” In *Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert*, trans. and ed. by Rebecca Harris-Warrick, VII–XIX. Cambridge: Cambridge University Press.
  29. Harris-Warrick, Rebecca. 2001. “Saint-Lambert.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, in 29 vols., ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, vol. 22: 103–4. London: Macmillan; New York: Oxford University Press USA.
  30. Harris-Warrick, Rebecca. 2005. “Saint-Lambert.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil*, vol. 14, 800. Kassel: Bärenreiter.
  31. Herrmann-Bengen, Irmgard. 1959. *Tempobezeichnungen: Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert*. Tutzing: Schneider.
  32. Huygens, Christiaan. 1718. *Nouveau traité de la pluralité des mondes*. Amsterdam: Etienne Roger.
  33. Laurencie, Lionel de La. 1922. *L'école française de violon de Lully à Viotti: études d'histoire et d'esthétique*, vol. I. Paris: Librairie Delagrave.
  34. Lavignac, Alexandre Jean Albert. 1931. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire ... Première partie. Histoire de la musique*. Paris: Librairie Delagrave.
  35. *Les Femmes Sçavantes ou Bibliotheque des Dames Qui traite des Sciences qui conviennent aux Dames, de la conduite de leurs Etudes, des Livres qu'elles peuvent lire, Et L'Histoire de celles qui ont excellé dans les Sciences. Par Monsieur N. C.* 1718. Amsterdam: Michel Charles Le Cene.

36. Lesure, François. 1969. *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène, Amsterdam, 1696-1743*. Paris: Heugel.
37. Lichtenthal, Peter. 1826. *Dizionario e bibliografia della musica*, 2<sup>nd</sup> part. Milano: Antonio Fontana.
38. Martini, Giovanni Battista. 1757. *Storia Della Musica*, in 3 vols. Bologna: Lelio dalla Volpe.
39. Mattheson, Johann. 1722. *Critica Musica... Erstes Stück*. Hamburg: Autor.
40. Mattheson, Johann. *Grosse General-Bass-Schule*. 1731. Hamburg: Kissner.
41. Mattheson, Johann. *Exemplarische Organisten-Probe*. 1719. Hamburg: Schiller und Kissner.
42. *Mélanges sur la musique; règles de composition; notes et extraits; par Étienne LOULIÉ*. n.d. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525178077>.
43. *Mémoires pour L'Histoire Des Sciences & des beaux Arts. Recüeilles par l'Ordre de Son Altesse Serenissime Monseigneur Prince Souverain de Dombes. Janvier 1708*. 1708. Paris: Etienne Ganeau.
44. Mendel, Hermann. 1876. *Musikalisches Conversations-Lexikon*, vol. 6. Berlin: Robert Oppenheim.
45. *Mercure de France*. 1767. December.
46. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. 2012. "De Saint Lambert and de Brossard: Unknown and Known." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 2, no. 1: 28–44.
47. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. 2018. "Some thoughts on the conventional alteration of rhythm." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, no. 2: 195–213. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.203>.
48. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. 2015. "Sébastien de Brossard's *Dictionnaire* of 1701: A comparative analysis of the complete copy." *Early Music* 43, no. 3: 417–30. <https://doi.org/10.1093/em/cav044>.
49. Powell, John S., trans. 1991. *A New Treatise on Accompaniment with the Harpsichord, the Organ, and with Other Instruments. By Monsieur de Saint Lambert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
50. Powell, John S. 1991. "Introduction." In *A New Treatise on Accompaniment with the Harpsichord, the Organ, and with Other Instruments. By Monsieur de Saint Lambert*, trans. and ed. by John S. Powell, VII–XVII. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
51. Prætorius, Michael. *SYNTAGMATIS MuSICI ... TOMuS SECuNDuS De ORGANOGRAPHIA*. Wolfenbüttel: E. Holwein, 1619.
52. Querard, Joseph Marie. 1836. *La France Littéraire*, vol. 8. Paris: Didot freres.
53. Rameau, Jean-Philippe. 1722. *Traité de L'Harmonie*. Paris: Ballard.
54. Reimann, Margarete. 1940. *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*. Regensburg: G. Bosse.
55. *Répertoire International des Sources Musicales*, vols. VI<sup>1</sup>, VI<sup>2</sup>: *Écrits Imprimés Concernant la Musique*. 1971. München: G. Henle.
56. Riemann, Hugo. 1912. *Handbuch der Musikgeschichte ... Zweiter Band zweiter Teil*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
57. Rousseau, Jean Jacques. 1768. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Duchesne.
58. De Saint Lambert. 1702. *Les Principes du Clavecin*. Paris: Ballard.
59. De Saint Lambert. 1707. *Nouveau traité de l'accompagnement*. Paris: Ballard.
60. De Saint Lambert. c1710. *Les Principes du Clavecin*. Amsterdam: Roger.

61. Schilling, Gustav. 1835–1841. *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*. Stuttgart: Köhler.
62. Schultz, Timothy. 2001. *Performing French Classical Music: Sources and Applications*. Hillsdale: Pendragon Press.
63. Straeten, Edmond Vander. 1867. *La musique aux pays-bas avant le XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 1. Bruxelles: C. Muquardt.
64. Sulzer, Johann Georg. 1792. “Begleitung.” In *Allgemeine Theorie der Schönen Künste... Erster Theil ... Neue vermehrte zweyte Auflage*. Leipzig: Weidmann.
65. Sulzer, Johann Georg. 1792. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste ... Zweyter Theil ... Neue vermehrte zweyte Auflage*. Leipzig: Weidmann.
66. Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec <...>*. Leipzig: Wolfgang Deer.
67. Weckerlin, Jean-Baptiste. 1885. *Bibliothèque du Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Catalogue Bibliographique*. Paris: Didot.
68. Wilkes, John. 1814. *Encyclopædia Londinensis*, vol. 12. London: J. Adlard.

Received: February 23, 2023

Accepted: March 7, 2023

#### Authors' Information:

**Alexei A. Panov** — Doctor Habil. (Art Studies), Full Professor at the Department of Organ, Harpsichord and Carillon, Faculty of Arts, Saint Petersburg State University

**Ivan V. Rosanoff** — Doctor Habil. (Art Studies), Full Professor at the Department of Organ, Harpsichord and Carillon, Faculty of Arts, Saint Petersburg State University; Full Professor at the Department of Organ and Harpsichord, Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory

Получено: 23 февраля 2023 года

Принято к публикации: 7 марта 2023 года

#### Об авторах:

**Алексей Анатольевич Панов** — доктор искусствоведения, профессор Кафедры органа, клавесина и карильона, Факультет искусств Санкт-Петербургского государственного университета

**Иван Васильевич Розанов** — доктор искусствоведения, профессор Кафедры органа, клавесина и карильона, Факультет искусств Санкт-Петербургского государственного университета; профессор Кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова



Research Article

UDC 78.082.2"Beethoven":781.68

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.05>

# Beethoven's Exercises: Understanding the Piano Technique Features of the 32 Sonatas

Anna Maria Bordin<sup>1</sup>

Antonio Tarallo<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Niccolò Paganini Conservatory,  
38 Via Albaro, 16145 Genova GE, Italy

<sup>2</sup> Giuseppe Nicolini Conservatory,  
35 Via Santa Franca, 29121 Piacenza PC, Italy

<sup>1</sup> [annamaria.bordin@conspaganini.it](mailto:annamaria.bordin@conspaganini.it), ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3737-405X>  
<sup>2</sup> [antonio.tarallo@conservatorio.piacenza.it](mailto:antonio.tarallo@conservatorio.piacenza.it), ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2654-6338>

**Abstract:** The piano sketches found in-between the pages of Beethoven's notebooks propose exercises and experimental ideas that remain a largely unexplored area in the field of the Beethovenian studies. The existence of these exercises is well known, and their number continues to grow with the discovery of unpublished notebook pages. However, the purpose pursued by Beethoven, writing down so many heterogeneous and unsystematic fragments, remains unclear.

In order to better understand the function and significance of Beethoven's exercises, we correlated them with the 32 sonatas, which fully represent the composer's pianism. The ultimate objective of our study is to trace which gestural and timbral traits of his music Beethoven considered innovative, interesting or unusual, and what made him stylistically and instrumentally different, and an emblem in the world of piano Classicism.

From the collections of Wielhorsky, Kessler, Boldrini, as well as from other sources, we selected about seventy figurations and found their complete or partial analogues in Beethoven sonatas, establishing five degrees of similitude. In the process of quantitative and qualitative analysis, we noted for each figuration the number and movement of the sonata, the formal section, the exact number of measures containing it, and the level of compliance. Such a procedure has allowed to obtain a percentage index of the presence of the exercises in the sonatas, and to describe the characteristics of the most representative exercises with particular interest in timbral and gestural aspects.

**Keywords:** Beethoven's sketches, Beethoven's finger exercises, piano figurations, timbral and gestural aspects of piano texture, piano sonatas by Beethoven

**For citation:** Bordin, Anna Maria, and Antonio Tarallo. 2023. "Beethoven's Exercises: Understanding the Piano Technique Features of the 32 Sonatas." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 1 (March): 134–49. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.05>.

Научная статья

## Бетховенские упражнения: к осмыслению особенностей фортепианной техники в 32 сонатах

Анна Мария Бордин<sup>1</sup>Антонио Таралло<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Консерватория «Никколо Паганини»  
38 Via Albaro, 16145 Genova GE, Italy

<sup>2</sup> Консерватория «Джузеппе Николини»,  
35 Via Santa Franca, 29121 Piacenza PC, Italy

<sup>1</sup> [annamaria.bordin@consapaganini.it](mailto:annamaria.bordin@consapaganini.it)<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3737-405X>

<sup>2</sup> [antonio.tarallo@conservatorio.piacenza.it](mailto:antonio.tarallo@conservatorio.piacenza.it)<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2654-6338>

**Аннотация:** В эскизных тетрадах Бетховена то и дело встречаются наброски — технические упражнения и экспериментальные идеи, остающиеся в значительной мере неисследованной областью в бетховенистике. О существовании этих эскизов хорошо известно, а их число продолжает расти с открытием неопубликованных источников. Однако цель, которую преследовал Бетховен, записывая так много разнородных и бессистемных эскизов, остается неясной.

Чтобы лучше понять функцию и значение бетховенских исследований разных видов фортепианной фактуры, мы соотнесли их с текстом 32 фортепианных сонат, в полной мере представляющих пианизм композитора. Конечная цель нашего исследования состоит в том, чтобы проследить, какие жестовые и тембровые черты своей музыки Бетховен считал новаторскими, представляющими интерес или необычными, что определяло неповторимое своеобразие его инструментального стиля, олицетворяющего мир фортепианного классицизма.

Из коллекций Виельгорского, Кесслера, Болдрини, а также из других источников мы отобрали около семидесяти фигураций и нашли их полные или частичные аналоги в 32 сонатах Бетховена, установив пять степеней подобия музыкального материала. В процессе количественного и качественного анализа мы отметили для каждой рассмотренной фигурации номер и часть сонаты, раздел формы, точное количество тактов, содержащих данную фигурацию, и уровень соответствия. Это позволило вычислить процентный показатель присутствия материала отдельных набросков в сонатах и охарактеризовать наиболее репрезентативные из упражнений, уделяя особое внимание их тембровому и жестовому аспектам.

**Ключевые слова:** эскизы Бетховена, фортепианные упражнения Бетховена, фортепианные фигурации, тембровый и жестовый аспекты фортепианной фактуры, сонаты Бетховена для фортепиано

**Для цитирования:** *Bordin A. M., Tarallo A.* Beethoven's Exercises: Understanding the Piano Technique Features of the 32 Sonatas // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 1 (март 2023). С. 134–149. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.05>.

## INTRODUCTION

The piano sketches found in-between the pages of Beethoven's notebooks propose exercises and experimental ideas that remain a largely unexplored area in the field of the Beethovenian studies. Their existence is well-known, and their number continues to grow with the discovery of unpublished notebook pages. However, the purpose Beethoven pursued in writing down so many heterogeneous and unsystematic ideas is not clear for the sketches as a whole, nor has it been exhaustively investigated yet. In particular, certain studies on the sketches include clearly recognizable notes referring to the completed or unaccomplished works, while there are atypical sketches, defined as exercises or figurations, which remain a still unexplored but very interesting area of study.

These figurations, which testify to the absolute importance of the piano in Beethoven's creative process, are defined by characteristics that have attracted scholars' attention, such as a particular texture, timbral and dynamic choices, fingering indications, or an unusual application of a single hand. Yet, such indications do not exist for all the sketches making them particularly difficult to classify. Furthermore, the heterogeneous nature of these figurations does not express their specific purpose, as different interpretations are equally plausible. A number of sketches can be considered traditional exercises, whereas others seem to be figurative experiments; the remaining ones may be ideas for yet to come or undeveloped works, leaving part of them without an immediate or obvious function.

In order to explore the role that these notes had in the genesis of Beethoven's pianism, we have tried to retrieve the most evident traces of their characteristics in the corpus of the 32 piano sonatas, as well as study their features, relevance, and meaning within the sonatas.

Beethoven wrote the 32 piano sonatas between 1795 and 1822 with opera numbers 2 to 111. For this reason, they can fully represent Beethoven's pianism, and therefore, the eligible compositions to understand and deepen the function and meaning of these figurative exercises. The ultimate objective of our study is not aimed to expand the analysis of Beethoven's creative process, but rather to trace the gestural and timbral traits that he considered innovative, interesting, or unusual, and which made him stylistically and instrumentally different, and an emblem in the world of piano Classicism. Among others essays, our study has been prompted by Luca Chiantore's *Beethoven at the Piano*, which has opened a new perspective by highlighting the link between these figurations and the Beethovenian works [2]. This connection can outline a complete portrait of Beethoven's activities as a pianist, a teacher, and a composer, thus revealing the true reasons for their purpose by fitting the exercises into their context.

## STUDIES ON FIGURATIONS AND EXERCISES

Previous studies reveal the existence of two fundamental approaches to the sketches: the first is an objective and exhaustive description, the second considers them dynamically as functional and fundamental elements within Beethoven's creative process by highlighting their presence and relevance in his works. Gustav Nottebohm was the first

academic to underline the importance of Beethoven's notebooks; however, his work was never oriented towards an in-depth analysis of the sketches [20].

He described the musical content of the sketches according to a perceptual point of view, which is not relevant enough for scholars looking for a more analytical approach. Nevertheless, Nottebohm's studies were highly regarded up to the '60s and were given credit for having detected certain piano figurations and having transcribed them. Nottebohm's transcriptions show figurations that contain written annotations, without precise references to the manuscripts, making it difficult to identify their source accurately, as Kerman pointed out [11]. Nottebohm's comments are rather brief, although they include a series of perceptual annotations about the appearance of the figures, and practical suggestions for their performance.

The caption *Ohne Übung kein Meister* ("No Master without practice," [21, 357]) suggests a practical function, possibly even a didactic one. Nottebohm is also the first academic to call them *Übungen* ("exercises") suggesting that they were focused towards the development of a refined, fluent, powerful, legato or staccato way of playing, therefore, demonstrating that Beethoven did not neglect piano technique [ibid., 358].

Nottebohm observed that the figures are mostly short and illustrate nothing extravagant mainly including scale exercises for one or both hands. A number of exercises can be ascending or descending, written in thirds, octaves, sixths, and tenths and may present opposite motion, while others concern double thirds and sixths, trills, double trills, leaps, intertwined, or crossed hands.

Nottebohm also identified a second group of figurations suggesting that they reveal how Beethoven was speculating on sound effects and experimenting with persistent resonant sounds.

He also acknowledged that a number of the figurations match the style and shape of Czerny's exercises implying that they may have originated during his lessons with Beethoven.

In 1892, a series of articles by John South Shedlock (1843–1919) published in "The Musical Times" described the contents of the Kafka Miscellany, and a small number of the many sketches that can be found there. Like Nottebohm, Shedlock transcribed a few of the sketches but made no attempt to analyse and classify them merely pointing out Beethoven's preference for this type of annotations and, without wondering what their function could be [24, 331–34, 394–97, 461–65, 523–25].

Joseph Kerman's transcription and facsimile of the Kafka Miscellany, published in 1970, was the first to report meaningful references to piano figurations [11]. In a further article that appeared in "The Musical Quarterly," Kerman became the second academic to attempt an analysis of figurations and was the first to hypothesize a distinction between the sketches of Beethoven's works and proper figurations [12]. Compared to other sketches the figurations are surprisingly well defined in terms of keys, rhythm, and dynamics. Beethoven's sketches have often proved difficult to read, while the figurations of the Kafka Miscellany for Kerman can be recognized for their clarity. He also observed that the figurations are instrumental, gestural, or timbral explorations, while the sketches mainly concern linear and thematic development.

Such figurations are usually based on simple alternating harmonies or harmonic progressions, which do not let us foresee creative development. Kerman believed that the function of these notations was unclear [12, II, XVIII], but suggested that they

could be piano exercises for Beethoven himself, or for his students, or notes regarding improvisations of his.

Kerman embraced the latter explanation collecting the exercises in a separate section at the end of his transcript, entitled “Part 2: Shorter sketches, exercises, and various notations” without any distinction. Along with the piano figures, there are several sketches for other instruments, unfinished works, and other notations, without specifying whether they are piano exercises or memorandums for improvisations. The most important collection of piano figures appears in the introduction to Hans Kann’s edition of J. B. Cramer’s piano studies published in 1974, where thirty-five figures taken from Nottebohm’s sketchbook and Wielhorsky’s are transcribed [10].

Kann speculated that Beethoven was also considering technical problems, and how to overcome them, while writing virtuoso works such as the *Eroica* Variations Op. 35, and the *Waldstein* Sonata Op. 53, an idea that reinforces Nottebohm’s point of view that these are simply exercises.

In addition, Kann suggested that the figurations may have been written during piano lessons to be used as teaching material [ibid., X]. The characteristics Kann highlighted are the attempt to overcome technical problems, the discovery of new combinations, and the experimentation of unexpected sonorities. However, he believed that the information obtained from those figurations was not sufficient to describe Beethoven’s pianism, and therefore, a complete collection of exercises seemed unlikely<sup>1</sup>. Douglas Johnson in his book on the *Fischhof Miscellany*<sup>2</sup> noted the presence of these piano figures but considered them minor unidentified sketches, like the various annotations that appear on most of the pages [7, 1038; 8, 473]. Their presence in almost all the pages of the *Miscellany* should have alerted academics about their relevance and perhaps induced them to investigate their meaning. Nonetheless, the piano figures in the *Fischhof Miscellany* remained mostly unknown.

In the ‘60s and ‘70s, interest in the sketches grew and involved a large number of studies that converged in a volume by Douglas Johnson, Alan Tyson, and Robert Winter [9] focusing on Beethoven’s writing to determine the chronology and genesis of the sketches (for example [4; 14; 22]).

The ones referring to particular works are often more extensive and clearer than the exercises or figurations. For example, the sketches for Piano Sonata Op. 109, studied by Heinrich Schenker, Nicholas Marston, and William Meredith [17; 18; 25], support the hypothesis that the first movement was originally conceived as an independent composition, and that the exercises were used to guide important performative aspects, such as the dynamic and expressive ones.

Richard Kramer, Nicholas Cook, Nicholas Marston, and Barry Cooper made an important contribution to the studies regarding the sketches of the unfinished Beethovenian works, i.e., those conceived clearly enough to allow scholars to understand their structure, and, in a few cases, they suggested the hypothesis of a possible future completion of these works [3; 5; 13; 16].

<sup>1</sup> “Man wird erkennen können, daß es nicht möglich ist, eine wirklich vollständige Sammlung aller Fingerübungen herzustellen, die Definition derselben nicht immer eindeutig möglich ist” [10, X].

<sup>2</sup> The *Fischhof Miscellany* is a collection of sketches that were once thought to belong to Kafka *Miscellany*.

Figurations in these types of studies are used only occasionally to help highlight or validate their arguments. In particular, Newman identified and used a series of figures that supported his views about fingering styles and trills [19].

The most interesting part of Newman's and Skowronek's studies is the detailed description of Beethoven's pianos, his predilection on the subject, and the characteristics of the pianos that most influenced his writing.

In their investigation, they considered a large number of relevant figures for their discussion, yet concentrating on a few of them rather than considering and studying them as an organic and homogeneous collection. Rosenblum dedicated a small section of his book on performing practices to "Beethoven's Exercises and Other Fragments" ([23, 204–9], an enlarged edition of previously published material) but took his examples almost exclusively from Nottebohm's and Kerman's transcription of the Kafka Miscellany<sup>3</sup>. Rosenblum's use of the word "fragment" is particularly problematic, since it implies that the figurations are unfinished, while, as noted by Kerman, one of the distinguishing features of these figurations is their apparently self-sufficient nature. Also Rosenblum's comments mainly concern the genesis of the figurations and confirm that Beethoven never wrote the piano method he had mentioned to his friend Gerhard von Breuning.

Beethoven's interest in achieving such goals, as digital dexterity and strength, new piano timbres, virtuoso challenges, and innovative fingering is illustrated in the fragments of piano writing, and in the exercises contained in his notebooks [23, 204]. Beethoven's intention to write a piano method was not evaluated as much as it deserved by academics who have never clarified whether the figurations could have constituted the material for this method, or the reason of the choice between the terms "fragments" and "exercises".

Rosenblum acknowledged that it is possible to collect certain figurations thematically, as technique or timbral experiments, observing how some focus on the rapid octave technique, while others use rotation by alternating lateral fingers of the hands [23, 207–8]. An unexpected feature of the Kafka collection is the massive number of annotations scattered among other musical insights. These exercises, which cover about ninety pages in a modern edition of the entire collection, range from two to about twenty bars.

They are often written for two hands, and a few of them can be referred directly to any of his sonatas, keyboard chamber works, or other compositions, although they sometimes resemble the figurative models he employed for his piano works.

They represent ideas for piano writing, probably to be used for both compositions and improvisations. These two activities were not completely separated in Beethoven's creative life, and probably Beethoven wrote some of the figurations to memorize and establish a repertoire of materials and ideas that he could examine, study and introduce in his piano works [15, 64]. Skowronek's study is perhaps the most comprehensive in terms of specific information about Beethoven as an artist ([26], revised and abbreviated in [27]). This essay confirms that a large number of figurations date back to 1790 during his early years in Vienna, when Beethoven's career as a pianist reached its peak,

<sup>3</sup> The only exception is a figure from Kessler Sketchbook [23, 209].

and his most urgent professional challenge was the competition with the Viennese *Klaviermeisters*.

Precisely in this period, numerous sketches with various kinds of technical or piano schemes were written [26, 109–11]. This observation supports the hypothesis shared by Nottebohm, Kann, Kerman, and Rosenblum that the figurations are actually piano exercises. Unfortunately, Skowronek did not develop this idea sufficiently, and above all, he did not transcribe the exercises supporting his point of view in a systematic way.

To date, the most recent and most detailed study of the piano exercises has been conducted by Luca Chiantore [1], who has provided most of the transcriptions of the currently known exercises by identifying homogeneous groups starting from performance characteristics, such as finger action, hand mobility, wrist-joint, lateral, longitudinal, and axial movement of the arm, and Beethoven's interest in dynamics, rests, pedalling, and unexpected sounds<sup>4</sup>.

Chiantore claims that the figurations are piano exercises, right from the title of his essay “Los ejercicios técnicos de Beethoven: Entre composición, improvisación e investigación sonora” (“Beethoven's Technical Exercises: In Composition, Improvisation, and Sound Investigation”), and his study focuses mainly on their execution, and on the piano techniques that Beethoven may have explored in each of the examined figurations.

Nonetheless, Chiantore rarely links the figurations to Beethoven's published works, a connection that would have provided a complete definition of how they fit into the context of his activity as a pianist, teacher, and composer, providing the information needed to explain their existence.

Chiantore echoes Skowronek's assertion that the first group of figurations appeared when Beethoven moved to Vienna and was more successful as a pianist and then suggests that the second group is related to the period in which the Piano Sonatas Opp. 53, 54, 57 and the Fourth Piano Concerto Op. 58 were composed [1, 132].

He has also noted that the composition of the figures seems to recur in two distinct chronological periods: between 1790 and 1795, and from 1800 on, i.e., in a period which reaches its climax in 1802–03. Chiantore's study is currently the most comprehensive, but his method of presenting the transcripts in the text precludes an evaluation of whether any technical development or progress could occur.

According to the theories proposed by Nottebohm, Kann, Kerman, Rosenblum, and Chiantore, claiming the figurations were designed either as technical exercises, or as notes for improvisation, and Skowronek's idea that they were the consequence of Beethoven's competitive attitude towards the Viennese *Klaviermeisters*, have never been supported by thorough or systematic research, with the result that their *raison d'être* is no more than a supposition.

The literature specifically concerning piano figurations, therefore, still offers abundant opportunity for further investigation beyond the first studies of Nottebohm, Shedlock, and Kann, in order to provide systematic and exhaustive collocation of the figures.

<sup>4</sup> “La acción del dedo”; “La movilidad de la mano y la articulación de la muñeca”; “Desplazamientos laterales, longitudinales y axiales del antebrazo”; “El Interés por la dinámica”; “Hacia el Silencio”; “El Pedal: Una Nueva Frontera,” and “Sonoridades Imposibles” [1, 161, 170, 176, 195, 202, 206, 211].

An attempt toward a first real chronological catalogue transcribing and locating these figures was brought forth by Siân Derry, who analysed and classified them according to their type grouping them on the basis of technical themes linked to specific piano technique areas [6].

Our analysis has established that many of the figurations are highly inventive; from time to time, we can trace developments (in particular, the evolution of Beethoven's trill); and in many cases parallels can be traced with Beethoven's published piano works demonstrating that a single classification for figurations is often problematic.

Such an analysis also reveals that a significant number of figurations were written in 1793, and in compliance with earlier biographical studies, it strongly suggests that Beethoven's stay in Vienna gave great impetus to their production.

## FIGURATIONS AND THE 32 PIANO SONATAS

The interest in the performative aspects of the figurations or in the gestural and timbral aspects imposed a first methodological choice that was not easy, since it was almost impossible to verify any perfect correspondence between each figuration and a particular section of the sonata involved. Looking for partial correspondence, the problem of identifying levels of similarity, or of a sufficiently well-defined similitude arose, although it was still possible to recognize a specific figuration in the section of the sonata, together with the significant timbral and gestural aspects introduced by the figuration itself.

On the basis of an initial examination of a few sonatas, 5 levels of conformity have been identified between the exercises/sketches and the passages of the sonatas starting from level 1, i.e. maximum correspondence pattern and rhythm, gradually reaching level 5 in which only one element of the exercise is traceable in the sonata:

1) Absolute correspondence of pattern and rhythm. The example may be in a different key than the one considered; it can be written with different values, only partially identified but, essentially, refers to the one in question.

2) Adequate correspondence of pattern (with possible differences in interval relationships) and rhythm (alternation of long and short notes, even though with different values with respect to the exercise in question).

3) Partial correspondence of the pattern. The example shows a different arrangement of the notes (for example, mirror or retrograde arrangements) but clearly attributable to the exercise under consideration. The rhythm may be different from that of this exercise but still maintaining its structure (example: alternation of long and short notes, presence of dotted figures).

4) Partial matching in a single hand. The example considered refers to the exercise in question involving only one of the hands and the differences are the same as shown in point 3.

5) Correspondence of only one aspect. For example: only one element of the exercise in the sonata is traceable, while all the differences referred to in point 4 are present.

Once the levels of coherence have been identified, the analysis of the sketches in the Sonatas has highlighted:

- The key of each one,
- Tempo indications,
- The gestural profile of the sketch,

- The presence of agogic and dynamic indications,
- Fingering,
- The sections of the sonata in which they are located,
- Bar numbers considered, and the frequency of their appearance in the sonata.

To understand in full how the type of work with which the 70 chosen figures have been verified in all the 32 sonatas, 5 examples will follow, one for each level of coherence, in which the figures are combined with the segments of the sonatas:

**BH 124 manuscript (Beethoven Haus), p.1, II. 1. Conformity level 1**

Harmony developed in broken chords is a very common pattern in the Classic, *Biedermeyer* and Romantic literature. The expressive meaning of melody and harmony merges, because there is no clear differentiation: the broken gesture of the arpeggio represents the musical element itself. In this exercise, which is conserved at the Beethoven-Haus in Bonn, Beethoven himself wrote the fingering, hence proving his attention to this particular pattern, and at the same time, the need to recall his nephew's diligence. This fingering seems to be intended for a small hand, because there isn't any considerable widening, and almost all groups require the use of the thumb.



Example 1. BH 124 manuscript (Beethoven Haus), p.1, II. 1



Example 2. Sonata Op. 27 No. 2, first movement

## Kafka, f. 54v, l. 5-6, bb, 1-4. Conformity level 2



Example 3. Kafka, f. 54v, l. 5-6, bb, 1-4

The coherence level in this example is 2, because the interval ratio is slightly modified, and the rhythm is similar (ternary groups) but not exactly the same. The experimental aspect lies in an extremely dilated accompaniment. This pattern is quite difficult because of the great distance between the bass line and the upper one. Frequently Beethoven goes over the limits of the hands, and therefore the level of difficulty is higher than the one commonly found in the sonatas.

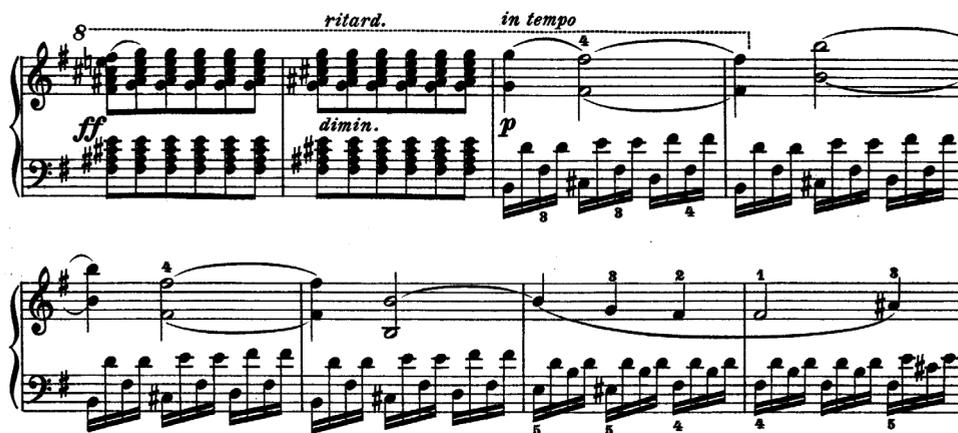
Example 4. Sonata Op. 111, second movement

## Kafka F. 55v, II. 14-17. Conformity level 3

The left hand accompaniment is a great step forward in comparison with the Alberti bass generally used by Mozart, Haydn and Clementi. The wide arrangement produces the new and deep resonance which will clear the way towards the Romantic literature, where this phonic arrangement expands and includes the entire keyboard. The rotation movement of the wrist is taken by Beethoven to its extreme consequences, up to a considerable extent. Beethoven adopts this pattern for the left hand, and Karl Czerny will develop this exercise in the Studies Op. 740 – “The Art of Finger Dexterity”.



Example 5. Kafka F. 55v, II. 14–17



Example 6. Sonata Op. 90, first movement

Kafka Miscellany, f. 39v, l. 15. Conformity level 4

In this example, the coherence level is 4, since the correspondence is partial and for the right hand only. The presence of the same fingering in all verified sources is particular.



Example 7. Kafka Miscellany, f. 39v, l. 15



Example 8. Sonata Op. 31 No. 3, first movement

Wielhorsky published by Fischmann in 1962. Conformity level 5

In this case, the level of coherence is 5, since the correspondence is limited to the use of the chord by parallel motion like thematic material.



Example 9. Wielhorsky published by Fischmann in 1962



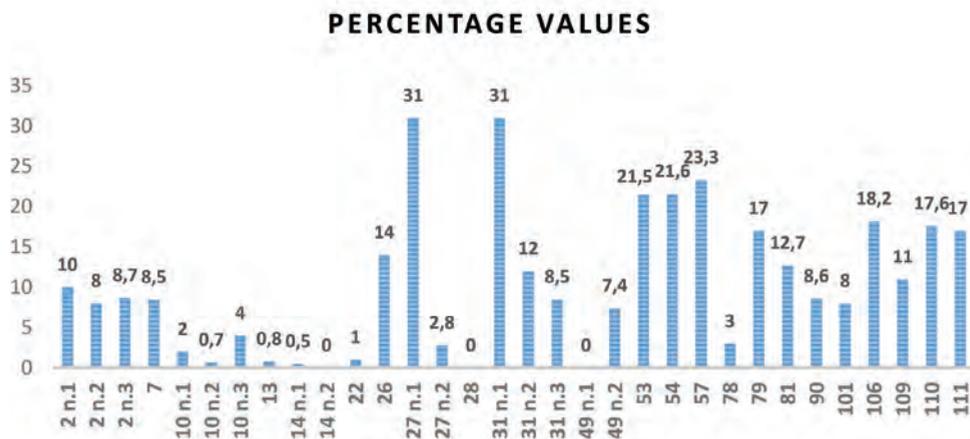
Example 10. Sonata Op. 2 No. 3, fourth movement

## RESULTS AND CONCLUSION

The data obtained, therefore, come from the analysis of about seventy figurations chosen from the Wielhorsky, Kessler, and Boldrini collections, and among other loose sheets, and they are related to the detection of their presence in Beethoven's 32 sonatas according to five degrees of similitude. This has made it possible to proceed with a quantitative and qualitative analysis, noting for each figuration examined the work number and placement within the sonata, the movement in which it was detected and the formal section, the exact number of measures containing it, and the level of compliance.

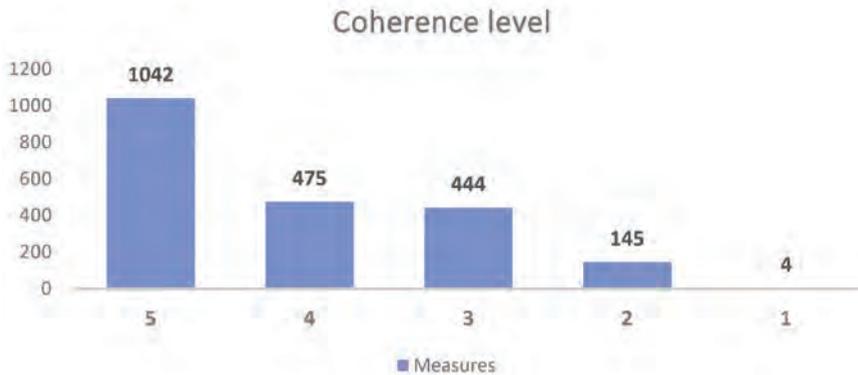
Such a procedure has allowed to obtain a percentage index of the presence of the exercises in the sonatas, and to describe the characteristics of the most representative exercises with particular interest in timbral and gestural aspects. The characteristics of the examined figures are extremely diverse, hardly attributable to schemes or paradigms; the rhythm indications are present at times, various keys are used, there can be a division between the bars or not, indicated with a simple or double bar; the number of bars is variable, from one to about twenty; some exercises have fingering indications. The agogic, dynamic and articulation indications are, in most cases, absent, but, at times, present and extremely relevant. Additional indications often appear, such as *usw (und so weiter)*, comments, or images, and the form in which they are presented is extremely heterogeneous and encompassing.

Graph no. 1 represents the distribution of the 70 figures in the corpus of the sonatas and shows the number of measures including traces of the sketches in percentage values in each sonata. It also highlights how certain of them, much more than others, reveal the presence of figurations, such as Op. 27 No. 1, or Op. 31 No. 1, while others, like Opp. 53, 54, 57, 79 and Opp. 106, 110 and 111 seem much less involved in these procedures.



Graph 1. Percentage values

Figures represented in a number of bars equal to or greater than 10 were considered relevant in order to manage the large number of data, not all of which were significant. In this first phase of the study, we limited our analysis to presenting a description of the exercise distribution without giving any statistical details.



**Graph 2.** Levels of coherence found in the comparison between figurations and fragments of the sonatas

The levels of conformity of the figures retrieved in the sonatas are significant only at levels 3, 4 and 5 and confirm that we are not in the presence of specific sketches: that is (i.e.), they are not clearly part of the compositional material belonging to a particular sonata. However, the traces objectively highlighted in all the sonatas, and more clearly in a number of them, testify to a significant presence of the figurations and identify a function of theirs oriented towards the invention of an innovative sound and gestural language. This aspect suggests the existence of a phase in Beethoven's compositional and performative life in which these two aspects were deeply linked and belonged to his personal sound glossary. Beethoven's musical and gestural palette, therefore, arises from those bars often scribbled on scattered sheets, where the Maestro experienced his own pianism, different from what was considered canonical at the time, and well described in the C. P. E. Bach's and Clementi's methods. The type of figurations retrieved in the 32 sonatas allows us to highlight timbral and gestural elements that obviously interested Beethoven, such as the presence of pulsating, oscillating or undulating sound bands opposed to extremely contrasting parts from a timbral or structural point of view; as well as the existence of rather typical gestural patterns in his writing, such as octaves and broken arpeggios used elsewhere in his compositional material.

Exercises and sketches reveal the patient research that Beethoven carried out without achieving a piano method of his own. Beethoven had announced his plan to write a method for the piano to his friend Gerhard von Breuning, but it remained only an intention. If this goal had been achieved, today we would have an absolutely innovative method compared to C. P. E. Bach's and Clementi's works.

## References

1. Chiantore, Luca. 2009. "Los ejercicios técnicos de Beethoven." Ph.D. diss., Universitat Autònoma de Barcelona.
2. Chiantore, Luca. 2014. *Beethoven al pianoforte*. Milano: Il saggatore.
3. Cook, Nicholas. 1989. "Beethoven's Unfinished Piano Concerto: A Case of Double Vision." *Journal of the American Musicological Society* 42, no. 2 (Summer): 338–74. <https://doi.org/10.2307/831659>.
4. Cooper, Barry. 1990. *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press.
5. Cooper, Nicholas. 1985. "Newly Identified Sketches for Beethoven's Tenth Symphony." *Music & Letters* 66, no. 1 (January): 9–18. <https://doi.org/10.1093/ml/66.1.9>.
6. Derry, Siân. 2012. "Beethoven's Experimental Figurations and Exercises for Piano." 2 vols. Ph.D. diss., The University of Manchester. Available at: <https://research.manchester.ac.uk/en/studentTheses/beethovens-experimental-figurations-and-exercises-for-piano> (accessed February 23, 2023).
7. Johnson, Douglas Porter. 1978. "Beethoven's Early Sketches in the 'Fischhof Miscellany': Berlin Autograph 28." Ph.D. diss., University of California.
8. Johnson, Douglas Porter. 1980. *Beethoven's Early Sketches in the "Fischhof Miscellany": Berlin Autograph 28*. 2 vols. Ann Arbor: UMI Research Press.
9. Johnson, Douglas Porter, Alan Tyson, and Robert Winter. 1985. *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*. California Studies in 19<sup>th</sup>-Century Music 4. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
10. Kann, Hans, ed. 1974. *Johann Baptist Cramer. 21 Etüden für Klavier*. Wien: Universal Edition.
11. Kerman, Joseph. 1970. "Beethoven's Early Sketches." *The Musical Quarterly* 56, no. 4 (October): 515–38. <https://doi.org/10.1093/mq/LVI.4.515>.
12. Kerman, Joseph, ed. 1970. *Ludwig Van Beethoven. Autograph Miscellany from Circa 1786 to 1799*. 2 vols. London: Published by the Trustees of the British Museum.
13. Kramer, Richard. 2008. *Unfinished Music*. New York: Oxford University Press.
14. Kramer, Richard. 1974. "The Sketches for Beethoven's Violin Sonatas, Opus 30: History, Transcription, Analysis." 3 vols. Ph.D. diss., Princeton University.
15. Lockwood, Lewis. 2005. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W. W. Norton.
16. Marston, Nicholas. 2006. "In the 'Twilight Zone': Beethoven's Unfinished Piano Trio in F Minor." *Journal of the Royal Musical Association* 131, no. 2: 227–86. <https://doi.org/10.1093/jrma/fkl014>.
17. Marston, Nicholas. 1995. *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*. Studies in Musical Genesis, Structure, and Interpretation. Oxford: Clarendon Press.
18. Meredith, William Rhea. 1985. "The Sources for Beethoven's Piano Sonata in E Major, Opus 109." 2 vols. Ph.D. diss., The University of North Carolina at Chapel Hill.
19. Newman, William S. 1991. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. New York and London: W. W. Norton.
20. Nottebohm, Gustav. 1865. *Ein Skizzenbuch von Beethoven*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
21. Nottebohm, Gustav. 1887. *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze*. Leipzig: J. Rieter-Biedermann.

22. Reid, Paul. 2007. *The Beethoven Song Companion*. Manchester and New York: Manchester University Press.
23. Rosenblum, Sandra. 1988. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.
24. Shedlock, John South. 1892. "Beethoven's Sketch Books." *The Musical Times and Singing Class Circular* 33, no. 592, 331–34.
25. Schenker, Heinrich. 1971. *Beethoven. Die letzten Sonaten: Sonate E dur Op. 109. Kritischen Einführung und Erklärung*. Edited by Oswald Jonas. Wien: Universal Edition.
26. Skowronek, Tilman. 2006. "Beethoven the Pianist: Biographical, Organological and Performance-Practical Aspects of his Years as a Public Performer." Ph.D. diss., University of Gothenburg.
27. Skowronek, Tilman. 2010. *Beethoven the Pianist*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

**Received: November 15, 2022**

**Accepted: February 7, 2023**

**Authors' Information:**

**Anna Maria Bordin** — Professor of Piano and Research Coordinator, Niccolò Paganini Conservatory, Genoa, Italy

**Antonio Tarallo** — D.S.A. (Master's Degree in Music), Professor of Piano, Giuseppe Nicolini Conservatory, Piacenza, Italy



Научный обзор  
УДК 780.71"20"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.06>

## Чем и на чем писать музыканту в цифровом веке: анализ современных мобильных устройств

Марина Валериевна Карасева

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,  
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация  
[karaseva@mosconsv.ru](mailto:karaseva@mosconsv.ru)✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6047-5524>

**Аннотация:** В статье впервые рассматриваются учебно-методические вопросы работы музыкантов-исполнителей и теоретиков с мобильными устройствами последнего поколения в аспекте возможностей их использования для нотной записи, чтения нотных образцов и решения иных профильных задач. Подробно анализируются особенности цифровых планшетов, электронных книг, стилусов и специальных нотных приложений для мобильных устройств. Предлагаются удобные и эффективные способы применения таких устройств в классе (при онлайн-, офлайн- и гибридной формах занятий) и при домашней/подготовительной работе музыкантов — педагогов и учеников.

**Ключевые слова:** музыкальная педагогика, цифровое письмо, мобильные устройства, планшеты и стилусы в образовании

**Для цитирования:** Карасева М. В. Чем и на чем писать музыканту в цифровом веке: анализ современных мобильных устройств // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 1 (март 2023). С. 150–167. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.06>.

### TOPICAL ISSUES OF MUSICAL PEDAGOGY

Review Article

## With What and on What Can Musician Write in the Digital Age: Analysis of Modern Mobile Devices

Marina V. Karaseva

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,  
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia  
[karaseva@mosconsv.ru](mailto:karaseva@mosconsv.ru)✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6047-5524>

**Abstract:** This article for the first time considers educational and methodological issues of the work of musicians-performers and theorists with the latest generation of mobile devices in terms of their capabilities for hand writing-notation, reading musical samples and specialized work with them. The features of digital tablets, e-books, styluses, as well as special music

applications are analyzed in detail. Convenient and effective ways of using them in the classroom (in online, offline and hybrid forms) and home / preparatory work of musicians-teachers and students are proposed.

**Keywords:** music pedagogy, digital writing, mobile devices, tablets and styluses in education

**For citation:** Karaseva, Marina V. 2021. "With What and on What Can Musician Write in the Digital Age: Analysis of Modern Mobile Devices." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 1 (March 2023): 150–67. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.06>.

В последние годы существенно увеличилось число людей, использующих мобильные устройства не только для связи, поиска информации и развлечения (просмотра фото- и видеоматериалов, общения в соцсетях, как площадку для видеогр и прочее), но и для учебных и творческих целей (рисования, сочинения музыки и т. д.). Академические музыканты, студенты музыкальных учебных заведений, педагоги — исполнители и теоретики также понемногу начали включаться в этот процесс, желая использовать мобильные устройства для своих профессиональных целей, однако не всегда зная, как это эффективнее и легче сделать. Последнее касается не только старшего поколения музыкантов (многим из которых пришлось в течение трех карантинных лет кардинально перестраивать свои занятия и рабочие привычки с учетом специфики онлайн-обучения), но и студентов. Учащиеся-музыканты, в силу специфики творческого обучения, которое в гораздо меньшей степени связано с работой за компьютером, чем обучение студентов технических и общегуманитарных специализаций, далеко не всегда владеют необходимыми актуальными знаниями и навыками пользования цифровыми устройствами.

В интернет-обзорах новейших моделей устройств практически никогда не учитывается специфика деятельности музыкантов — компьютерные аналитики просто не представляют себе эту среду, они традиционно ориентируются на сферу молодежных развлечений, в крайнем случае, на работу цифровых художников.

За рубежом практически отсутствуют научно-методические исследования возможностей применения стилусов и электронных чернил при обучении музыкантов, несмотря на то, что общий интерес к использованию мобильных устройств в сфере образования проявился достаточно давно, еще когда эти технологии только начинали развиваться [9; 11; 3; 6], а затем вступили в период совершенствования [8]<sup>1</sup>. Среди публикаций последних лет, затрагивающих сферу музыкального образования, можно назвать лишь две работы по смежным проблемам: о роли мобильных приложений в начальном музыкальном образовании [5] и о роли пандемийного периода для продвижения современных технологий в музыкальном образовании (обзор и обобщение высказываний педагогов) [7].

Профессиональные же методические статьи, ориентированные на нужды музыкантов, появляются в данной сфере пока достаточно редко. В результате служители муз часто рискуют оказаться на обочине той дороги, по которой успешно

<sup>1</sup> Отдельно упомянем книгу Энн Трубек «История и туманное будущее искусства писать от руки» [10], опубликованную в 2016 году, одна из глав которой посвящена цифровому писанию от руки (digital handwriting). В 2019 эта работа вышла в переводе на русский язык.

движутся вперед их современники. Настоящая статья, как и предыдущие публикации автора последних лет<sup>2</sup>, призвана уменьшить этот разрыв и посвящена на сей раз такой специфической области, как традиционное письмо нот от руки (а также внесение пометок в ноты) на сенсорных экранах мобильных устройств с использованием стилусов.

Определим для начала специфические требования, которым должны удовлетворять цифровые устройства с сенсорным экраном, используемые музыкантами в своей профессиональной работе.

Для музыкантов-исполнителей (педагогов и учеников) это:

- достаточно крупное отображение нотного и текстового шрифтов, широкий охват строки (важный для беглого чтения нот с листа), то есть, наличие большого экрана;
- быстрота перелистывания страниц (желательно без участия рук);
- матовое покрытие экрана (он не должен отсвечивать, это особенно важно для выступлений исполнителей на сцене);
- удобство дистанционной (синхронной и асинхронной) работы с учеником, требующей, в частности (в режиме общего экрана), легкости «разрисовывания» нотного текста: добавления в него пометок — аппликатуры, штрихов, нюансов и пр.

Для музыкантов-теоретиков:

- удобство написания нот от руки и в нотных редакторах, как при подготовке к онлайн- или гибриднему занятию, так и в процессе самого занятия.

Для учеников:

- возможность быстрой и эргономичной записи нот (например, музыкального диктанта) и лекций. Хороший уровень эргономичности здесь предполагает, во-первых, мягкое и четкое соприкосновение стилуса с сенсорным экраном, а во-вторых, возможность для пишущей руки свободно лежать на поверхности экрана, точно так же, как это происходит при записи карандашом или ручкой на бумажном листе;
- удобный доступ к своей цифровой коллекции нот и книг с легким внесением в них пометок и подчеркиваний в формате «открыл устройство и начал работать».

Отмеченные эргономические параметры зависят, в первую очередь, от того, какое именно устройство будет использоваться. Если размер экрана зависит от типа устройства (например, планшет или смартфон), то удобство быстрой записи от руки — от особенностей экрана и стилуса, а возможность управления перелистыванием страниц (электронный «перевертмейстер») от наличия либо специально установленного на устройстве приложения, либо дополнительного внешнего приспособления.

<sup>2</sup> С начала нулевых годов XXI века автор этих строк ведет систематические исследования, посвященные мобильным устройствам в музыкальном образовании. Среди важнейших научно-методических работ за период 2016–2022 годов в первую очередь назовем статьи: [1; 2].

Чтобы сделать оптимальный выбор в соответствии с имеющимися задачами, рассмотрим доступные в продаже мобильные цифровые устройства, стилусы к ним, необходимые и полезные приложения, а также варианты дополнительного внешнего оборудования.

### НЕМНОГО ИСТОРИИ

Стилусы к сенсорным экранам получили распространение достаточно давно. Сначала они мыслились как заменители пальцев и имели мягкий круглый и толстый наконечник; потом появились стилусы с наконечником в форме тонкого пера. Однако ни те, ни другие не были пригодны для записи нот на экранах емкостного типа. На эти экраны нельзя положить кисть целиком, писать можно только в специальной перчатке (надетой на безымянный палец и мизинец) и только в немногочисленных специальных приложениях. Преодолеть это препятствие смогли в 2018 году японские изобретатели из компании Terrada Music Score Co<sup>3</sup>. Созданная компанией электронная двухстраничная нотная тетрадь Gvido имела двойной экран 13,3" разрешением 1200x1600 на основе технологии электронной бумаги с использованием стилуса для прямого внесения пометок в ноты.



Ил. 1. Электронная нотная тетрадь Gvido

Проект оказался достаточно дорогим и в марте 2022 года был закрыт. Закрытие совпало (и, возможно, связано) с появлением в том же 2022 году новых устройств, решающих в том числе задачи, которые ставили перед собой создатели Gvido, а именно — достижение легкости и удобства работы с нотным текстом на большом экране. К этим новым девайсам обратимся чуть позже, а сейчас кратко рассмотрим все основные устройства интересующего нас типа.

<sup>3</sup> <https://www.gvidomusic.com>. См. также <https://www.youtube.com/@GVIDOTOKYO> (дата обращения: 10.01.2023).

ОБЗОР ОСНОВНЫХ ТИПОВ МОБИЛЬНЫХ УСТРОЙСТВ,  
РАБОТАЮЩИХ СО СТИЛУСОМ<sup>4</sup>

1. Ноутбук-трансформер с сенсорным экраном. Обычный размер его экрана — 13,3–14". Чаще всего он представляет собой, по сути, небольшой нетбук на базе OS Windows<sup>5</sup>, который можно, сложив вдвое, поставить на пюпитр рояля или на пульт исполнителя на струнных или духовых (последнее недостаточно надежно, так как подобные нетбуки весят чуть более килограмма, что для установки на пульт тяжело: он может опрокинуться). Устройства данного типа достаточно дорогие, кроме того, на OS Windows не так много приемлемых функционально и бесплатных программ, позволяющих делать рукописные заметки и тем более писать ноты.

2. Планшет. В последние несколько лет наблюдается тенденция к увеличению размера экрана на планшетах (от 10 дюймов и выше), что делает учебную работу с ними особенно удобной. Среди студентов-иностранцев в 2022 году стало особенно популярным писать на планшете ноты.



Ил. 2. Студенты-иностранцы пишут диктант на занятии по сольфеджио в Московской консерватории

<sup>4</sup> Подчеркнем, что речь идет только о мобильных устройствах. Мы опускаем анализ графических планшетов, подключаемых к компьютеру (среди лучших моделей, с мягким стилусом, назовем планшеты фирмы *Wacom*) или также к мобильному устройству (среди супер-компактных и недорогих выделим модель *Parblo Ninos S*).

<sup>5</sup> Например, модели из серий HP EliteBook, Asus ZenBook.

**3. Смартфон.** Несмотря на то, что современные смартфоны также имеют тенденцию к увеличению размера экрана (в среднем до 6–6,5"), он все равно остается не вполне комфортным для чтения и записи нот. Впрочем, поскольку смартфоны, в отличие от планшетов, есть в настоящее время практически у всех, они нередко используются при пении с листа или для написания коротких нотных набросков в дороге. Наиболее удобны для этого смартфоны Samsung с прилагаемым к ним стилусом (например, из серии Samsung Galaxy Note).

**4. Электронная книга (далее ридер)** — вариант на сегодня менее распространенный. Принципиальное отличие ридеров от других мобильных устройств находится в зоне эргономики: экран с электронными чернилами не мерцает и не образует блики (что особенно важно при исполнении на сцене), глаза от него не устают. Сохранилось еще некоторое представление о том, что ридеры — устройства достаточно медленные по сравнению с планшетами и не обладающие их удобствами. За последние год-два эта картина существенно поменялась. Возможности ридеров, наряду с планшетами, будут рассмотрены нами более подробно.

## НА ЧЕМ ПИСАТЬ

Итак, в качестве основного материала для анализа мы возьмем:

- **Планшеты** — Samsung. Модели: Samsung Galaxy Tab S6 (10,5"), Samsung Tab s7+ (12,4"), Tab S8 Ultra (14.6").
- **Ридеры** — Оnyx Boox (далее Оnyx). Модели: ONYX BOOX MAX Lumi 2 (13,3"), ONYX BOOX Tab Ultra (10,5"), ONYX BOOX Tab X (13,3").
- Поясним сделанный нами выбор,

**Планшеты.** Хотя последние модели iPad поддерживают работу со стилусом Apple Pencil, мы оставили продукцию корпорации Apple за пределами нашего анализа по двум причинам: из-за неудобства переноса контента с компьютера на устройства и обратно без специальной программы (в отличие от планшетов на базе Android) и из-за того, что на базе iOS большинство приложений для написания нот являются платными<sup>6</sup>.

Не рассматриваем мы также немногочисленные существующие планшеты на базе Windows (такие как Microsoft Surface Pro 7 12,3", Lenovo Miix 520), а также упомянутые выше нетбуки-трансформеры с сенсорным экраном).

Надо отметить, что планшеты Samsung, как и iPad, не относятся к эконом-вариантам покупки. Однако, хотя имеются разнообразные планшеты китайских брендов, многие из которых комплектуются стилусом<sup>7</sup>, по своим возможностям они значительно уступают планшетам Samsung. Китайский вариант Android не имеет сервисов Google, что существенно ограничивает работу с необходимыми

<sup>6</sup> Здесь и далее мы не рассматриваем подробно платные приложения как по соображениям экономически-этическим (не стоит стимулировать студентов и педагогов бюджетного сектора на приобретение дорогостоящих подписок), так и потому, что в настоящий момент осуществление таких покупок на территории РФ затруднительно.

<sup>7</sup> Среди них на базе Android: TCL TAB 10S, Chuwi HiPad X, Honor Pad V6, Huawei MatePad Pro, Huawei MatePad 10.4.

музыканту приложениями (впрочем, эти сервисы пользователь можно установить самостоятельно), а модели с однослойным емкостным экраном не обеспечивают быстрого и точного прикосновения стилуса — это необходимое условие для записи нот.

**Ридеры.** Выбор устройств бренда Опух обусловлен тем, что именно он специализируется на выпуске *электронных книг со стилусом*, обладающих *двуслойным* (емкостным и индукционным) *сенсорным экраном* (о преимуществе моделей с таким устройством мы скажем ниже) и работающих в *OS Android* с возможностью полноценной установки приложений из магазина Google Play.

Снова немного истории: в 2011 был выпущен позиционировавшийся в качестве учебного ридер PocketBook Pro 912 (9,7") со специальным стилусом для данного типа экрана. В нем, однако, не было системы Android и, соответственно, всех обеспечиваемых ею возможностей. Современный же PocketBook X с емкостным экраном, несмотря на наличие стилуса, для записи нот неудобен.

У ридеров низкое энергопотребление, они способны работать значительно дольше планшетов на одном заряде. Большинство ридеров на данный момент имеют монохромные (черно-белые) экраны. В последние несколько лет на рынке начали появляться и цветные ридеры со стилусами, например, ONYX BOOX Nova Air C (7,5")<sup>8</sup>. Подобный ридер удобен как для обучения начинающего музыканта (размещаемые в нем учебники сольфеджио и музыкальной грамоты почти всегда имеют цветные рисунки, таблицы и схемы, а также включают задания на дописывание недостающих нот, интервалов и т. д., выполнение которых цветными электронными чернилами способствует наглядности и лучшему усвоению материала), так и в работе профессионала (удобные для восприятия цветные пометки в нотах разучиваемого произведения, использование цвета в аналитических схемах и т. д.).

## ЧЕМ ПИСАТЬ

Ответ на этот вопрос предполагает прежде всего правильный выбор типа стилуса в соответствии с типом сенсорного экранного покрытия в устройстве. Сведения о стилусах, которые можно почерпнуть в интернете (чем отличаются пассивные стилусы от активных, как именно происходит физический контакт стилуса с экраном и прочее), не вполне релевантны задачам, стоящим перед музыкантами. Главное, что музыканту надо знать про стилус, это будет ли он писать на экране так же быстро и точно, как карандаш на бумаге.

Проясним здесь два основных момента, которые, как правило, недостаточно ясно излагаются в описаниях стилусов.

(1) Надо иметь в виду, что хотя стилусы, которые продаются отдельно и позиционируются как универсальные<sup>9</sup>, действительно, будут получать отклик на

<sup>8</sup> В ближайшие год-два появится новое поколение цветных экранов, в которых цветовая гамма будет существенно улучшена, однако по скоростным параметрам цветные экраны, скорее всего, будут уступать черно-белым.

<sup>9</sup> Например, активный стилус TM8 Smart Pen универсальный.

сенсорных экранах большинства смартфонов и планшетов, однако писать ноты ими будет проблематично, так как эти стилусы задействуют только емкостный пласт экрана, и, соответственно, кисть руки при соприкосновении с экранной поверхностью во время письма стилусом будет оставлять на экране графические следы, перебивая или блокируя прикосновения стилуса. Кроме того, могут возникать задержки между моментом прикосновения кончика стилуса к экрану и появлением на нем графического знака, что препятствует быстрому и комфортному написанию нот.

(2) Стилусы, предназначенные для определенных видов устройств (например, S Pen — для смартфонов и планшетов Samsung), *иногда*, вопреки описаниям, *могут* быть полнофункционально использованы не только между разными устройствами одного и того же производителя, но и между устройствами разных производителей. Например, практика показывает, что стилус от телефонов Samsung Galaxy S-22 или серии Note подходит не только к планшетам со стилусом, произведенным той же фирмой, но и к ридерам со стилусом, произведенным фирмой Опух.

Суммируем: для полностью комфортного письма от руки на сенсорном экране стоит выбирать модели планшетов и ридеров, которые предполагают работу со стилусом, а оптимально — сразу комплектуются им. При отдельном приобретении стилуса для уже имеющихся мобильных устройств можно выбрать стилус для емкостных экранов, докупив к нему «перчатку» на два пальца пишущей руки, чтобы рука не оставляла графических следов на электронном холсте. Подобный «неродной» емкостный стилус будет работать и на экранах Samsung или iPad: рисовать им или делать отдельные пометки будет вполне удобно, но писать ноты — нет.

## Что нового?

Отметив указанные неудобства, возникающие при использовании стилуса на емкостных экранах, вернемся к вопросу о типах сенсорных экранов и рассмотрим их последнее поколение — экраны с двумя сенсорными слоями, емкостным и индукционным. Именно такие экраны стоят в наиболее продвинутых моделях бренда Опух с прилагаемым стилусом. Над поверхностью экрана располагается емкостный сенсор с поддержкой multi-touch, реагирующий на прикосновение пальцев; благодаря емкостному слою можно движениями пальцев листать страницы и масштабировать документ. Ниже располагается высокочувствительный сенсорный слой Wacom, разработанный для графических планшетов и позволяющий делать записи, пометки и рисунки с помощью стилуса. Стилус распознаёт 4096 степеней давления, создавая возможность писать и рисовать с очень высокой точностью, легко и мягко, а рука при этом может спокойно лежать на поверхности экрана ридера, не оставляя графических следов. (Для дополнительного удобства на время работы стилусом емкостный слой экрана можно отключить нажатием виртуальной кнопки.)

## НА ЧЕМ ПИСАТЬ — 2

Ответ на вопрос «на чем писать» предполагает для музыканта не только тип экрана у рассматриваемого устройства, но и возможность использования нотного шаблона в установленных на устройстве приложениях для рукописного ввода (обычно такие приложения называются «Блокнот», «Заметки», «Записки» и т. п.). Шаблон в виде листа нотной бумаги может быть:

- встроенным в приложение — его можно выбрать из набора предлагаемых;
- устанавливаемым пользователем.

При отсутствии нотного шаблона лист с нотными линейками может быть загружен как фоновый графический файл («картинка») в форматах JPG или PDF. Фоном может служить фотография чистого листа нотной бумаги или загруженные в устройство ноты (чаще в формате PDF).

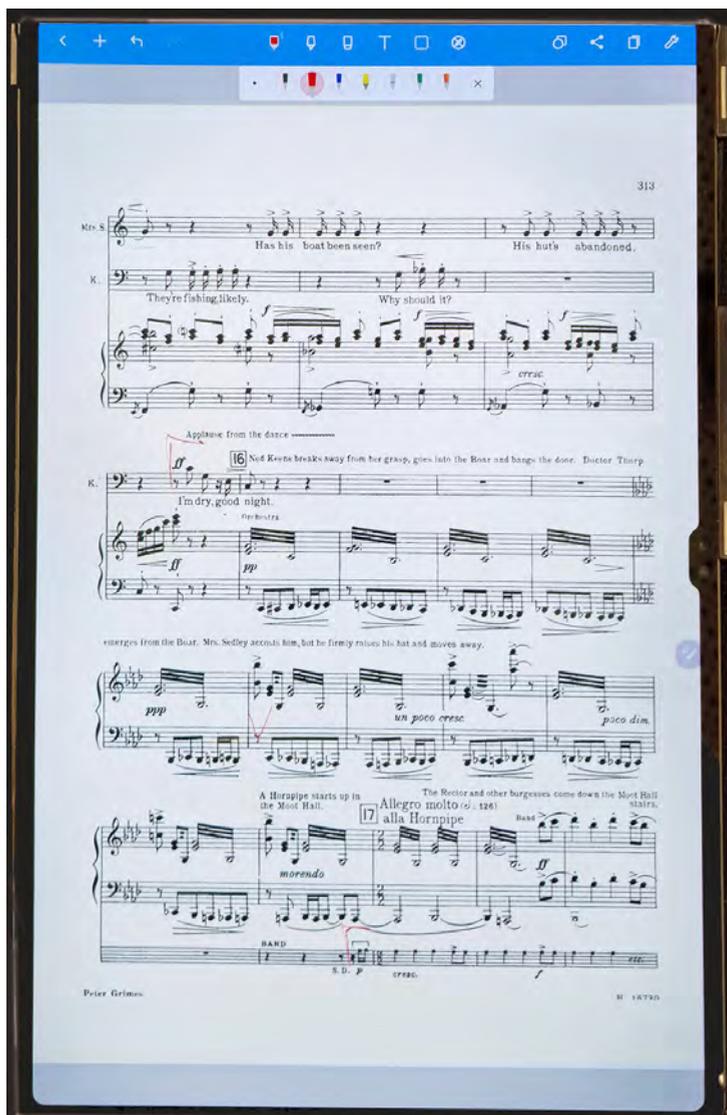
Существенная разница между шаблоном и фоном (бэкграундом) для музыканта, работающего в приложении (а не использующего его, например, чтобы сделать подпись или комментарии поверх загруженной фотографии), состоит в том, что новая страница шаблона добавляется автоматически, как только пользователь заполняет предыдущую страницу (например, при записи музыкального диктанта), и не нужно каждый раз добавлять фоновую картинку заново. Понятно, что при некоторых формах работы такая скорость и простота перехода на новую страницу будет весьма важной, а в каких-то случаях (например, при написании музыкального диктанта с лимитом времени) может оказаться критичной. Также при использовании шаблона можно движением пальцев легко увеличивать и уменьшать изображение без потери в четкости нотных линеек, что удобно для выписывания и зрительного восприятия мелких нотных знаков.

Предустановленные приложения с готовыми нотными шаблонами встречаются не очень часто, их бесплатные версии можно найти либо в более дорогих моделях смартфонов и планшетов, либо в ридерах Оупх со стилусом.

Так, Samsung снабжает свои устройства приложением Samsung Notes — блокнотом, имеющим нотный шаблон. Чтобы его найти, нужно в разделе меню «Настройки» перейти во вкладку «Стиль новых заметок»: нотный шаблон стоит там последним в списке. В новых моделях планшетов Samsung Tab S7+ или Samsung Tab S8 Ultra помимо Samsung Notes установлено также специальное нотное приложение NotesShelf.

Удобно, что нотные записи, созданные в этих приложениях, легко синхронизируются с другими мобильными устройствами Samsung, а также имеется возможность переноса файлов из этих нотных блокнотов на компьютер.

В планшетах на базе Android, производимым другими фирмами, для записи нот можно использовать простое бесплатное приложение Staff Paper. В нем есть даже такая экзотическая функция, как выбор различных типов нотных станов (четырёх-, пяти- и шестилнейных), но при этом у пользователя нет возможности добавлять свой собственный шаблон.



Ил. 3. Страница клавира оперы Б. Бриттена «Питер Граймс», загруженного в приложение NotesShelf (из рабочих материалов по специальности студента дирижерско-хорового отделения)

Для iPad существуют очень удобные приложения GoodNotes (именно это приложение используют при написании диктанта студенты-иностранцы на фото из ил. 2) и Notability<sup>10</sup>, в которых также есть нотный шаблон. Однако, как уже упоминалось, эти приложения в полнофункциональных версиях (позволяющих

<sup>10</sup> Заметим, что приложения с аналогичными названиями на базе Android имеют совершенно другое содержание.

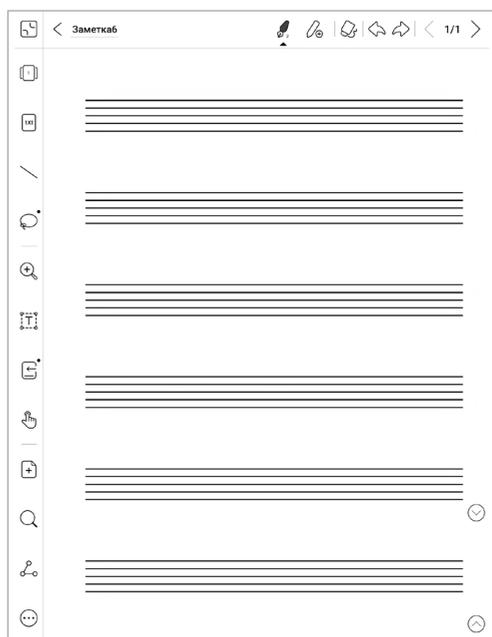
создавать неограниченное количество заметок и правок, а также синхронизировать файлы с другими устройствами) являются платными и достаточно дорогими.

Для планшетов иных производителей надо подбирать специальные приложения, которые позволяли бы вставлять в них нотный шаблон, являющийся по большей части платной опцией (которую, соответственно, на настоящий момент получить в РФ проблематично). Укажем некоторые из таких приложений для Android. Встроенные нотные шаблоны имеются в Scribd и DrawNote Pro. В приложении FiiNote встроенного шаблона нет, но есть возможность его загрузить.

Некоторой альтернативой, как отмечалось выше, могут стать приложения, позволяющие писать ноты на загруженном заранее нотном листе в формате PDF. Среди них — приложение Sketch On PDF, в которое для удобства можно загрузить сразу много листов нотной бумаги. В приложении Irix в качестве фона можно использовать нотный лист, однако этот фон загружается в формате PNG одной страницей, причем программным ластиком стирать пометки нельзя: они стираются вместе с нотным станом; можно только отменять ошибочный ввод, что в процессе записи нот совершенно неприемлемо.

Общее неудобство всех подобных приложений состоит еще и в том, что они обычно содержат в себе множество разнообразных и в принципе полезных функций, которые, однако, совершенно избыточны для музыканта, нуждающегося в максимальной простоте и целесообразности инструментария.

В наибольшей степени к идеалу «открыл и пишу» приблизились модели ридера Oпух со стилусом. Они имеют «Заметки» со встроенным нотным шаблоном, а также возможностью добавлять собственные пользовательские шаблоны.



**Ил. 4.** Снимок экрана с нотной страницей из раздела «Заметки» на ONYX BOOX MAX Lumi 2

### НА ЧЕМ ПИСАТЬ — 3: НАШ ВЫБОР

Подведем итоги разбора нотографических возможностей мобильных устройств. Для записи и чтения нот на начало 2023 года оптимальной покупкой будут:

а) крупноформатные модели, идеальные для чтения нот в PDF:

- планшет  
*Samsung 8 Ultra* (14,6"),
- ридеры  
*ONYX BOOX MAX Lumi 2* (13,3"),  
*ONYX BOOX Tab X* (13,3");

б) удобные для переноски (и более дешевые) «сумочные» модели среднего формата:

- планшеты  
*Samsung Galaxy Tab S8+* (12,4"),  
*Samsung Galaxy Tab S8* (11"),  
*Samsung Galaxy Tab S7* (11"),  
*Samsung Galaxy Tab S6 Lite* (10,4");
- ридеры  
*ONYX BOOX Tab Ultra* (10,5"),  
*ONYX BOOX Note Air 2 Plus* (10,3").

Добавим, что к планшетам для уменьшения эффекта отсвечивания стоит приобрести матовую защитную пленку на экран.

Ко всем перечисленным устройствам можно подключать специальную педаль, которая позволяет легко перелистывать виртуальные страницы, не задействуя для этого руки, что особенно важно музыкантам-исполнителям. Такова, например, беспроводная педаль *ONYX BOOX Blue*. Она подсоединяется по Bluetooth к ридеру *Onyx* или планшету (как на Android, так и на iOS) и совместима с различными приложениями этих операционных систем.



Ил. 5. Беспроводная педаль ONYX BOOX Blue

## КАК И ДЛЯ ЧЕГО ИСПОЛЬЗОВАТЬ

Перейдем к формам использования мобильных устройств с сенсорным экраном и стилусом в учебном процессе — со стороны как педагога, так и студента/ученика.

Преподавателям удобно использовать эти устройства в следующих ситуациях.  
(1) При проведении синхронных и асинхронных онлайн-занятий.

Так, педагог-исполнитель может делать заметки в нотах, отправленных ему учеником, в процессе слушания игры этого ученика в реальном времени (через одну из конференц-программ) или в записи. При этом в ридере Опух можно делать заметки прямо на общем экране конференц-программы, без подключения дополнительных приложений для рисования: ридер читает практически все форматы, позволяя делать в документах (в нашем случае в нотах) выделения и пометки.

Для педагога-теоретика открывается возможность прямо на экране проверять задачи и диктанты, отмечая на нем стилусом ошибки ученика.

(2) При проведении гибридных уроков, особенно в случае, когда в классе нет нотной доски или она расположена неудобно для ее визуального отображения в онлайн-сеансе связи с отсутствующими (например, заболевшими) учениками<sup>11</sup>.

(3) При проведении уроков, которые можно назвать условно-гибридными. Элементы онлайн-технологий можно использовать в том числе и когда все ученики присутствуют в классе: цель использования гибридной формы занятия в этом случае состоит в повышении уровня вовлеченности учеников в процесс урока. Приведем пример из собственной педагогической практики. Одной из основных форм работы на групповых занятиях по гармонии у студентов-инструменталистов является проверка письменных домашних заданий (например, задач) с разбором сделанных ими ошибок и внесением правок в нотный текст<sup>12</sup>. Подключение всех присутствующих к конференц-программе позволяет им на своих мобильных устройствах наблюдать за обсуждением задачи каждого студента через трансляцию общего экрана (задачи отправляются в виде фото в чат программы). Здесь используется принцип, аналогичный применению интерактивных графических онлайн-досок. Однако интерфейс конференц-программы (даже достаточно простой) обладает более широкими возможностями (например, показа видеонот со звуком).

В качестве конференц-программы для подобных условно-гибридных занятий (не требующих качественной передачи звука, в том числе музыкального) можно использовать Video Conference For Meeting. Это бесплатное легкое приложение на базе Android, не требующее регистрации участников — они могут подсоединиться по ссылке. Для подключения же удаленных участников лучше использовать программы типа Zoom или Voov Meeting, способные передавать качественный музыкальный звук в стереоформате<sup>13</sup>. Надо, однако,

<sup>11</sup> Подробнее о вариантах проведения таких занятий см. статью автора [2].

<sup>12</sup> Поскольку в учебном плане индивидуальные занятия по гармонии предусмотрены обычно только у музыковедов и студентов дирижерских специальностей.

<sup>13</sup> Подробнее о применении этих программ см. статью [2].

все же иметь в виду, что полноценные онлайн-занятия могут быть организованы преимущественно с использованием педагогом более «сильного» устройства — ноутбука, позволяющего задействовать дополнительные приложения, работа с которыми происходит через общий экран. Таковы, например, приложения для проигрывания видеофайлов или программы для рисования. Среди мобильных устройств в этой ситуации неплохо себя проявляют «старшие» модели линеек брендов *Samsung* или *Опyx* с более высокими показателями операционного быстродействия.

Еще один вариант организации условно-гибридных онлайн-занятий связан с использованием на уроке скринкаста<sup>14</sup> — беспроводного подключения планшета или ридера к имеющемуся в классе телевизору с системой SMART-TV<sup>15</sup>. В этом случае за разбором задачи можно будет наблюдать, глядя на экран телевизора. При работе педагога с инструментальным ансамблем или хоровым коллективом можно будет сразу показать что-то или сделать пометки в нотах, спроецированных с мобильного устройства на телевизор, при этом педагогу не надо будет подходить к большому экрану, что может оказаться для него неудобным.

Говоря о возможностях комбинации «стилусной работы» с использованием специфики свойств иных удобных для музыканта приложений, стоит упомянуть приложение *Librega*, которое является само по себе «книжной читалкой», однако обладающей специальным режимом «Музыкант». При его включении загруженный в приложение текст (например, нотный) начинает двигаться с нужной исполнителю скоростью, освобождая его от необходимости ручного перелистывания страниц (например, при отсутствии специальной педали, о которой шла речь выше и которая все же представляется более удобным решением для исполнителя).

Другое приложение, *NotateMe Now* для Android и iOS, интересно тем, что рукописный ввод нот стилусом на нотном стане автоматически преобразуется (после небольшой тренировки) в «типографски-красивый» нотный набор. Бесплатной версии приложения педагогу вполне достаточно для подготовки к уроку небольших нотных примеров (диктантов или задач). Кроме того, при написании нот в этом приложении также автоматически происходит их озвучание, что может быть очень удобно на занятиях по музыкально-теоретическим предметам, особенно в младшей школе.

Для домашней проверки педагогом работ, присылаемых учениками (как правило, просто в виде фотографий в формате JPG) удобно также установить на свое мобильное устройство приложение *iMarkup*, позволяющее делать пометки непосредственно на присланном изображении и там же выставлять оценку.

<sup>14</sup> Интерактивными возможностями скринкастов в процессе общеобразовательных занятий интересовались еще в 2006 году (см.: [4]).

<sup>15</sup> Если в классе имеется телевизор без этой системы, ее можно «создать» прямо на месте, подключив к порту HDMI телевизора любое MIRACAST-устройство. Подробнее об этом см. в нашей статье [1].



Ил. 6. Интерфейс приложения NotateMe Now

Из дополнительных специализированных «музыкантских» приложений, которые полезно установить как педагогам, так и ученикам<sup>16</sup>, назовем *Midi Sheet Music* — программу, которая умеет озвучивать загруженный в нее нотный текст, а также виртуальную музыкальную клавиатуру, — например, приложение *Perfect Piano*. При наличии большого экрана у мобильного устройства на такой клавиатуре можно даже играть двумя руками. Во всяком случае, для самостоятельных занятий сольфеджио «в дороге» она вполне пригодится.

Что касается учеников, то совершенно очевидно, что за прошедшие десять-пятнадцать лет практически все они перешли на работу с цифровыми носителями текстовой и нотной информации. В качестве логического продолжения следующий шаг будет сделан непременно: учащиеся перейдут (и уже переходят) от цифрового чтения книг и нот к цифровому словесному и нотному письму. Благо, за последнюю пару лет этот процесс стал, наконец, удобным: емкостно-индукционным стилусом можно писать ровно так же (с различным нажимом и прочими тонкостями<sup>17</sup>), как обычным карандашом на бумаге. Стало быть, достаточно

<sup>16</sup> Среди неспециализированных, но практически целесообразных приложений назовем почтовую программу, приложение соцсети Вконтакте, а также один из вариантов утилиты *Cleaner* — «веника» для удаления мобильного мусора и поддержания быстродействия устройства.

<sup>17</sup> Характерно, что в последние модели экранов ридеров *Onyx* производитель стал добавлять... шорох при движении карандаша по бумаге — для того чтобы придать процессу писания стилусом на электронной бумаге максимальное сходство с «живым» письмом карандашом.

скоро (особенно когда устройства со стилусами неизбежно подешевеют) это может стать общей тенденцией. Тогда запись конспектов и музыкальных диктантов, сочинение музыкальных скетчей и решение гармонических задач, работа с «толстыми» клавирами и партитурами — все это будет происходить в одном достаточно легком устройстве. При этом появятся дополнительные возможности как переноса всего записанного на другой носитель, так и автоматической синхронизации с ноутбуком или телефоном<sup>18</sup>.

Безусловно, при развитии этого процесса могут возникнуть и дополнительные, неучтенные ранее педагогические сложности. В частности, процесс цифрового «копирования-списывания» на контрольных занятиях будет труднее контролировать. Что ж, пока обычный карандаш и бумагу еще никто не отменял, и подойти к решению подобных вызовов времени, думается, можно будет достаточно гибко.

И еще о бумаге: цифровые устройства меняются сегодня очень быстро, а пара глаз у человека пока остается необновляемой. Поэтому, в особенности если мы говорим о детях, вероятно, в складывающейся ситуации стоит большее внимание уделить устройствам на основе технологии электронных чернил с эргономичными «бумажными» экранами, то есть ридерам нового поколения, с профессиональными возможностями которых мы познакомились в этой статье.

#### Использованная литература

1. *Karaseva M. B.* «Дополненная реальность» в работе педагога-музыканта // Научный вестник Московской консерватории. Том 7. Выпуск 2 (июнь 2016). С. 140–183. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2016.25.2.06>.
2. *Karaseva M. B.* Музыкант-педагог онлайн: проблемы и решения // Научный вестник Московской консерватории. Том 11. Выпуск 2 (июнь 2020). С. 22–65. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.41.2.002>.
3. *Backon J.* Student Minds and Pen Technologies: A Wonderful Pedagogical Marriage // The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions / ed. by D. A. Berque, J. C. Prey, and R. H. Reed. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2006. P. 1–11.
4. *Carryer J. E.* The Tablet PC as a Platform for Screencasting Lectures // The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions / ed. by D. A. Berque, J. C. Prey, and R. H. Reed. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2006. P. 41–48.
5. Creative Music Making at Your Fingertips: A Mobile Technology Guide for Music Educators // ed. by G. R. Greher and S. L. Burton. New York: Oxford University Press, 2021. XV, 184 p.
6. *Graetz K.* Homework and Digital Ink: A Comparison of Three Methods for Handwritten Homework Exchange Using a Tablet PC // The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions / ed. by D. A. Berque, J. C. Prey, and R. H. Reed. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2006. P. 67–71.

<sup>18</sup> Эти возможности, в частности, предоставляет *Онух* при создании личного аккаунта в системе.

7. Music Education on the Verge: Stories of Pandemic Teaching and Transformative Change // ed. by J. Lewis and A. Maas; foreword by R. E. Allsup. Lanham: Lexington Books, 2022. XVIII, 240 p.
8. Revolutionizing Education with Digital Ink: The Impact of Pen and Touch Technology on Education / ed. by T. Hammond, S. Valentine, A. Adler. [S. L.]: Springer, 2016. XXII, 385 p. (Human–Computer Interaction Series).
9. *Thede S. M.* Using DyKnow Vision Software and Pen-Enabled Computers to Increase Class Participation // The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions / ed. by D. A. Berque, J. C. Prey, and R. H. Reed. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2006. P. 179–186.
10. *Trubek A.* The History and Uncertain Future of Handwriting. New York: Bloomsbury, 2016. 177 p. Рус. пер.: Трубек Э. История и туманное будущее искусства писать от руки / пер. с англ. Е. Матвеевой. Москва: КоЛибри; Азбука-Аттикус. 174 с.
11. *Weaver B.* The Case of the Missing Ink // The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions / ed. by D. A. Berque, J. C. Prey, and R. H. Reed. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2006. P. 13–20.

Получено: 24 января 2023 года

Принято к публикации: 28 февраля 2023 года

#### Об авторе:

**Марина Валерьевна Карасева** — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

#### References

1. Karaseva, Marina V. 2016. “‘Augmented Reality’ in the Work of a Teacher-Musician.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 7, no. 2 (June): 140–83. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2016.25.2.06>.
2. Karaseva, Marina V. 2020. “Music Teacher Online: Problems and Solutions.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 11, no. 2 (June): 22–65. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.41.2.002>.
3. Backon, Joel. 2006. “Student Minds and Pen Technologies: A Wonderful Pedagogical Marriage.” *The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions*, edited by Dave A. Berque, Jane C. Prey, and Robert H. Reed, 1–11. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
4. Carryer, J. Edward. 2006. “The Tablet PC as a Platform for Screencasting Lectures.” *The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions*, edited by Dave A. Berque, Jane C. Prey, and Robert H. Reed, 41–48. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
5. Greher, Gena R., and Suzanne L. Burton, eds. 2021. *Creative Music Making at Your Fingertips: A Mobile Technology Guide for Music Educators*. New York: Oxford University Press.

6. Graetz, Ken. 2006. "Homework and Digital Ink: A Comparison of Three Methods for Handwritten Homework Exchange Using a Tablet PC." *The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions*, edited by Dave A. Berque, Jane C. Prey, and Robert H. Reed, 67–71. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
7. Lewis, Judy, and Andrea Maas, eds. 2022. *Music Education on the Verge: Stories of Pandemic Teaching and Transformative Change*. Lanham: Lexington Books.
8. Hammond, Tracy, Stephanie Valentine, and Aaron Adler, eds. 2016. *Revolutionizing Education with Digital Ink: The Impact of Pen and Touch Technology on Education*. Human–Computer Interaction Series. [S. L.]: Springer.
9. Thede, Scott M. 2006. "Using DyKnow Vision Software and Pen-Enabled Computers to Increase Class Participation." *The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions*, edited by Dave A. Berque, Jane C. Prey, and Robert H. Reed, 179–86. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
10. Trubek, Anne. 2016. *The History and Uncertain Future of Handwriting*. New York: Bloomsbury.
11. Weaver, Barbara. 2006. "The Case of the Missing Ink." *The Impact of Tablet PCs and Pen-Based Technology on Education: Vignettes, Evaluations, and Future Directions*, edited by Dave A. Berque, Jane C. Prey, and Robert H. Reed, 13–20. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.

**Received: January 24, 2023**

**Accepted: February 28, 2023**

**Author's information:**

**Marina V. Karaseva** — Dr. Habil., Full Professor, Professor at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



Аннотированное научное издание

УДК 929:78.071.2(47+57)"19"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.07>

## А. А. Николаев. Мой дядя — Гуго Тиц

*Подготовка текста, предисловие  
и комментарии А. А. Сальм*

### Алина Альбертовна Сальм

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,  
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация  
salm.a@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5412-2378>

**Аннотация:** Записки А. А. Николаева посвящены известному певцу и педагогу, профессору Московской консерватории, одному из представителей творческой династии Николаевых и Тиц. Проведя многие годы рядом с Гуго Тицем, автор запечатлел его в своей памяти не только как замечательного исполнителя, но и как близкого родственника, друга и наставника. Записки начинаются с краткой истории переселения общих предков из Германии в Россию во второй половине XVIII века; среди занятий и увлечений этих людей музыка и музицирование занимали весьма заметное место. Музыкально одаренным был отец Г. И. Тица и дед А. А. Николаева по материнской линии — Ионатан Павлович. Он серьезно увлекался пением, брал уроки вокала в Москве у А. И. Книппер и, несомненно, передал сыну свой певческий дар. Николаев рассказывает о преподавании Г. И. Тица в Московской консерватории (их классы находились по соседству), участии дяди в спектаклях консерваторской Оперной студии, делится впечатлениями от исполнения им оперных партий и от ежегодных камерных концертов. Личностные качества Г. И. Тица раскрываются, в частности, в эпизодах, повествующих о совместном времяпрепровождении на отдыхе и поездках в Казахстан к родственникам, находившимся на поселении. Наконец, автор придает большое значение влиянию дяди на собственное творчество: Николаев показывал Тицу свои вокальные сочинения, которые нередко исполнялись самим Гуго Ионатановичем и многими его учениками, например, П. Глубокиим, В. Черновым и др.

**Ключевые слова:** Г. И. Тиц, композитор А. А. Николаев, Оперная студия Московской консерватории, немецкие поселения на Кавказе, вокальное искусство, записки, воспоминания

**Для цитирования:** Николаев А. А. Мой дядя — Гуго Тиц / подготовка текста, предисловие и комментарии А. А. Сальм // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 1 (март 2023). С. 168–189. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.07>.

Annotated Scholarly Edition

## A. A. Nikolaev. My Uncle Hugo Titz

*Preparation of the text, introductory article,  
and commentaries by A. A. Salm*

**Alina A. Salm**

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,  
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia  
salm.a@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5412-2378>

**Abstract:** The notes of Aleksey A. Nikolaev are dedicated to the famous singer and vocal teacher, Professor at the Moscow Conservatory, one of the representatives of the creative dynasty of the Nikolaevs and Titz. After spending many years next to Hugo Titz, the author captured him not only as a wonderful performer, but also as a close relative, friend and mentor. The notes begin with a brief history of the migration of common ancestors from Germany to Russia in the second half of the 18<sup>th</sup> century; among the hobbies of these people, music occupied a very prominent place. Musically gifted was the father of Hugo Titz (and the maternal grandfather of Aleksey Nikolaev) Jonathan. He was seriously fond in singing, took vocal lessons in Moscow from Anna I. Knipper and, undoubtedly, passed on his singing gift to his son. Nikolaev tells about the teaching of Hugo Titz at the Moscow Conservatory (their classes were nearby), his participation in performances of the Conservatory Opera Studio; shares impressions of his performance of opera parts and of the annual chamber concerts. The personal traits of Hugo Titz are revealed, in particular, in episodes that tell about joint pastime during vacations and trips to Kazakhstan to visit their deported relatives. Finally, the author attaches great importance to the influence of Titz on his own work: Nikolaev showed the singer his vocal compositions, which Titz often performed himself, as well as his students, such as P. Gluboki, V. Chernov, and many others.

**Keywords:** Hugo I. Titz, composer Alexey A. Nikolaev, Opera Studio of the Moscow Conservatory, German settlements in the Caucasus, vocal art, notes, memories

**For citation:** Salm, Alina A., ed. "Nikolaev, Aleksey A. My Uncle Hugo Titz." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 1 (March): 168–89. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.52.1.07>.

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Вниманию читателя предлагается публикация воспоминаний композитора, профессора Московской государственной консерватории Алексея Александровича Николаева (1931–2003), посвященных его дяде — известному педагогу, профессору, декану вокального факультета консерватории Гуго Ионатановичу Тицу.

Г. И. Тиц (1910–1986) — один из представителей творческой династии Николаевых — Тицев, преподававших в Московской консерватории; в их числе и профессор Александр Александрович Николаев — пианист, отец Алексея Александровича Николаева<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Об Александре и Алексее Николаевых см. статьи во втором томе энциклопедии «Московская государственная консерватория. 1866–2016» [5; 9].

Специальной монографии о Г. Тице не существует<sup>2</sup>. Тем более интересными представляются записки А. А. Николаева-младшего «Мой дядя — Гуго Тиц», написанные им спустя несколько лет после ухода Гуго Ионатановича из жизни<sup>3</sup>. Николаев многие годы провел рядом с ним, запечатлев его в своей памяти не только как замечательного исполнителя и педагога, но, прежде всего, как близкого родственника, наставника, друга и просто человека.

Стоит отметить, что к написанию воспоминаний — своего рода семейных хроник — в разное время обращались несколько членов семьи Николаевых — Тицев. Так, в архиве Александра Николаева<sup>4</sup> находятся записки Маргариты и Леонарда Тицев<sup>5</sup>. Кроме того, сам Николаев-старший на протяжении ряда лет вел личные «Дневники»<sup>6</sup>, где в течение некоторого времени параллельно ежедневным заметкам записывал рассказ о своих детских и юношеских годах. Наконец, Алексей Николаев также оставил «Мои воспоминания» о жизни и семье<sup>7</sup>.

Каждый из авторов с разной степенью подробности касается вопросов истории общей для них семьи, в частности, переселения в XVIII веке предков шведского и немецкого происхождения в Россию по приглашению Екатерины II<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> При статье о Тице в энциклопедии «Московская государственная консерватория...» [15] имеется список литературы с указанием нескольких публикаций, посвященных принципам его вокально-педагогической школы. Сюда можно добавить две статьи, написанные по случаю юбилеев Тица, которые хранятся в Музее Московской консерватории (далее — Музей МГК), Ф. 30. Ед. хр. 214, 213 соответственно: (1) *Рацер Е. Я.* Большая жизнь. Г. И. Тицу — 70 лет (1980; ксерокопия без указания источника); (2) *Николаев А. А.* Продолжение — в учениках (газета «Советский музыкант», № 2 (1153) от 29 апреля 1991). Исследователь В. П. Морозов в своей известной монографии упоминает Тица в числе выдающихся педагогов по вокалу, сторонников резонансной техники пения (см.: [8, 5]).

<sup>3</sup> Музей МГК. Ф. 30. Ед. хр. 208, 209. Записки датируются концом 1990-х — началом 2000-х годов.

<sup>4</sup> Архив размещен в Отделе хранения документов личных собраний Москвы (далее ОХДЛСМ) Центрального московского архива-музея личных собраний (ЦММЛС), Ф. Л-248. Часть материалов была передана семьей Николаевых в Музей МГК, Ф. 30. Обзор этих архивных материалов дан в статье [12]. В фонде Л-248 есть и документы Г. И. Тица: несколько программ, приглашений, статей, а также 6 писем 1943–1955 годов, адресованных матери и сестре, находящимся в ссылке, Д. 149–150.

<sup>5</sup> Маргарита Ионатановна Тиц (1911–2003) — младшая сестра Елизаветы и Гуго Тицев. Остала воспоминания об отце и своей жизни: «Воспоминания о папе Ионатане Павловиче Тице» (1993) // ОХДЛСМ. Ф. Л-248. Оп. 1. Д. 147. Л. 1–24; «Записки Маргариты Тиц» (1996) // ОХДЛСМ. Ф. Л-248. Оп. 1. Д. 148. Л. 1–28. О М. И. Тице см. также далее (с. 176 и примеч. 19).

Леонард Павлович Тиц — старший брат Ионатана Тица, дядя Елизаветы, Гуго и Маргариты. «Записки Леонарда Павловича Тица» (пер. с нем. яз. (1970-е). ОХДЛСМ. Ф. Л-248. Оп. 1. Д. 152. Л. 1–6) оканчиваются 1885 годом.

<sup>6</sup> Дневниковые записки служебного и бытового характера с автобиографическими воспоминаниями, 1 января — 31 декабря 1965 года (ОХДЛСМ. Ф. Л-248. Оп. 1. Д. 40–42). Существует также машинописный вариант «Воспоминаний» под названием «Записки Александра Александровича Николаева» (1970-е годы. Д. 9).

<sup>7</sup> Фрагменты опубликованы в книге: [10].

<sup>8</sup> Немецкие переселенцы основывали колонии в разных уголках Российской империи, включая Новороссию и Кавказ. История возникновения таких поселений, в частности, в Азербайджане, достаточно хорошо изучена и описана, например, в работах: [4; 13; 2].



**Ил. 1.** А. А. Николаев. (1990-е годы)  
Музей МГК. Ф. 30. Ед. хр. 268

В этих семейных «летописях» отражена жизнь представителей нескольких поколений семьи Николаевых — Тицев, род занятий и увлечений ее членов, в числе которых — музыка и музицирование.

Леонард Павлович Тиц отмечает, что многие представители их семьи были музыкальны и очень любили домашнее музицирование; прадед и дед играли на скрипке, гармонике, другие члены семьи — на флейте и фортепиано. В семье долгие годы хранилась скрипка Страдивари (позднее сгорела при пожаре дома). В числе родни были и сельские учителя, преподаватели основанных ими же гимназий, и владельцы мельницы. На Северном Кавказе в Пятигорске был хорошо известен торговый дом «Братья Тиц»<sup>9</sup>.

Часть своих воспоминаний Маргарита Ионатановна Тиц посвящает отцу. По ее словам, родители воспитали Ионатана добрым, мягким, отзывчивым человеком. «...Очень рано в нем открылась музыкальность — семейная черта Тицев, и хороший голос. Одна из тетушек, оплакивавшая погибшего жениха-матроса, часто звала его к себе и просила спеть ей песню про матроса»<sup>10</sup>. Бесспорно, именно

<sup>9</sup> ОХДЛСМ. Ф. Л-248. Оп. 1. Д. 152. Л. 1–3.

<sup>10</sup> Там же. Оп. 1. Д. 147. Л. 2.



он передал сыну Гуго певческий дар. Ионатан учился в Ставропольской гимназии (в числе его ближайших друзей и одноклассников был будущий классик осетинской литературы Коста Хетагуров), хорошо выучил французский язык и впоследствии преподавал его в школе. В Алексеевке<sup>11</sup> и соседней деревне Грюнефельд организовал он хор, создал драмкружок, в 1930-е годы давал уроки музыки.

Ионатан Тиц мечтал стать профессиональным музыкантом, однако отец и братья настояли на обязательном его участии в делах фирмы. Об увлечении Ионатана пением и занятиях вокалом в Москве также рассказывается в записках М. И. Тиц и А. А. Николаева.

Жизнь Ионатана Павловича трагически оборвалась в ноябре 1941 года. Его вместе с семьей, включая жену, дочь Маргариту, брата Леонарда с внуками посадили в эшелон вместе с другими насильно выселяемыми жителями Северного Кавказа и отправили в Казахстан. Он умер по дороге, не доехав до места поселения, место захоронения неизвестно. Его сыну Гуго удалось избежать высылки благодаря тому, что он оказался в числе так называемых «нужных немцев» — артистов и ученых<sup>12</sup>. Не пострадала и его старшая дочь Елизавета, которая была замужем за пианистом Александром Николаевым.



**Ил. 3.** Г. И. Тиц (1940-е годы).  
Источник: <https://cultureru.com/gugo-ionatanovich-titz-1910-1986-singer/>

<sup>11</sup> См. прим. 18.

<sup>12</sup> Там же. Л. 22–24.



Воспоминания «Мой дядя — Гуго Тиц» находятся в тематическом конверте «Г. И. Тиц»<sup>13</sup> музейного фонда Николаевых и являются наиболее ценным документом в нем. Они представлены рукописным черновиком — автографом А. А. Николаева на 19 листах и текстом, набранным на компьютере (ксерокопия распечатанных страниц). Возможно, компьютерная версия сделана самим автором и является окончательным вариантом этих записок<sup>14</sup>. Алексей Николаев щедро делится впечатлениями от общения с дядей, помимо кратких биографических сведений приводит эпизоды их совместного времяпрепровождения: поездки в Казахстан на летние каникулы к находящимся на поселении родственникам, обучение Тицем своего племянника вождению автомобиля, преподавание обоих в Московской консерватории (их классы находились по соседству), участие Г. И. Тица в спектаклях Оперной студии консерватории.

Николаев с признательностью вспоминает о своем дяде — неординарном человеке, великолепном педагоге и большом музыканте. Общий тон повествования пронизан по-родственному теплой и сердечной атмосферой, наполнен искренностью высказывания и благодарной памятью автора.

*А. А. Сальм*

### Мой дядя — Гуго Тиц

Предки Гуго Ионатановича Тица переселились из Германии в Россию во второй половине XVIII века. По преданию некий Игнац Тиц был «шпильманом», т. е. «скрипачом-одиночкой». Его потомки за сто последующих лет проявили недюжинную деловую хватку, и к тому времени, когда мой дядя появился на свет и получил имя Гуго Вольфрам<sup>15</sup> (вторая «половинка» [имени. — А. С.], конечно, дань родительскому увлечению Вагнером), торговый дом «Братья Тиц», с центром в Пятигорске, был хорошо известен на Северном Кавказе. Отец Гуго, Ионатан Павлович, был младшим из шести сыновей. Как ни хотелось ему стать профессиональным музыкантом, давние и строгие семейные традиции требовали его участия в делах фирмы. В том кругу музыка, хотя и была любима, но не могла

<sup>13</sup> Музей МГК. Ф. 30. Ед. хр. 208–215. Кроме записок в нем хранятся 2 приглашения на творческие вечера профессора Г. И. Тица в ЦДРИ, программа вечера, посвященного его 80-летию, 3 газетные статьи.

<sup>14</sup> При подготовке публикации листы были отсканированы и пропущены через программу распознавания текста, после чего проведена необходимая корректура. Примечания к тексту воспоминаний принадлежат А. А. Сальм.

<sup>15</sup> По воспоминаниям Маргариты Тиц (о ней см. примеч. 5, 19), рождение сына совпало со следующим событием в жизни И. П. Тица. Он помог своим друзьям-горцам обустроить поселок Карамык (Ставропольской губернии, другое название — с. Обильное. — А. С.; см.: <http://www.okorneva.ru/naselennyye-punkttyi-stavropolskoy-gubernii-i-kubanskoj-oblasti/obilnoe-karamyik-selo-praskovevskiy-uezd/>). Друзья назначили Ионатана посредником в составе делегации на переговорах с губернатором. В 1910 году в поселке появилась вода, и тогда же родился мальчик, которого делегация настаивала назвать именем Карамык. Ионатан не стал возражать друзьям, но сына назвал Гуго Вольфрам (вероятнее всего, в честь рыцаря-левца Вольфрама фон Эшенбаха — одного из героев оперы «Тангейзер». — А. С.). ОХДЛСМ. Ф. Л-248. Оп. 1. Д. 147. Л. 12.

считаться «настоящей» профессией. И все же, несмотря на противодействие отца и старших братьев, Ионатан, не оставляя работы в фирме, нашел возможность учиться пению и заниматься (наездами, конечно) в Москве у А. И. Книппер, матери Ольги Леонардовны<sup>16</sup>. Однажды, когда мой дед (тогда еще совсем молодой человек) пришел на урок, дверь ему открыл Антон Павлович Чехов. Увидя пришедшего, он прокричал в глубину квартиры: «Анна Ивановна, тут пришел ваш степной король Лир!..». Уроки мадам Книппер (в сочетании, быть может, с природной одаренностью) позволили Ионатану Павловичу где-то в 1911 году выступить в опере Зимина<sup>17</sup> в роли Мефистофеля.



Илл. 4. И. П. Тиц в роли Мефистофеля (1903). Фото из книги [10]

<sup>16</sup> Анна Ивановна Книппер (1850–1919) — певица, педагог, профессор Музыкально-драматического училища МФО. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова (1868–1959) — актриса, народная артистка СССР (см. в статье: [7]).

<sup>17</sup> Частный оперный театр С. И. Зимина, открытый в Москве в 1904 году.

Уже на моей памяти дед играл на органе в местной кирхе, на чем-то вроде валторны в домашнем ансамбле и, конечно, всегда сопровождал собственному пению на пианино. В праздничные дни всё семейство рассаживалось вокруг стола, пели по нотам на четыре голоса нехитрые песни и хоралы. Я прислушивался и присматривался к этому с самых малых лет, и вероятно поэтому у меня в дальнейшем никогда не было проблем с «диктантом» и «сольфеджио».

Как только я родился, меня отправили к дедушке и бабушке на Кавказ, в немецкую «колонию» Алексеевку в Азербайджане<sup>18</sup>, под Акстафой. Вот почему первым языком, на котором я заговорил, был немецкий. Когда меня чуть позже ненадолго привезли в Москву — мой родной город, оказалось, что я не понимаю русскую речь. Вскоре моему двадцатилетнему дяде Гуго доверили отвезти меня, едва освоившего русскую речь, обратно на Кавказ.

Я этого, конечно, не помню, но согласно семейному преданию, войдя в купе, я будто бы сказал: «Холосая комната!»; вероятно, после нашей убогой коммуналки на Волхонке блестящие медные ручки, мягкие диваны, красный бархат обивки, матовые светильники — всё это действительно могло ошеломить. Думаю, родители поднатужились и, чтобы нам быть вдвоем, отправили нас «международным» [классом. — А. С.].

Несмотря на то, что многие предвоенные годы я провел там, на Кавказе, не припомню ни одного «визита» туда Гуго Ионатановича. Видимо, это было для него самое горячее время — учебы и освоения «места под солнцем». Тем более стоит с чужих слов восстановить кое-какие детали его «кавказской жизни». Его младшая сестра Маргарита<sup>19</sup> в своих записках вспоминает об их счастливым и безмятежном детстве в собственном пятигорском доме: «Нам, детям, было хорошо: при доме было три садика. Один — для кур («дети должны есть яйца собственных кур»); другой — для наших игр, с тремя качелями, кучей чистого песка; третий — маленький садик с двумя цветочными клумбами...

...двор с сараями, где стоит «фаэтон», конюшня, где стоят лошадь и корова («дети должны пить молоко от собственной коровы»)...

...Много было простора для игр: чердак над сараем, чердак над домом. Там, на чердаке были две маленькие комнаты с русской печкой. Ее топили 2–3 раза в год, когда пекли много разного (на Рождество — пряники, на Пасху — куличи). Еще одно, особенно интересное, помещение на чердаке: там стояло деревянное сооружение с каталкой для «большого» белья. На стояке два человека катали ящик, наполненный огромными камнями (а сверху сажали еще нас — Гуго и меня). На два круглых бревна наматывали постельное белье и катали взад-вперед. Очень было весело!..

...Иногда Элли<sup>20</sup> заставляла нас (Гуго, меня и пасторских детей) разучивать пьески, танцы, всякие другие номера...

<sup>18</sup> Название колония получила в честь наследника русского престола Цесаревича Алексея, родившегося 30 июля 1904 года, см.: [4, 118].

<sup>19</sup> Как и в случае с сыном Гуго Ионатан Тиц назвал дочь «оперно-музыкальным» именем в честь главной героини оперы «Фауст» Ш. Гуно. В год ее рождения — 1911 — Ионатан Тиц исполнил партию Мефистофеля в спектакле оперы С. И. Зимина в Москве. В семье Маргариту звали Гретхен. ОХДЛСМ. Ф. Л-248. Оп. 1. Д. 147. Л. 12.

<sup>20</sup> Елизавета Ионатановна Тиц, старшая дочь И. П. Тица.

До 1941 года мы каждое лето выезжали к нашим родственникам в Константиновку (Донбасс)<sup>21</sup>... Хорошо помню день, когда неожиданно приехал папа и сказал: «Началась война, едем домой»...».

Из более поздних, «взрослых» лет Маргарите особенно запомнилось лето 1930 года, когда в Алексеевке (с Пятигорском было давно покончено) съехались все трое детей — Гуго, Маргарита, моя мама Елизавета, ее молодой муж, мой отец, Александр Александрович Николаев. Жили, конечно, небогато, но дружно и весело. Гуго с моим отцом подрабатывали на местных «государственных» виноградниках, опрыскивая из заплечных резервуаров какой-то «полезной химией» пораженные филлоксерой лозы. Держали корову. Гуго ее ловко доил. Отец часто вспоминал, как они с Гуго водили корову в «райцентр» к ветеринару и — по его предписанию — ставили ей клизму... Молодежи выделили комнату в пустующей школе. Мне предстояло родиться в апреле следующего года.

В это лето Гуго был уже студентом гнесинского училища. Мой отец — тогда студент фортепианного факультета консерватории — годом раньше подготовил с Гуго вокальную программу, и они показали маэстро Гандольфи<sup>22</sup>, видному в те времена педагогу. Тот сразу же разгадал в моем дяде баритон, хотя программа готовилась басовая. Так Гуго стал — вслед за своей старшей сестрой Елизаветой (Элли) и ее мужем Шурой — «гнесинцем»<sup>23</sup>.

Война подвела черту под «кавказским» периодом жизни не одного только семейства Тицев. Как известно, не только немцам, но и чеченцам, ингушам, татарам и другим жителям Северного Кавказа и других районов было предписано в считанные часы собраться и в положенный срок явиться к приготовленному эшелону. В октябре 1941 года И. П. Тица, отца Гуго вместе с другими «спецпереселенцами» посадили в теплушку и отправили в ссылку. По дороге он умер. Его вынесли из вагона на станции Эмба, а все родственники поехали дальше. Так мы и не узнаем, где его могила. Но его уцелевшие попутчики впоследствии рассказывали, как он скрашивал своим пением тяготы и лишения этого принудительного путешествия. За несколько дней до его смерти, на барже в Каспийском море (где-то между Дербентом и Красноводском) лишенные домашнего очага, с корнем вырванные из родных мест земляки и соплеменники слушали в его исполнении Шуберта, Шумана, Вагнера, немецкие народные песни...

\* \* \*

В калейдоскопе профессий, призваний и должностей, в которых я начал разбираться по мере вхождения в сознательный возраст, место моего дяди было определено раз и навсегда: он — «певец». Так я всем и отвечал, если меня об этом спрашивали.

<sup>21</sup> В Константиновке проживали родственники со стороны Марии Богдановны Феттер, жены И. П. Тица.

<sup>22</sup> Гектор Петрович Гандольфи (1862–1931) — оперный, камерный певец (бас-кантанта) и педагог, профессор. С 1923 года работал в Московской консерватории (см.: [14]).

<sup>23</sup> Елизавета Тиц и Александр Николаев ранее окончили музыкальное училище имени Гнесиных.

В его исполнении я впервые услышал цикл Шумана «Любовь поэта». Было это за несколько лет до войны, но не на концерте, а просто у него дома — на 2-й Мещанской, д. 58, кв. 54, на первом этаже (в более просторную квартиру — № 69, на шестом этаже, он переехал значительно позже). Я, конечно, не знал тогда ни Шумана, ни Гейне (было мне, должно быть, лет 6 или 7), но до сих пор ощущаю «мурашки», которые поползли по спине на словах

Und holt mir auch zwölf Riesen,  
Die müssen noch stärker sein  
Als wie der Stärke Christoph  
Im Dom zu Cöln am Rhein.

Двенадцать великанов  
Придут из-за синих гор.  
Им надо быть сильнее,  
Чем в Кёльне Христофор.

Чуть позже начались посещения Оперной студии Московской консерватории<sup>24</sup>. Мама тщательно готовила меня к «Евгению Онегину» — в основном на уровне сюжета. Дядя Гуго во фраке, с подклеенными баками, «разочарованным лорнетом» и прочими аксессуарами «изящной жизни» казался мне неотразимым. И я тихо ненавидел Татьяну, которая, несмотря на ее, казалось бы, чистосердечное признание в неутраченном чувстве, все же отвергла моего обаятельного дядю, предпочтя плешивого инвалида в генеральских эполетах и доведя дело до неслыханного скандала: «Позор... Тоска... О жалкий жребий мой!».

Для москвичей довоенного поколения Оперная студия была по существу третьим музыкальным театром. Консерватория делила этот зал — с прекрасным сценическим оборудованием и оркестровой ямой — с театральным училищем им. Щукина. Студия имела своего постоянного, сложившегося зрителя; многие «знатоки» предпочитали ее даже Большому театру: видимо, привлекали свежие студенческие голоса, высокий уровень музыкального руководства и режиссуры. Не случайно такой спектакль, как «Обручение в монастыре» С. Прокофьева был в неизменном виде, в тех же декорациях и с участием тех же солистов (вспомним хотя бы великолепного Мендозу — Е. Максименко<sup>25</sup>) перенесен в театр им. Станиславского и Немировича-Данченко.

Тогда же, еще до войны, я побывал и на «Севильском цирюльнике», и не один раз. Помню, после одного из спектаклей я зашел за кулисы и спросил дядю-Фигаро: «А почему ты сегодня не нюхал кошелек?». Он не сразу понял, и тогда я пояснил: «А в прошлый раз, когда ты пел “Золота слышу запах приятный...”», то успел в то же время понюхать красный сафьяновый мешочек, когда

<sup>24</sup> Название до 2000 года, в настоящее время — Оперный театр Московской консерватории (см.: [10]). За время существования студии (театра) здесь было осуществлено множество постановок, в первую очередь, русской классики. Премьера оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» состоялась 17 марта 1879 года.

<sup>25</sup> Евгений Иванович Максименко (1932–1980) — певец, солист Музыкального академического театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

тебе его кинул граф Альмавива». «Ты прав, — серьезно ответил дядя, — я в этот раз просто забыл...».

Настала война. Я с мамой, женой дяди Гуго Валентиной Ивановной и их сыном Павликом оказались все вместе в Татарии, под Бугульмой, в птицеводхозе. В мои обязанности, помимо целого рода хозяйственных дел (а было мне десять лет) входило отводить моего четырехлетнего двоюродного брата в детский сад. Наши мамы уходили на работу затемно. Почти каждый день мне с братом удавалось выйти на несколько минут раньше, чтобы у «конторы» — правления совхоза — послушать через черную «тарелку» репродуктора последние известия. Шел октябрь 1941 года. Собиралось порядочно народу — это был единственный источник свежих новостей. К середине октября стало казаться, что Москву вот-вот придется «сдать». Но почти каждый раз после «Последних известий» в живом эфире (как мы бы теперь сказали) звучал голос солиста Всесоюзного радиокomiteта Гуго Тица — с какой-нибудь «заводной» песней; это мог быть «Играй, мой баян»<sup>26</sup>, «Два Максима»<sup>27</sup> или что-нибудь еще. Слыша его голос, становилось ясно, что Москва на месте. Я спрашивал Павлика: «Ты знаешь, кто это поет?», и четырехлетний карапуз важно и гордо отвечал: «Это мой папа — Гуго Тиц!».

Гуго Ионатанович попал под один из самых разумных, хотя и циничных, декретов того времени (инициатором его был, кажется, Лев Мехлис<sup>28</sup>), по которому «нужных» немцев — научных работников и артистов — не репрессировали. Гуго так и остался «на свободе», хотя именно в эти дни, как мы уже знаем, его родителей и младшую сестру в считанные часы посадили в эшелоны и отправили в Казахстан. Впрочем, Гуго тоже «возили» — в частности, на передовую, где он в микрофон пел через окопы — на «ту сторону» — по-немецки — не только антифашистские «агитки» Эйслера и Буша, но и старые народные песни, сохранившиеся в памяти тех поколений немцев, которые, как и его предки, перебрались в Россию за два века до этого, которые не забыли языка, культуры и сохранили многое из образа жизни.

Довелось ему петь и перед находившимся теперь уже в «комфортном» плену фельдмаршалом Паулюсом — где-то совсем недалеко от Москвы, куда попадали по «секретной» ветке возле Одинцова...

Но вот война кончилась. Нам казалось, что наши уцелевшие немецкие родственники должны немедленно вернуться. Ничуть не бывало. Вплоть до 1956 года они всё так же были обязаны каждый месяц отмечаться в милиции. Только после длительных хлопот, начиная с 1948 года нам разрешили их навещать. Семнадцати лет отроду я в одиночку проделал трудную дорогу — от Москвы до тихого тогда Кустаная на приспособленном под пассажиров «дугласе» с тремя или четырьмя посадками и потом — 300 километров по целине на попутных грузовиках. Это — отдельный рассказ. Только на следующее лето мы оказались там уже с моей мамой, дядей Гуго, Валентиной Ивановной и подростком Павликом. Для нас, в общем-то городских мальчишек, это было блаженное лето. Так как в землянке, где ютились бабушка<sup>29</sup> с тетей Маргаритой и собачкой Кутькой, разместиться всем

<sup>26</sup> Музыка В. П. Соловьева-Седого, слова Л. Н. Давидович.

<sup>27</sup> Музыка С. А. Каца, слова В. А. Дыховичного.

<sup>28</sup> Лев Захарович Мехлис (1889–1953) — советский государственный и военный деятель.

<sup>29</sup> Мария Богдановна Тиц.

было невозможно, мы — вместе с дядей Гуго — спали снаружи, на копне сена, укрывшись теплыми ватными одеялами (при дневной жаре ночи оказывались очень холодными). Дождей в это время там не бывает. Именно с тех пор я довольно точно определяю время по развороту Большой Медведицы: откроешь глаз, увидишь, что ковш еще не слишком «опрокинулся», — значит, еще часа два-три можно, зарывшись в сено, поспать до рассвета.

Конечно, мы старались не проводить лето совершенными тунеядцами. Дядя Гуго лихо плел корзины из ивовых прутьев. Ловили рыбу — не только забавы ради, но и как существенное подспорье к столу. Возились в огороде. Мы с братом собирали «кизяк» (для несведущих — это засохший навоз пасомых животных) — единственное топливо на зиму. Первым сортом у нас шли пышные, плотные, хорошо высохшие коровьи лепешки; менее всего ценились плоские, как завядшие листья лопуха, телячьи экскременты, годные разве что на растопку.

Помимо очень скромного огородика возле хаты у нас был участок «под капусту» на берегу реки. Капуста, как известно, требует особенно щедрого полива. Мы втроем — мужчины — отправлялись туда, у каждого — по ведру. Но просто так черпать ведро за ведром и поливать кочан за кочаном оказалось достаточно тяготно, и дядюшка тут же превратил это в азартную игру: каждый из нас, зачерпнув воды, бежал с ним несколько шагов до огорода и норовил окатить с головы до ног того, кто хоть на миг замешкается. В итоге — минут через двадцать не только сами кочаны, но и вся земля вокруг становились мокрыми как после недельного дождя.

Как-то к концу лета бабушка попросила нас нарезать несколько охапок камыша — она плела из них циновки и устилала ими земляной пол нашей «полуподвальной» хаты. Мы отправились — опять-таки втроем — на реку, и оказалось, что густые заросли камыша есть за полкилометра выше нашего капустного огорода. Мы нарезали три огромных охапки, связали каждую припасенными веревками, и тут дядю Гуго осенила очередная светлая мысль: вместо того, чтобы тащить камыш на себе, связать плот и добраться хотя бы до нашего прибрежного огорода на нем, а уж потом волочить всё это хозяйство в гору к деревне. Оказалось, плот выдерживает нас, если каждый сидит на своей охапке верхом, наполовину погрузившись в воду. Мы отчалили и медленно, но верно доплыли до огородов. На соседнем с нашим участке как раз в это время копалась одна из местных бабушек. Солнце стояло низко за нашими спинами. Смотрелись мы, скорее всего, как чудовищный силуэт — что-то вроде трехголового дракона-тритона. Старушка бросила ведро, перекрестилась и, не разбирая дороги, стала прытко карабкаться по крутому песчаному склону — подальше от «нечисти».

В то же лето мы с Павликом сдали дяде Гуго экзамен на приготовление шашлыка. Однажды он сказал: «Ну, вот что. Вы уже много раз видели, как это делается и отчасти даже помогали. Я достану баранины, а всё остальное — делайте сами». Павлик (несмотря на свои 10 лет) поехал на велосипеде к кузнецу и толково объяснил ему, какие нужны шампуры. Я сел готовить мясо. Сложили очаг. Дров в степном Казахстане не бывает. Дядя Гуго ходит вокруг, посмеивается, но всё же подсказывает: «А мы на Кавказе ухитрились жарить шашлык на двух охапках сухого камыша». Собираем сухую траву, тростник, что-то вроде тонких бамбучин. Сооружаем огромный «вигвам» и, едва он прогорает, кладем на очаг шампуры с нанизанными кусками баранины. Действительно, вся хитрость в том,

чтобы заставить всю эту кучу дружно прогореть и не упустить жара. Шашлык удался, экзамен мы сдали. Особенно хвалил нас дядюшка за то, что нам было не лень вырезать из большого куска мяса все жилы и пленки.

Чтобы попасть вовремя к началу занятий в консерватории, дядя Гуго решил подстраховаться и проехать 60 верст до станции Тобол (обратный билет у него был) не на случайном попутном грузовике (который мог так и не подвернуться), а на арбе, запряженной парой медлительных волов. Кажется, это заняло у него день, ночь и часть следующего дня. К поезду он, разумеется, попал сильно загодя, и при следующей же нашей встрече восторженно описывал поездку — не спеша, на мягком сене, в основном под ночными звездами — чтобы избежать дневной жары.

Раз уж зашла речь о способах передвижения, уместно вспомнить еще об одном экзамене, которому подверг меня дядя Гуго — правда, значительно позже. Он оказался моим первым и основным наставником по части автовождения. Наши семьи много лет снимали на лето дом в деревне Подосинки — по Савеловской дороге, возле моста через канал. Летом 1960 года Гуго Ионатанович решил выучить меня на шофера, и мы стали упражняться на совершенно тихом и безопасном тогда участке «бетонки» между Дмитровским и Ярославским шоссе. До поры до времени всё шло благополучно. Но однажды, едучи из Москвы, дяде Гуго вдруг пришло на ум посадить меня за руль перед крутым спуском и столь же крутым подъемом где-то возле Икши. Спуск и подъем я преодолел вполне грамотно. На выезде из этого оврага дядюшка велел остановиться на обочине. Я и это выполнил со всеми полагающимися подробностями: включил правую «мигалку», принял вправо, выключил двигатель, оставил машину как скорости и сдублировал ручником. Постояли минут десять — то ли просто отдохнуть, то ли выпить чаю с бутербродами. До Подосинок оставалось не больше трех-четырёх километров. «Ну, трогай!». Пока мы стояли, прошел мелкий дождик. Обочина оказалась глинистой и слегка наклоненной в сторону канавы. Машину сразу повело вправо, я по незнанию (такая ситуация еще не отрабатывалась) дал сильный газ, и мы (собственно, даже еще не подавшись вперед), мягко, но тяжело, правым боком шлепнулись в кювет. День стоял жаркий, стекла были опущены, и дядя Гуго, чисто инстинктивно, падая, высунул руку, желая на что-то опереться. Удар верхней оконной стойки пришелся на руку и ему раздробило все мелкие косточки, соединяющие кисть с предплечьем (т. е. то место, где принято щупать пульс). Я с ужасом понял, что рука изувечена, видимо, навсегда.

На встречной машине Гуго Ионатановича повезли в московскую больницу. Подъехала ГАИ, нашу серенькую «Победу» вытащили, залили новое масло, она прекрасно завелась, милицейский чин сел за руль, и мы через пять минут были в Подосинках. Часа через три приезжает дядя Гуго — рука в гипсе, на перевязи. Оказалось, он попал к гениальной пожилой докторше-хирургу, которая ювелирно собрала и сложила ему всю эту «мозаику» осколков и (забегаю вперед) рука, к моему величайшему облегчению, его в дальнейшем никогда не беспокоила и действовала исправно.

И вот после обеда, когда всё это происшествие было рассказано по несколько раз, дядя Гуго вдруг говорит мне: «А теперь поедем на “бетонку”, поработаем над задним ходом — ты не очень-то четко вписываешься на стоянку!». Я попробовал было протестовать: «Никуда мы не поедем! Лежи и болей!». «Я вырос на Кавказе, —

возразил мне дядюшка. Там, если юный неопытный джигит падал с лошади, его тут же сажали обратно в седло и заставляли продолжать обучение, — иначе он начинал бояться, и страх этот поселялся в нем на всю жизнь. Здесь может быть то же самое — тебе надо обязательно сегодня же, немедленно сесть за руль!» И мы сели и поехали отрабатывать «задний ход». Таково еще одно подтверждение его незаурядного педагогического таланта!

Вспоминается еще один «шашлык», связанный с дядей Гуго. Где-то в конце 50-х годов мы поехали всё на той же серой «Победе» в Тарусу, где жил тогда «дядя Паня» — композитор Пантелеймон Иванович Васильев<sup>30</sup>, родной дядя Валентины Ивановны, ученик Метнера и, конечно, яркий метнерианец. Ранним утром, еще до рассвета, мы отправились на ярмарку за бараниной. Стоит вспомнить, что на этой ярмарке (так теперь мы и не узнаем, где это происходило — ехали мы из Тарусы на машине довольно долго) нас ожидало очевидное изобилие: не только мясо, птица, овощи и зелень, но и всякий заманчивый «шорно-скобяной» товар. Вкусно пахло соленьями, сырой и дубленой кожей, дегтем, и вообще вся эта картина могла бы оказаться на холсте художника-передвижника прошлого века: отпряженные лошади, задранные оглобли телег, выставленные на продажу хомуты, бочки, свежеструганные кадушки и множество подобной соблазнительной «кустарщины».

Шашлык жарили на другой стороне Оки, на высоком лесном берегу. Как водится, под шашлык было изрядно выкушано и разных напитков. После предвечернего освежающего купания вместе с машиной перебирались на пароме обратно в Тарусу. Места в машине всем не хватило, и я стоял на заднем бампере и с трудом удерживал равновесие, распластавшись на заднем стекле.

С П. И. Васильевым было интересно: он не признавал никого «позже» Метнера. Я, желторотый студент, конечно, увлекался Д. Д. Шостаковичем (которого П. И., видимо, терпеть не мог). Я старался быть почтительным, но к согласию мы всё же не пришли. Возникли препирательства и в связи со стихотворением Пушкина «Цветы последние милей»: П. И. утверждал, что последняя строка должна звучать так:

Милее с а м о г о свиданья

«Я же сорок лет назад написал на эти стихи романс, — горячился П. И. — Мнели их не помнить?!». Я — со своей стороны — только что попробовал написать хор на эти же стихи и потому был на 100% уверен, что правильно —

Милее с л а д к о г о свиданья

Впрочем, скорее всего, правы были мы оба — просто это две разных редакции... Намного огорчительнее оказалось, что на следующее утро после шашлыка из-за какого-то пустяка Г. И. Тиц и П. И. Васильев насмерть разругались (я так и не понял, из-за чего) и больше никогда не общались...

<sup>30</sup> Краткие сведения о П. И. Васильеве (1891–1977) из электронного издания «Большая русская биографическая энциклопедия» см. здесь: <https://www.biografija.ru/biography/vasilev-pantelejmon-ivanovich.htm> (дата обращения: 11.03.2023); фрагменты воспоминаний о нем см.: <https://proza.ru/2010/03/10/404> (дата обращения: 11.03.2023).

\* \* \*

Справедливости ради хочу удостоверить, что на поступлении Г. И. в консерваторию (теперь уже в качестве педагога) долго и упорно настаивал мой отец. Гуго много лет был солистом Радио и подрабатывал преподаванием в каких-то самодеятельных кружках. Я как-то стал свидетелем их серьезного, «мужского» разговора, в ходе которого отец с несвойственной ему жесткостью отчитывал своего младшего родственника: «Хватит тебе халтурить в самодеятельности. Понимаю, это хорошие деньги, но совершенно бесперспективно. Переходи на серьезную педагогическую работу — сначала в училище, а потом — Бог даст — и в консерваторию». Теперь ясно, что это был не только нажим моего отца, но и перст Судьбы.

В Оперной студии были и другие замечательные спектакли с участием Г. И.: «Богема», «Дон Жуан», «Фауст», «Аптекарь».

Вот что писала Валентина Ивановна, жена Гуго Ионатановича 1 декабря 1946 года его матери в казахстанскую ссылку:

«Дорогая Мария Богдановна!

Хочу рассказать Вам об успехах Гуго. Вчера в консерваторской студии была генеральная репетиция «Дон Жуана» Моцарта, где Гуго пел Дон Жуана. Конечно, нехорошо хвалить слишком близкого человека, но я, всеми силами стараясь быть беспристрастной, скажу, что он очень хорошо справился со всеми трудностями этой роли. Пел очень хорошо и играл, и танцевал. Костюмы менял три раза и все такие красивые, на голове широкополая шляпа с пером, — словом, красавец. Это я уже пишу смеясь, конечно. Но, право, роль очень трудная, и болел он ею с начала весны. А болеть — это означало, что все окружающее не существовало для него, а последнее время — так я боялась к нему с каким-нибудь вопросом обращаться, потому что все оказывалось не так, и нужно было терпеть и не обижаться на его резкие выходки. Сегодня он ходит и улыбается, т. к. большая часть трудностей позади и работа прошла недаром...».

Тесная дружба связывала его с дирижерами А. С. Шерешевским<sup>31</sup> и Е. Я. Рацером<sup>32</sup>. Многие годы они тратили часть своего летнего отпуска, ездили по стране и выискивали «голоса» — в самодеятельности, в училищах, в армии. После одной из таких поездок дядя Гуго и А. С. пришли ко мне и попросили напечатать командировочный отчет. Дело было срочное, а в моем распоряжении была пишущая машинка — по тем временам относительная редкость. Под их диктовку я всё это быстро отстучал, и в благодарность они угостили меня обедом в «Арагви»<sup>33</sup>. После обеда оба поехали в Студию — шел «Дон Жуан». Двумя днями позже, встретив меня, А. С. Шерешевский посетовал: «Арагви» следовало отложить: никогда еще твой дядька так не фальшивил...».

Г. И. Тиц был не только замечательным оперным певцом и артистом. Не менее ярко выступал он в камерных концертах. Здесь — в русском и западном репертуаре —

<sup>31</sup> Арон Соломонович Шерешевский (1906–1968) — дирижер, педагог, и. о. профессора. Вел класс оперной подготовки, был дирижером Оперной студии Московской консерватории (см.: [3]).

<sup>32</sup> Евгений Яковлевич Рацер (1915–2005) — оперно-симфонический дирижер, педагог, пианист, профессор (см.: [6]).

<sup>33</sup> Легендарный ресторан на Тверской улице в Москве.

наглядно выявлялись достоинства его голоса и особенности самой манеры пения. Я бы назвал ее «естественной осмысленностью». Много позже, слушая Д. Фишера-Дискау, я ясно понял, что они «одной крови»: четкое, выразительное слово, как бы «одетое» в единственно возможную интонацию (не случайно сейчас мне вспомнилось в его исполнении «Хотел бы в единое слово...»); строго продуманная музыкальная драматургия; совершенно незаметное для слушателей преодоление вокально-технических трудностей («Слишком стараешься, — вспоминает его слова один из учеников. — Постарайся не так стараться!»). Уже в зрелые годы, перестав петь в Студии, Г. И. Тиц по крайней мере раз в год выступал с камерной программой в Малом зале консерватории: как и для многих педагогов-исполнителей, такой концерт был обязательной, положенной по плану «половинкой» нагрузки и заменял собой научно-методическую работу. Идя на такой концерт, можно было с уверенностью ожидать ярких художественных впечатлений. В построении программы Г. И. был далек от академического снобизма: после Шуберта и Шумана на *bis* могла прозвучать не только незамысловатая немецкая народная песенка, но и, скажем, куплеты Т. Хренникова «Жил-был Анри Четвертый...» или не менее легкомысленный опереточный шлягер из «Вольного ветра».

Теперь я подхожу к самой важной и сокровенной части этих записок. Хотя из уже изложенного ясно, сколь важным для меня было общение с Г. И. — от самых моих ранних лет и до последних дней. Самые мои первые — робкие и несовершенные вокальные опусы я показывал ему, и кое-что из этого он пел на моих экзаменах.

Позже сложилось так, что консерваторский класс, в котором я начал преподавать с 1958 года, оказался рядом с его 24-м (ныне 204-м), и я — волей-неволей — на протяжении десятилетий слышал за стеной всю вокальную «кухню» — распевку, упражнения, вокализы. Весь коронный вокально-педагогический репертуар прошел за эти годы через мои уши. Многие из учеников Г. И. стали замечательными исполнителями моих сочинений. В операх «Горе — не беда», «Пир во время чумы», «Граф Нулин» были заняты многие студенты его класса. Камерные вокальные циклы пели П. Глубокий<sup>34</sup>, В. Чернов<sup>35</sup>, А. Науменко<sup>36</sup>, В. Вильховый<sup>37</sup>.

Многие ученики Г. И. свидетельствуют, что он негодовал, когда кто-либо заговаривал о какой-то особенной его «вокальной школе». Он, конечно, отдавал себе отчет в своем большом артистическом и педагогическом опыте и таланте, но считал, видимо, что делает не более того, на что способен.

Теперь я понимаю, что Г. И. Тиц был совсем не так уж прост и «распахнут», каким он мог казаться некоторым. В своей довольно долгой административной деятельности он становился искусным дипломатом, особенно после того, как заступил на «деканскую» должность. Только обладая этими специфическими способностями можно было в те годы кое-как держать корабль «на плаву» и сохранять на нем порядок, добро и справедливость.

<sup>34</sup> Петр Сергеевич Глубокий (р. 1947) — певец, педагог, профессор МГК (см.: [16]).

<sup>35</sup> Владимир Николаевич Чернов (р. 1953) — оперный певец (баритон), солист Академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (1981–1995), в дальнейшем — солист театра «Метрополитен-опера»; входит в число лучших певцов мира.

<sup>36</sup> Александр Анатольевич Науменко (р. 1956) — российский оперный певец (бас), солист Большого театра России.

<sup>37</sup> О В. Вильховом информации найти не удалось.



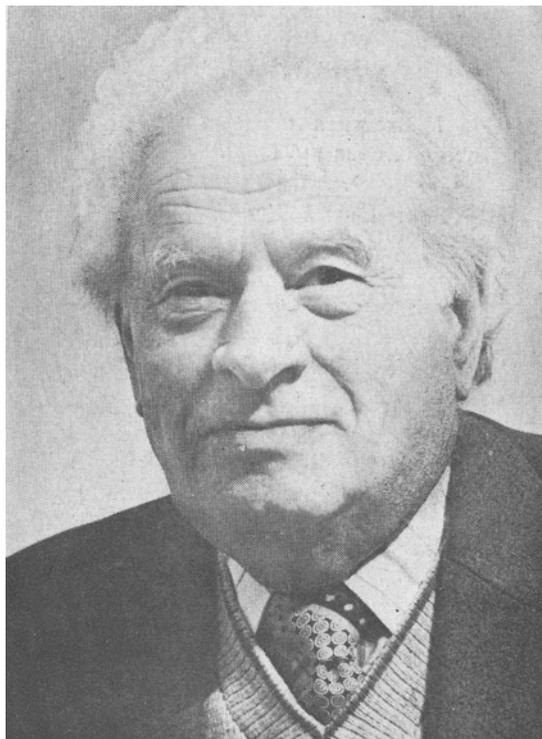
**Ил. 5.** Первая репетиция оперы А. А. Николаева «Горе — не беда»

Слева направо: Г. И. Тиц, А. А. Николаев, М. М. Мирзоева, П. С. Саратовский.  
Фото 1962 г. Музей МГК. КП 601. Ф-241. Первоначальный фонд

Иногда ему приходилось пренебрегать щепетильностью — но только ради «пользы дела». Однажды я и сам оказался вовлеченным в следующую «интригу». Группа вокалистов сдавала вступительный экзамен по письменному сольфеджио. Говоря проще, писали диктант. Вели экзамен молодые тогда педагоги И. А. Барсова<sup>38</sup> и я. Роли распределили так: И. А., как и положено, проигрывала диктант, а я ходил по рядам. Г. И. успел шепнуть мне фамилии трех-четырех самых способных претендентов и попросил, явно смущаясь, «в случае чего подсказать им ошибку и вывести на правильную дорогу». Я согласился без особого энтузиазма. К счастью, все названные абитуриенты неплохо справились сами, и мое вмешательство не потребовалось. Главное тут в том, что декан не ошибся, и через какие-нибудь 10 лет эти фамилии заблистали в оперных театрах Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Перми... По понятным причинам не привожу тех имен, но они и сегодня у каждого на слуху. Ясно, что деканом в данном случае руководило доброе желание застраховать истинный талант от нелепой случайности — грех вполне простительный! Сколько раз в дальнейшем приходилось наблюдать, как надежно вымуштрованная посредственность оставляла «за флагом» самородный, но еще надлежащим образом не огранный талант!

Несомненный и, в основном, импонирующий окружающим актерский «наигрыш» совершенно исчезал, когда Г. И. общался с близкими и родными. Сохранилось его письмо, посланное 25 июня 1955 года из Пятигорска матери и сестре, живущим еще в казахстанской ссылке. Вспомним, что Пятигорск — их родной город, где прошло счастливое раннее детство, самый благополучный и единственно безмятежный период жизни всей семьи. Не забудем также, что адресаты этих взволнованных строк уже 15 лет томятся на «спецпереселении», а из родного пятигорского дома, о котором идет речь, и в котором по сей день размещен «Санаторий им. Лермонтова», были изгнаны намного раньше — в начале 20-х гг.

<sup>38</sup> Инна Алексеевна Барсова (р. 1927) — музыкальный ученый, педагог, профессор МГК (см.: [1]).



Ил. 6. Г. И. Тиц. Фото с программы юбилейного творческого вечера к 70-летию со дня рождения.  
ЦДРИ, 3 марта 1980 . Музей МГК. Ф. 30. Ед. хр. 212

«Милые мои мамочка и Маргарита!

...Отпуск у меня в этом году опять короткий. Двадцатого июля я уже должен быть в Москве на приемных испытаниях. Несколько дней хочу провести в родном Пятигорске. За последние шесть лет я уже третий раз приезжаю сюда. Полюбил я этот город за то, что в нем так ярко встают все образы детства. Вспоминаешь мельчайшие подробности нашей здешней жизни. В памяти воскресают такие мелочи и подробности, которые в обычной обстановке давно забыты. Каждый камень, каждый подъем и спуск, каждый угол, забор и улица напоминают о чем-то давно прошедшем и бесконечно дорогом. Я встал сегодня рано, побывал на «холодном нарзане», а сейчас сижу около нашего дома, люблюсь Эльбрусом и горной цепью, которые сегодня видны очень хорошо. Около парадного подъезда нашего дома разрослось огромное каштановое дерево. Оно собой закрыло почти весь дом.

Как мне хотелось бы вас троих — тебя, мамочка, Маргариту и Элли посадить в машину и вместе с вами приехать сюда, чтобы пожить здесь некоторое время... Я был в Теберде и поднимался к самому снегу. Это замечательное зрелище. Там так легко дышится, что хочется все время петь.

Кончаю свое сумбурное письмо».

\* \* \*

Жизнь сделала Г. И. Тица не только артистом, но и — вынужденно — актером. Он жадно впитывал все краски, запахи и прочие осязаемые щедроты бытия. Мне не раз доставалось от него, когда я в молодые годы слишком — по его мнению — предавался учению, упуская лучшие, невозвратимые «золотые денечки». Мне все же удавалось убедить его, а иногда и наглядно показать, что не такой уж я «нотный червь» и схимник. В последние годы он как будто бы примирился с моим образом жизни, а я — в свою очередь — продолжал восхищаться его неувыдаемым жизнелюбием и неумным темпераментом.

О Г. И. — артисте, педагоге, музыкально-общественном деятеле — гораздо полнее и лучше меня расскажут, надеюсь, другие: ученики, коллеги, друзья. Я же хотел по возможности сохранить всё, что запечатлела о нем память и чего кроме меня сегодня уже никто не расскажет, и еще раз признаться в том, сколь значительную роль в моем музыкальном становлении и жизненной судьбе сыграл этот один из самых близких и любимых людей.

#### Использованная литература

1. *Бобрик О. А.* Барсова Инна Алексеевна // *Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2.* М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 66–68.
2. *Вердиева Х. Ю.* Немцы в Северном Азербайджане. Баку: ЭЛМ, 2009. 208 с.
3. *Голубенко С. С.* Шерешевский Арон Соломонович // *Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2.* М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 767.
4. *Гумбатова Т. Ф.* Жизнь немцев-колонистов за Кавказом. Баку: б.и., 2005. 267 с.
5. *Лотош Е. С.* Николаев Алексей Александрович // *Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2.* М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 483.
6. *Лотош Е. С.* Рацер Евгений Яковлевич // *Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2.* М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 563–564.
7. *Миронова Н. А.* Книппер-Нардов, Нардов-Книппер (наст. фам. Книппер; сценич. псевд. Нардов) Владимир Леонардович // *Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2.* М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 312.
8. *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; Институт психологии РАН; Центр «Искусство и Наука», 2002. 496 с.
9. *Николаев Александр Александрович* // *Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2.* М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 482–483.
10. *Николаев А. А.* Мои воспоминания (фрагменты) // *Художник и время. Композитор Алексей Александрович Николаев (Статьи. Беседы. Воспоминания. Литературное наследие) / сост. Н. С. Николаева.* М.: Композитор, 2006. С. 224–250.
11. *Петухов А. А.* Оперный театр МК // *Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 1.* М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 332–333.

12. Сальм А. А. Александр и Алексей Николаевы в фондах московских музеев / Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сборник статей по материалам международной научной конференции к 150-летию Московской консерватории. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. С. 587–600.
13. Чернова-Дёке Т. Н. Немецкие поселения на периферии Российской империи. Кавказ: взгляд сквозь столетие (1818–1917) (К 190-летию основания немецких колоний). М.: МСНК-пресс, 2008. 208 с.
14. Яковлева А. С. Гандольфи (Gandolfi) Гектор (Этторе; Гектор) Петрович // Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 150.
15. Яковлева А. С. Тиц Гуго Ионатанович // Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 681–682.
16. Яковлева А. С., Парфёнова И. Н. Глубокий Петр Сергеевич // Московская государственная консерватория. 1866–2016: Энциклопедия в 2-х томах. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 166–167.

Получено: 16 ноября 2022 года

Принято к публикации: 7 февраля 2023 года

#### О публикаторе:

**Алина Альбертовна Сальм** — научный сотрудник Музея имени Н. Г. Рубинштейна Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

#### References

1. Bobrik, Olesya. A. 2016. “Barsova, Inna Alekseevna.” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 66–68. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
2. Verdieva, Hodzhar Yu. 2009. *Nemtsy v Severnom Azerbaydzhane* [Germans in Northern Azerbaijan]. Baku: ELM. (In Russian).
3. Golubenko, Svyatoslav S. 2016. “Shereshevskiy, Aron Solomonovich.” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 767. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
4. Gumbatova, Tamara F. 2005. *Zhizn' nemtsev-kolonistov za Kavkazom* [The Life of the German Colonists Outside the Caucasus]. Baku: n.p. (In Russian).
5. Lotosh, Ekaterina S. 2016. “Nikolaev, Aleksey Aleksandrovich.” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 483. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
6. Lotosh, Ekaterina S. 2016. “Ratser, Evgeniy Yakovlevich.” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 563–64. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
7. Mironova, Natal'ya A. 2016. “Knipper-Nardov, Nardov-Knipper (real name Knipper; stage name Nardov), Vladimir Leonardovich.” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya.*

- 1866–2016: *Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 312. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
8. Morozov, Vladimir P. 2002. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The Art of Resonance Singing: Principles of Resonance Theory and Technique]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo; Institut psikhologii RAN; Tsentr “Iskusstvo i Nauka”. (In Russian).
  9. “Nikolaev, Aleksandr Aleksandrovich.” 2016. *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 482–83. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
  10. Petukhov, Aleksandr A. 2016. “Opera House of the M[oscow] C[onservatory].” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 1, 332–33. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
  11. Salm, Alina A. 2018. “Alexander and Alexei Nikolaevs in the Collections of Moscow Museums.” In *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem* [Moscow Conservatory in the Past, Present and Future], collected papers from the international conference on occasion of the 150<sup>th</sup> anniversary of the Moscow Conservatory, 587–600. Moscow: Moscow Conservatory Publishing. (In Russian).
  12. Nikolaev, Aleksy A. 2006. “My Memories (Fragments).” In *Khudozhnik i vremya. Kompozitor Aleksey Aleksandrovich Nikolaev (Stat'i. Besedy. Vospominaniya. Literaturnoe nasledie)* [Artist and Time. Composer Alexey Alexandrovich Nikolaev (Articles. Conversations. Memoirs. Literary Heritage)], compiled by Natal'ya S. Nikolaeva, 224–50. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
  13. Chernova-Döke, Tamara N. 2008. *Nemetskie poseleniya na periferii Rossiyskoy imperii. Kavkaz: vzglyad skvoz' stoletie (1818–1917) (K 190-letiyu osnovaniya nemetskikh koloniy)* [German Settlements on the Periphery of the Russian Empire. The Caucasus: A Look through a Century (1818–1917) (To the 190<sup>th</sup> Anniversary of the Founding of the German Colonies)]. Moscow: MSNK-press. (In Russian).
  14. Yakovleva, Antonina S. 2016. “Gandolfi, Gektor Petrovich (Ettore Gandolfi).” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 150. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
  15. Yakovleva, Antonina S. 2016. “Titz, Hugo Ionatanovich.” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 681–82. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).
  16. Yakovleva, Antonina S, and Irina N. Parfyonova. 2016. “Glubokiy, Petr Sergeevich.” *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: Entsiklopediya v dvukh tomakh* [Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia in two volumes], vol. 2, 166–67. Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russian).

Received: November 16, 2022

Accepted: February 7, 2023

#### Editor's information:

**Alina A. Salm** — researcher, The Nikolay Grigor'yevich Rubinstein Museum, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

**ОБ АВТОРАХ  
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE****МАРИНА ГЕННАДЬЕВНА ДОЛГУШИНА**

Родилась в г. Фрунзе (Киргизия). В 1982 году окончила Киргизское государственное музыкальное училище имени М. Куренкеева, в 1987 году — Петрозаводскую государственную консерваторию имени А. К. Глазунова (класс О. А. Бочкарёвой), в 1994 году — аспирантуру Российского института истории искусств (научный руководитель — А. Л. Порфирьева). В 1995 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Камерная вокальная культура Петербурга первой трети XIX века», в 2010 году — докторскую диссертацию на тему «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой». В настоящее время — заведующая кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского государственного университета. Автор монографий «У истоков русского романса» (Вологда, 2004), «Иван Васильевич Романус — губернатор и музыкант» (Вологда, 2005), «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой» (СПб., 2014) и более 100 научных статей, посвященных различным аспектам вокальной культуры России первой половины XIX века и музыкальной культуры Вологды XIX — начала XX века. Составитель и редактор сборников научных статей «Вопросы музыковедения и музыкального образования», вып. 3–7 (Вологда, 2007–2013), «Музыкальная культура Вологодского края: исследования и материалы» (Вологда, 2013). Член Союза композиторов России.

**MARINA G. DOLGUSHINA**

Born in Frunze, Kyrgyzstan. Graduated from Kurenkeev Kyrgyz State Music College (1982) and Petrozavodsk State Glazunov Conservatory (1987). Completed her post-graduate studies in 1994 under supervision of Dr. A. L. Porfirryeva. Ph.D. thesis: "Chamber Vocal Culture of St. Petersburg in the First Third of the 19<sup>th</sup> Century", 1995. Doctoral thesis: "Chamber Vocal Music in Russia in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century: On the Problem of Connections with European Culture" (2010). At present — Associate Professor and Head of the Music Theory, History and Musical Instruments Department at Vologda State University. Author of monographs: "The Sources of Russian Romance" (Vologda, 2004), "Ivan Vasil'evich Romanus — Governor and Musician" (Vologda, 2005), "Vocal Chamber Music in Russia in the First Half of the 19<sup>th</sup> Century in Its Connections with European Culture" (St. Petersburg, 2014), and more than 100 scientific papers on various aspects of vocal music in Russia in the first half of the 19<sup>th</sup> century and the musical culture of Vologda in the 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century. Marina Dolgushina is a compiler and editor of collections of scientific articles "Issues of Musicology and Music Education", vols. 3–7 (Vologda, 2007–2013) and "Musical Culture of the Vologda Region: Research and Materials" (Vologda, 2013). Member of the Russian Union of Composers.

**АСКОЛЬД ВЛАДИСЛАВОВИЧ СМИРНОВ**

Преподаватель Российского университета дружбы народов. Исследователь русского изобразительного искусства XVIII века, а также вопросов музыкальной иконографии, взаимодействия изобразительного искусства и музыки, музееведения, истории медицины. Автор 70 научных публикаций, среди которых две книги по музыкальной иконографии: «Д. С. Бортнянский в мировом изобразительном искусстве: альбом иконографических материалов» (2014), «Мольберт Эвтерпы: статьи и материалы по музыкальной иконографии» (2018, 2-е изд. — 2020). Участник многих научно-практических конференций, в том числе зарубежных.

**ASKOLD V. SMIRNOV**

Lecturer at Peoples' Friendship University of Russia. He is a researcher in the field of Russian fine arts of the 18<sup>th</sup> century, museum studies, musical iconography and the interaction of fine arts and music, history of medicine. He has published seventy scientific works, including two books on musical iconography: "D. S. Bortniansky and Fine Arts: Album of Iconographic Sources" (2014), "The Easel of Euterpe: Collected Articles on Musical Iconography" (2018, 2<sup>nd</sup> ed. — 2020). Participant of many scientific and practical conferences on the problems of the history of art, including foreign ones.

**АННА СЕРГЕЕВНА ВИНОГРАДОВА**

Старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (научный руководитель — проф. Е. М. Левашев). В издательстве «Музыка» была редактором-координатором издания Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского; в сотрудничестве с А. В. Лебедевой-Емелиной подготовила материалы для тома «Хоровые сочинения». Работала редактором в издательствах «Музыка», «Слово/Slovo», «Астрель», главным редактором — в издательствах «ДеЛибри» (2012–2013). Вела факультативный курс истории музыки в Московском государственном университете печати (мастерская дизайна уникальных изданий проф. В. Е. Валериуса, 2006–2010). Там же читала курс лекций «Музыкальное оформление электронной книги» (курс О. Ю. Скочко, 2014–2015). Музыкальный критик (обозреватель отдела «Музыкальный театр» газеты «Музыкальное обозрение», 2011–2012). Автор статей по истории музыкального театра. Кандидат искусствоведения (2019); тема диссертации: «Ф. И. Стравинский и русский музыкальный театр последней трети XIX века: репертуар, исполнительское искусство» (научный руководитель — проф. И. П. Сусидко). В настоящее время занимается подготовкой к изданию монографии Э. А. Старка «Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени».

**ANNA S. VINOGRADOVA**

Senior Research Fellow at the Music History Department, the State Institute for Art Studies (Moscow). Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (under the supervision of Full Prof. E. M. Levashev). The participant of the project "The Complete Works of Mussorgsky"; in collaboration with A. V. Lebedeva-Emelina she has prepared the volume "Choral Works". She worked as editor in publishing houses "Music", "Word/Slovo", "Astrel". Editor-in-Chief at the publishing house "DeLibri" (2012–2013). She taught courses on Music History (2006–2010) and on Music Design of E-Book (2014–2015) at Moscow State University of Printing Arts. Reviewer at "Musical Review" (2011–2012); the author of articles on the history of music theatre. Ph.D. (2019); thesis: "F. I. Stravinsky and the Russian Music Theatre of the Last Third of the 19<sup>th</sup> Century: Repertoire, Performing Art" (scientific advisor — Full Prof. I. P. Susidko). Currently Anna Vinogradova is preparing for publication the monograph "F. I. Stravinsky and Opera Theatre of His Time" by E. Stark.

**АНТОНИНА ВИКТОРОВНА ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА**

Ведущий научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (класс проф. Е. М. Левашева). В 1994 году в Государственном институте искусствознания защитила кандидатскую диссертацию на тему «Русская хоровая культура второй половины XVIII века» (научный руководитель — проф. Е. М. Левашев), в 2018 — докторскую диссертацию на тему «Русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное художественное явление». Читала лекции по истории русской хоровой культуры в Московской консерватории (2014–2018), ССМШ имени Гнесиных. Область научных интересов — история русской музыки XVIII–XIX веков, в том числе творчество Бортнянского, Березовского, Дегтярева, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. Важнейшие публикации (монографии): «Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений» (М., 2004); «Хоровая культура екатерининской эпохи» (М., 2010). Подготовила к публикации нотные издания: «Бортнянский. Неизвестные духовные концерты. Для смешанного хора без сопровождения» (М., 2009), «Степан Дегтярев. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения» (в сотрудничестве с Н. И. Тетериной; М., 2006).

**ANTONINA V. LEBEDEVA-EMELINA**

Leading Research Fellow at the Music History Department, the State Institute for Art Studies (Moscow). Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (class of Full Prof. E. M. Levashev). In 1994 received a Ph.D. degree at the State Institute for Art Studies; thesis: “Russian Choral Culture of the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century” (scientific advisor — E. M. Levashev). Doctor Habil.; thesis: “Russian Choral Art of the Second Half of the 18<sup>th</sup> — Beginning of the 19<sup>th</sup> Century as an Integral Artistic Phenomenon”. Lectured on the Russian choral culture at Moscow Conservatory (2014–2018), The Gnesins Moscow Special School (College) of Music. Research interests: Russian music of the 18<sup>th</sup> and the 19<sup>th</sup> centuries, particularly — the legacy of Bortniansky, Berezovsky, Degtyarev, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov. The author of monographs: “Russian Sacred Music of the Classicistic Era (1765–1825). Catalog of Works” (2004), “Choral Culture of Catherine’s Epoch” (2010). She also prepared editions of printed music: “Bortniansky. Unknown Spiritual Concerts. For Mixed Choir A Capella” (2009), “Stepan Degtyarev. Twelve Spiritual Concerts. For Choir A Capella” (2006, in collaboration with N. I. Teterina).

**МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА МИХЕЕВА**

Ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (с 2019 года). В 2006 году окончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской государственной консерватории. В 2011 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора» (научный руководитель — Т. З. Сквирская). Сфера научных интересов — источниковедение и текстология, русская музыкальная культура XX века. С 2006 по 2018 год — заведующая сектором редких изданий Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории.

**MARINA V. MIKHEEVA**

Leading Specialist in Publishing at Editorial and Publishing Department, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (since 2019). In 2006 graduated from the Department of Musicology, St. Petersburg Conservatory. Ph.D. thesis: “The Archive of S. V. Rachmaninov in St. Petersburg as a Source for Studying the Composer’s Work and Biography” (2011, scientific advisor — Associate Professor T. Skvirskaya). Marina Mikheeva’s scientific interests include source study and textology, Russian musical culture of the 20<sup>th</sup> century. From 2006 to 2018 she worked as the Head of the Section of Rare Editions at the Scientific Music Library, St. Petersburg Conservatory.

**АЛЕКСЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ ПАНОВ**

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой органа, клавирина и карильона факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета. Родился в 1964 году в Ленинграде. Окончил с отличием Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «орган» (класс проф. Н. И. Оксентян) и аспирантуру Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова (класс проф. Р. К. Абдуллина). Активно гастролирует в России, СНГ и странах Западной Европы. Член жюри международных конкурсов в России, Бельгии, Италии и Франции. В качестве эксперта консультирует проекты установки новых концертных органов в России. Автор научных и методических работ по проблемам интерпретации старинной музыки и истории органного искусства, опубликованных в России, Германии и Великобритании. Главный редактор журнала «Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение».

**ALEXEI A. PANOV**

Doctor Habil., Full Professor, Head of the Subdepartment of Organ, Harpsichord and Carillon, St. Petersburg State University. Born in 1964 in Leningrad. Graduated with honors from Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory as organist (class of Prof. N. I. Oksentyan), and then completed his post-graduate studies at Zhiganov Kazan State Conservatory under Prof. R. K. Abdullin. Alexei Panov actively performs on tours at Russia, countries of CIS, and Western Europe. He is a jurymen at a number of inter-

national music competitions in Russia, Belgium, Italy, and France. He also acts as an expert in projects of building new concert organs in Russia. Editor-in-Chief of *Bulletin of St. Petersburg University. Art Studies*. Author of scientific papers on early music interpretation, and theory and history of organ art, published in Russia, Germany, and Great Britain.

### **ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ РОЗАНОВ**

Пианист, клавесинист, историк и теоретик клавирного искусства. Доктор искусствоведения, профессор кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Родился в 1938 году в Пекине, в 1957 году репатриировался в СССР. В 1966 году окончил Ленинградскую консерваторию (класс проф. А. И. Ихарева), в 1971 — аспирантуру (науч. рук. — проф. Л. А. Баренбойм). Кандидатская диссертация: «Принципы клавирной педагогики и исполнительства во Франции и Германии первой половины XVIII века (на материалах французских и немецких трактатов)» (1981). Докторская диссертация: «От клавир к фортепиано. Из истории клавишных инструментов» (2002); годом ранее была издана в виде монографии (СПб: Лань, 2001). Работает в Ленинградской (С.-Петербургской) консерватории с 1971 года; с 1987 года по настоящее время ведет класс клавесина (сперва как факультатив, затем как специальный предмет). С 2006 года ведет также класс клавесина и лекционные курсы в Санкт-Петербургском университете (факультет искусств). Научные интересы И. В. Розанова находятся в сфере теории и практики западноевропейского музыкального (главным образом клавирного) искусства XVI–XVIII столетий. Он является автором множества публикаций на русском и английском языках. Большое место в его исследованиях занимает фигура К. Ф. Э. Баха, чьи исполнительские принципы освещаются, помимо монографии «От клавир к фортепиано», во вступительных статьях к изданию его сонат в двух тетрадах, подготовленному И. В. Розановым (Л., 1988–1989).

### **IVAN V. ROSANOFF**

Pianist, harpsichordist, historian and theoretician of art of keyboard playing. Doctor Habil., Full Professor at the Subdepartment of Organ and Harpsichord, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. Born in Pekin in 1938, repatriated in Russia in 1957. Graduated from Leningrad Conservatory as a pianist (1966; class of Full Prof. A. I. Ikharev), then finished his post-graduate course under Doctor Habil., Full Prof. L. A. Barenboym (1971). Ph.D. thesis (1981): “Foundations of Keyboard Pedagogy and Performing Art in France and Germany in the First Half of the 18<sup>th</sup> Century (on the Material of French and German Treatises)”. Doctor Habil. (2002); thesis: “From Klavier to Pianoforte. On the History of Keyboard Instruments” (published as a monograph in 2001). I. V. Rosanoff teaches at Leningrad (St. Petersburg) Conservatory since 1971; from 1987 he holds the harpsichord class. From 2006 to the present he also holds the harpsichord class and lectures as St. Petersburg University (Department of Arts). I. V. Rosanoff’s scientific interests are in the sphere of theory and practice of Western European Keyboard Music of the 17<sup>th</sup> — 18<sup>th</sup> Centuries. He is the author of a large number of papers in Russian and English. An important place in his studies belongs to C. P. E. Bach, who plays the main role in the monograph *From Klavier to Pianoforte. Performing principles of C. P. E. Bach* are highlighted in prefaces to the publications of his sonatas prepared by I. V. Rosanoff (Leningrad, 1988–89).

### **Анна Мария Бордин**

Окончила Базельскую академию музыки; вела активную концертную деятельность. Профессор фортепиано и координатор исследований Консерватории Генуи; автор двух книг и многочисленных статей, опубликованных в международных изданиях. Член Рабочей группы по обучению и преподаванию Европейской ассоциации консерваторий; эксперт Итальянского агентства по обеспечению качества высшего образования. Сотрудничала в качестве профессора с Павийским университетом и Академией изящных искусств Брера (Милан). Анна Мария Бордин — автор десятилетнего экспериментального курса игры на фортепиано для учеников с расстройствами аутистического спектра; последние двадцать лет занималась исследованиями в области методологии обучения игре на фортепиано.

**ANNA MARIA BORDIN**

Graduated from the Musik-Akademie of Basel and carried out an intense concert activity. Professor of Piano and Research Coordinator of the Conservatory of Genoa, she is author of two books and numerous international articles. She is member of the Learning-Teaching Working Group of the European Conservatories Association, Evaluation Expert of the Italian Agency for Quality Assurance in Higher Education, and she has collaborated as professor with the University of Pavia and the Academy of Brera (Milan). She planned and conducted a ten years experimental piano course for an autistic student, and she spent the last twenty years researching in the fields of theoretical and applied methodology of piano teaching.

**АНТОНИО ТАРАЛЛО**

В 1987 году окончил Институт им. Акилле Пери в Реджо-Эмилии (Италия) по классу фортепиано под руководством Эннио Пасторино. Также изучал игру на клавесине, участвовал в мастер-классах Эмилии Фадини и Винченцо Бальцани. В 2010 году получил степень магистра музыки (D.S.A.) в Институте музыкальных исследований им. Франко Виттадини в Павии (Италия). Таралло был удостоен призов на крупных конкурсах, таких как Международный конкурс пианистов Общества Шопена в Риме, конкурс Камилло Тоньи в Гуссаго и конкурс *Città di Albenga*. Он сотрудничал в качестве профессора с Павийским университетом, Колледжами Борромео и Гислиери (Павия) и Академией музыки в Дармштадте. Его записи включают живые выступления с Римским оркестром Гонфалоне под руководством Франческо Визиоли, современную музыку в ансамбле с Фабио Грассо, Прелюдии Ренато Де Грандиса, камерную музыку в составе трио. В настоящее время Антонио Таралло — профессор по классу фортепиано в Консерватории им. Джузеппе Никколини в Пьяченце.

**ANTONIO TARALLO**

Attended Ennio Pastorino's piano class at the Istituto Achille Peri in Reggio Emilia, Italy and graduated under his supervision in 1987. He also studied the harpsichord and participated in Emilia Fadini and Vincenzo Balzani's Masterclasses. In 2010 he was granted the D.S.A. (Master's Degree in Music) at the Istituto Musicale Franco Vittadini in Pavia (Italy). Tarallo has been awarded prizes at important competitions, such as the International Piano Competition of the Chopin Society in Rome, the Camillo Togni Competition in Gussago and the Città di Albenga Competition. He has collaborated as Professor with University of Pavia, Borromeo and Ghislieri's College and the Akademie für Tonkunst in Darmstadt. His CD recordings include live performances with the Rome's Gonfalone Orchestra under the direction of Francesco Vizioli, a production of contemporary music with Fabio Grasso, the Renato De Grandis' Preludes, and a chamber music production in trio by Bongiovanni in 2019. He is currently a professor of the piano class at the Conservatorio Nicolini in Piacenza.

**МАРИНА ВАЛЕРИЕВНА КАРАСЕВА**

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, советник ректора. Член Союза композиторов России. Ученый-стипендиат программы Фулбрайта (США). Автор методики слухового освоения современной музыки, в том числе учебника «Современное сольфеджио» и монографии «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха», а также методических пособий, программ и статей о развитии музыкального слуха, творческой активности и интонационно-лингвистической чувствительности. Ведет авторские курсы «Социальная психология музыки» в Московском государственном университете (факультет психологии) и «Социология музыки» в Высшей школе экономики (факультет социологии). Создатель психологического тренинга для музыкантов «Артистическое само моделирование». Выступает с докладами на международных музыкальных и психологических конгрессах. Проводит семинары и мастер-классы по развитию музыкального слуха в разных городах России, в Европе, США, Китае, Японии. Является сооснователем и куратором социальной сети для музыкантов *Splayn* ([splayn.com](http://splayn.com)) со стороны Московской консерватории.

**MARINA V. KARASEVA**

Honored Art Worker of the Russian Federation, Full Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory; Advisor to Rector. Member of Russian Composers' Union. Senior Fulbright Scholar. Graduated from Moscow Conservatory (1982). Ph. D. thesis: "Theoretical Problems of Contemporary Ear Training" (scientific advisor — Full Prof. Yu. N. Kholopov). Doctor Habil.; thesis: "Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training" (2000). Dr. Karaseva's scientific activity is mainly concentrated on intensive methods of contemporary ear training and music psychotechnology. She is the author of academic courses on social psychology of music, music in advertising (Moscow State University), and music sociology (Higher School of Economics). Karaseva has written many books and papers on ear training, including the three-volume "Modern Solfeggio" (1996), which is the first integrated how-to course focusing on practical study of the modern language of music, and a monograph entitled "Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training" (1999, 3<sup>rd</sup> ed. — 2009) — a complex methodological investigation into the field of practical music cognition. Dr. Karaseva delivers her own psychological training seminars and master classes in Russia and abroad. Co-founder and curator of the social net for musicians Splayn ([splayn.com](http://splayn.com)). See also Dr. Karaseva's website: <http://www.mosconsy.ru/en/person.aspx?id=8816>.

**АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ НИКОЛАЕВ (1931–2003)**

Родился в Москве. В 1953 году окончил искусствоведческое отделение исторического факультета Московского государственного университета, в 1956 — Московскую консерваторию по классу композиции у В. Я. Шебалина и у него же аспирантуру. Автор множества сочинений в самых разных жанрах. Начиная с 1958 года и до конца жизни, вел спецкурс сочинения в консерватории. Среди учеников: Б. Франкштейн, В. Дьяченко, А. Кулыгин, Т. Сергеева, А. Семенов, А. Комиссаренко, митрополит Иларион (Алфеев).

**ALEKSEY A. NIKOLAEV (1931–2003)**

Born in Moscow. In 1953 he graduated from the Art History Subdepartment of Moscow State University, in 1956 — from Moscow Conservatory as a composer, and then completed his post-graduate studies there under V. Ya. Shebalin. Aleksey A. Nikolaev is the author of many works in various genres. From 1958 until the end of his life, he conducted a special study course of composition at Moscow Conservatory. Among his students: B. Frankstein, V. Dyachenko, A. Kulygin, T. Sergeeva, A. Semenov, A. Komissarenko, Metropolitan Hilarion (Alfeyev).

**АЛИНА АЛЬБЕРТОВНА САЛЬМ**

В 2003 году окончила историко-теоретико-композиторский факультет Российской академии музыки имени Гнесиных по специальности «музыковедение», в 2006 году — аспирантуру по специальности «Музыкальное искусство» там же. С 2005 по 2014 год работала во ВМОМК имени М. И. Глинки (до декабря 2011 г. — ГЦММК). В Музее имени Н. Г. Рубинштейна ведет научно-фондовую, исследовательскую и просветительскую работу. Выступает на ежегодном международном фестивале «Интермузей» с презентацией экспозиций и деятельности Музея консерватории. Принимает участие в научных конференциях, в том числе в Гнесинских чтениях, проводимых Мемориальным музеем-квартирой Е. Ф. Гнесиной.

**ALINA A. SALM**

In 2003 graduated from the Department of History, Theory and Composition of The Gnesins Russian Academy of Music with a degree in musicology; in 2006 — completed her postgraduate course there. From 2005 to 2014, she worked at Glinka State Museum of Music Culture. In N. G. Rubinstein Museum at Moscow Conservatory she is engaged in research and educational work. She performs at the Annual international festival "Intermuseum" with a presentation of expositions and activities of the Conservatory Museum. Also she takes part in scientific conferences, including the Gnessin Readings, held by the Memorial Museum-Apartment of E. F. Gnesina.

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

## ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: [journal@mosconsv.ru](mailto:journal@mosconsv.ru)). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов\_Пример\_1.mus, Alexeev\_ill\_4.jpg, Солнцев\_Схема\_3.xls).

## ОФОРМЛЕНИЕ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами.
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.
- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2,  
Второй фортепианный концерт op. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.
- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5.—2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx).

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)  
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

#### ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двум специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

#### ПРАВИЛА СОСТАВЛЕНИЯ НАУКОМЕТРИЧЕСКОГО СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (REFERENCES)

Англоязычный список литературы публикуется для того, чтобы обеспечить учет цитирований источников в международных базах данных. Содержание списка и порядок расположения пунктов полностью отражают предшествующий ему в публикации список «Использованная литература», однако оформление осуществляется по собственным правилам. Главное из них — в References допустимо использование только знаков латинского алфавита.

Авторам журнала «Научный вестник Московской консерватории» необходимо предоставить редакции пристатейный список References, оформленный согласно системе *Chicago author-date style*. Детально с особенностями данной системы можно ознакомиться в главах 14 и 15 «Чикагского руководства по стилю» (The Chicago Manual of Style, 17<sup>th</sup> edition, 2017).

## I. СТРУКТУРА БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ССЫЛКИ

Каждый из пунктов References включает в себя четыре основные позиции, разделяющиеся точками:

1) автор; 2) год публикации; 3) название (и дополнительные данные; см. далее п. 3.1); 4) выходные данные публикации и/или адрес, по которому публикация доступна в сети Интернет.

1. Имя автора публикации полагается указывать целиком (отчество русских авторов приводится в виде инициала) через запятую после фамилии: «Ф, И (О)»:

Иванов, Петр И.  
Smith, John.

- Если авторов двое, их данные приводятся согласно следующей схеме: «Ф1, И1, and И2 Ф2» (то есть данные второго автора вводятся, начиная с имени; см. ниже: **Образцы оформления References, №1**).
- Если авторов трое и более, следует ориентироваться на образец: «Ф1, И1, И2 Ф2, and И3 Ф3» (то есть последний называемый автор вводится после союза and; см.: **Образцы... № 9**).
- При ссылках на сборники статей, материалы конференций и коллективные монографии вместо авторов первую позицию занимают редакторы соответствующих изданий (при этом через запятую необходимо добавить ed. или eds.; см.: **Образцы... №№ 4, 17**):

Smith, John, ed.

- Если имена редакторов неизвестны, в качестве автора следует указать организацию, ответственную за публикацию (см.: **Образцы... № 5**).
  - В исключительных случаях на первой позиции помещают название цитируемого издания или цитируемой части издания.
2. Год публикации указывается на второй позиции и отделяется от последующей информации точкой. Чикагский стиль цитирования не предусматривает использования скобок для выделения года публикации. Если год публикации неизвестен, необходимо указать n.d. (то есть no date) — без пробела перед d; см.: **Образцы... № 12**.
  3. В простейшем случае на третьей позиции указывается название книги, диссертации или интернет-ресурса. Если ссылка дается не на весь источник, а на его часть (статью в периодическом издании или сборнике трудов, главу книги, материалы конкретной страницы сайта и т. п.), то ее название в английских кавычках (“ ”) помещается перед заголовком источника и отделяется от него точкой (точка ставится перед закрывающей кавычкой); названию источника (кроме периодических изданий) предшествует предлог In (см.: **Образцы... №№ 8–13**):

“<Часть>.” (In) <Источник целиком>.

Все слова в названии источника и в названии его части полагается писать с заглавной буквы; исключение составляют служебные части речи (артикли, предлоги, союзы с количеством знаков до трех включительно); первое слово после двоеточия внутри заголовка всегда пишется с заглавной буквы вне зависимости от части речи:

Mnemonics That Work Are Better Than Rules That Do Not;  
Singing While You Work;  
A Little Learning Is a Dangerous Thing;  
Four Theories concerning the Gospel according to Matthew;  
Taking Down Names, Spelling Them Out, and Typing Them Up;  
Tired but Happy;  
The Editor as Anonymous Assistant;  
Defenders of da Vinci Fail the Test: The Name Is Leonardo;  
Sitting on the Floor in an Empty Room — no: Turn On, Tune In,  
and Enjoy;  
Ten Hectares per Capita — no: Landownership and Per Capita  
Income;

(примеры заимствованы из «Чикагского руководства»)

- Названия книг и периодических изданий принято выделять курсивом.
- Названия диссертаций и авторефератов диссертаций заключаются в английские кавычки (см.: **Образцы... № 15**):

“<Название диссертации>.”

3.1. Во многих случаях требуется привести **дополнительную информацию об источнике**: порядковый номер издания книги, полные имена редакторов и переводчиков, том в многотомном издании, выпуск в периодическом издании. Независимо от языка источника всю служебную информацию необходимо давать на *английском языке* (collected papers, proceedings of the International conference, Russian edition, revised edition, 2<sup>nd</sup> edition, edited by, translated by, book, vol., no., issue и т. п.).

Дополнительная информация располагается после названия источника и отделяется от него либо точкой, либо запятой — последнее только в случаях, когда описание включает диапазон страниц (ср.: **Образцы... №№ 2, 3 и 11**).

Пункты дополнительной информации, если их несколько, разделяются запятыми. Исключением является диапазон страниц многотомного периодического издания (под «томом» принято понимать наличие нескольких выпусков, объединенных сквозной пагинацией), который принято указывать после двоеточия: «Название издания [без знака препинания] порядковый номер тома, номер выпуска внутри тома (месяц выхода в свет, если известен): диапазон страниц» (ср.: **Образцы... № 8, 9 и 10**):

*Musical Periodicals* 99, no. 2 (February): 111–23

но (в случае, когда каждый выпуск периодического издания имеет собственную пагинацию):

*Diogenes*, no. 25, 84–117

Названия книжных серий с указанием номера тома (если имеется) приводятся по окончании описания источника и выделяются с обеих сторон точками (см.: **Образцы... № 14**).

4. Выходные данные *печатного издания* даются в формате: «Место публикации: Издательство». Для *неопубликованных диссертаций* и других квалификационных работ необходимо указать их вид и, через запятую, учебное заведение, в котором они выполнены (см.: **Образцы... № 15**). Для *публикаций в сети Интернет* необходимо указать режим доступа (URL), предварив его информацией о дате последнего посещения в формате: «Accessed April 6, 2016»; см.: **Образцы... № 12**). Многие современные качественные публикации имеют цифровой идентификатор (doi), который помещается в конце описания. При наличии у источника doi его указание в ссылке обязательно, URL в этом случае приводить не требуется; см.: **Образцы... №№ 8, 10**. При отсутствии doi рекомендуется указывать URL публикации в крупных научных базах данных; см.: **Образцы... № 9**. В случаях доступности печатного издания в сети Интернет желательно в дополнение к выходным данным указать его URL в следующем формате: «Available at: <URL> (accessed May 29, 2021)»; см.: **Образцы... № 20**.

## II. ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ

Поскольку в References допустимо использовать только знаки латинского алфавита, при описании источников на кириллических и некоторых других языках необходима транслитерация. В журнале «Научный вестник Московской консерватории» принята транслитерация кириллицы в системе BGN; рекомендуем выполнять ее автоматически (например, с помощью ресурса <https://translit.ru/ru/bgn/>).

Транслитерируются следующие элементы библиографического описания:

4. 1. Имена и фамилии авторов. Следует отдавать предпочтение тому, как сам автор транслитерирует свое имя, даже если этот вариант не согласуется ни с одной из принятых систем транслитерации (это же правило относится к транслитерации названий журналов и др., используемых их издателями);
4. 2. Название источника и его части (журнальной статьи, главы книги и т. п.; то есть все значимые элементы, располагающиеся на третьей позиции библиографического описания, после указания года). Транслитерацию необходимо дополнять переводом на английский язык, который помещается в квадратных скобках непосредственно после транслитерированного текста.
4. 3. Название издательства.

## ИСКЛЮЧЕНИЯ:

- фамилии иностранных авторов, труды которых переведены с языков, использующих латинский алфавит, приводятся в оригинальном написании (см.: **Образцы... № 16**);
- если автор источника или его публикатор предлагают для цитирования собственное английское название, параллельное русскому (или другому кириллическому), следует воспользоваться им; применение транслитерации кириллического заголовка в подобных случаях является избыточным (см.: **Образцы... № 19**).

Не транслитерируется и всегда пишется по-английски:

- Место издания (например: Moscow).
- Служебная информация (2<sup>nd</sup> edition, edited by, vol. и т. п., см. выше п. 3.1).

ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES  
(ЗАИМСТВОВАНЫ ИЗ «ЧИКАГСКОГО РУКОВОДСТВА»)

1. Hetherington, Marc J., and Thomas J. Rudolph. 2015. *Why Washington Won't Work: Polarization, Political Trust, and the Governing Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
2. Garcia Marquez, Gabriel. 1988. *Love in the Time of Cholera*. Translated by Edith Grossman. London: Cape.
3. Adams, Henry. 1930. *Letters of Henry Adams, 1858–1891*. Edited by Worthington Chauncey Ford. Boston: Houghton Mifflin.
4. Soltes, Ori Z., ed. 1999. *Georgia: Art and Civilization through the Ages*. London: Philip Wilson.
5. University of Chicago Press. 2017. *The Chicago Manual of Style*. 17<sup>th</sup> ed. Chicago: University of Chicago Press.
6. Tillich, Paul. 1951–63. *Systematic Theology*. 3 vols. Chicago: University of Chicago Press.
7. Hayek, F. A. 2011. *The Constitution of Liberty: The Definitive Edition*. Edited by Ronald Hamowy. Vol. 17 of *The Collected Works of F. A. Hayek*, edited by Bruce Caldwell. Chicago: University of Chicago Press, 1988–.
8. Grove, John. "Calhoun and Conservative Reform." 2015. *American Political Thought* 4, no. 2 (March): 203–27. <https://doi.org/10.1086/680389>.
9. Lamont, Michele, Jason Kaufman, and Michael Moody. 2000. "The Best of the Brightest: Definitions of the Ideal Self among Prize-Winning Students." *Sociological Forum* 15, no. 2 (June): 187–224. <http://www.jstor.org/stable/684814>.
10. Meyerovitch, Eva. 1959. "The Gnostic Manuscripts of Upper Egypt." *Diogenes*, no. 25, 84–117. <https://doi.org/10.1177/039219215900702506>.
11. Gould, Glenn. 1984. "Streisand as Schwarzkopf." In *The Glenn Gould Reader*, edited by Tim Page, 308–11. New York: Vintage Books.

12. Alliance for Linguistic Diversity. n.d. “Balkan Romani.” Endangered Languages. Accessed April 6, 2016. <http://www.endangeredlanguages.com/lang/5342>.
13. Diaz, Junot. 2016. “Always surprises my students when I tell them that the ‘real’ medieval was more diverse than the fake ones most of us consume.” Teletype, February 11, 2021. <https://teletype.in/@junotdiaz/Always-Surprises-My-Students>.
14. Mazrim, Robert F. 2011. *At Home in the Illinois Country: French Colonial Domestic Site Archaeology in the Midwest, 1730–1800*. Studies in Illinois Archaeology 9. Urbana: Illinois State Archaeological Survey.

**ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES  
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТРАНСЛИТЕРАЦИИ**

15. Andreeva, Ekaterina M. 2004. “Музей ‘антиков’ Императорской Академии художеств. Историya sobraniya i ego rol’ v razvitii khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii vo vtoroy polovine XVIII — pervoy polovine XIX vekov [Museum of Antiques of the Imperial Academy of Arts. The History of the Collection and Its Role in the Development of Art Education in Russia in the Second Half of the 18<sup>th</sup> — First Half of the 19<sup>th</sup> Centuries],” vol. 1. Ph.D. diss., Repin St. Petersburg State Institute of Painting, Sculpture and Architecture. (In Russian).
16. Beethoven, Ludwig van. 2011. *1787–1811*. Vol. 1 of *Beethoven. Pis’ma* [Beethoven. Letters]. 2<sup>nd</sup> edition. Edited by Natan L. Fishman and Larissa V. Kirillina, translated by Lyudmila S. Tovaleva and Natan L. Fishman. Moscow: Muzyka. (In Russian).
17. Kostomarov, Nikolay I., ed. 1875. *Bumagi knyazya N. V. Repnina za vremya upravleniya ego Litvoyu (gody s 1794 po 1796)* [Papers of Prince N. V. Repnin during His Rule over Lithuania (from 1794 to 1796)]. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshchestva* [Miscellany of the Imperial Russian Historical Society], vol. 16. St. Petersburg: Maykov. (In Russian).
18. Kurukin, Igor’ V. 2015. “Platon Zubov — ‘Ministr vsekh chastey pravleniya’: Favoritizm na iskhode XVIII stoletiya [Platon Zubov — ‘Minister of All Parts of the Government’: Favoritism at the End of the 18<sup>th</sup> Century].” *Quaestio Rossica*, no. 3/2015: 200–26. (In Russian).
19. Kirillina, Larissa V. 2021. “Andrey Kirillovich Razumovsky as a Patron of Fine Arts. Some Materials of his Letters of the 1790s from the Archive of the Foreign Policy of the Russian Empire.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 138–65. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.007>.
20. Tchaikovsky, Modest I. 1900. *Zhizn’ Petra Il’icha Chaykovskogo* [The Life of P. I. Tchaikovsky], vol. 1. Moscow and Leipzig: P. Yurgenson. (In Russian). Available at: <http://www.tchaikov.ru/modest235.html>; <http://www.tchaikov.ru/modest220.html> (accessed May 29, 2021).

## TO THE AUTHORS

## GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The reference list (*References*) containing not less than 10 sources is to be attached to the paper. We recommend formatting references according to the Chicago Author-Date referencing style (see details in Chapters 14 and 15 of *The Chicago Manual of Style*, 17<sup>th</sup> edition).

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail ([journal@mosconsrv.ru](mailto:journal@mosconsrv.ru)). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov\_1.mus, Schultz\_4.jpg).

## EXECUTION OF THE MANUSCRIPTS

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indentation is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace.
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic

list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)

(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

#### THE SEQUENCE OF CONSIDERING AND PUBLISHING OF THE PAPERS

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.

Для ЗАМЕТОК

Для ЗАМЕТОК

