

ПЕТЕРБУРГ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ



Санкт-Петербург 2012

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Петербург и национальные музыкальные культуры

Материалы Международного научного симпозиума

(Санкт-Петербург, 7 июня 2012 г.)

Выпуск 3

Санкт-Петербург

2012

ББК 85.31я43
УДК 78.03(063)

Редакционная коллегия:

Н. В. Александрова

Ю. Е. Бойко

О. В. Колганова

М. А. Сень

Редакция английских текстов *Г. И. Гармиза*

Петербург и национальные музыкальные культуры: материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 7 июня 2012 г.) / Российский ин-т истории искусств. – СПб., 2012.– 58 с.

Редактор *Е. П. Щеглова*

Верстка: *И. А. Громова*

Подписано в печать 20.05.2012. Формат 60х90 1/16
Бумага Svetocopy. Объем 6 уч.-изд. л. Тираж 100 экз.
Гарнитура Times

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83
www.artcenter.ru

© Российский институт истории искусств, 2012

© Коллектив авторов, 2012

Содержание

Игорь Мациевский

Этнический опыт музыкальной дидактики в эпоху активизации
межкультурных взаимодействий

5

Валерий Свободов

Петербургская виолончельная бахиана

9

Динара Булатова

Немецкие ученые о происхождении смычковых хордофонов

12

Александр Ромодин

Александр Креслинг и Русский хор Фрайбургского университета

15

Владимир Лисовой

Универсальность творческой личности: Дитер Ленхоф

18

Владимир Мамонов

Ритмическая организация терракотовой армии
императора Цинь Ши Хуан Ди

20

Юрий Виноградов

Древнегреческий кимвал из раскопок поселения Артющенко-2 на
Таманском полуострове

22

Вероника Мешкерис, Айгуль Малькеева

Женский струнный дуэт дворца Хульбука IX-XII века (Таджикистан)

25

Павел Кравчун

Из истории органного инструментария финских храмов
Санкт-Петербурга и окрестностей

27

Александр Никаноров

Колокола Петропавловского собора Санкт-Петербурга в 1905 г.:
К проблеме звукоидеала (из архивных материалов)

29

Евгений Климин

Русский колокол середины XVIII в. из собрания Санкт-Петербургского
Петропавловского собора

35

Евгения Хаздан

Общество еврейской народной музыки в Петрограде в 1916–1917 гг.
(по материалам из архива Д. Г. Маггида)

37

Ангелина Алпатова

О традиции ленинградской научной школы
в латиноамериканском музыкознании

39

Владимир Берберов

Роль петербургской гармонии в возникновении гармонного промысла
на Вилейщине (Беларусь)

41

Татьяна Брославская

Мифопоэтический универсум М. К. Чюрлениса

43

Наталья Салнис

«Затем, что в друге друг отображен...»

(Д. Д. Шостакович и К. Мейер)

45

Мирослав Дробот

Творческие метаморфозы Алемдара Караманова

47

Ольга Колганова

«Ашкеназские мотивы»: Сборник вокальных и инструментальных со-
чинений И. Мациевского

49

Карина Мангасарова

О концертных исполнениях армянской литургии в Петербурге

51

Сведения об авторах

53

Summary

55

Этнический опыт музыкальной дидактики в эпоху активизации межкультурных взаимодействий

Отдельные этнические культуры (европейская, ближнесредне-восточная, дальневосточная) долгое время развивались и сформировали свою эстетику, систему образности, принципы структурирования автономно. К рубежу тысячелетий политико-экономические процессы и техническая революция резко расширили поле межкультурных взаимодействий, и многочисленные этнические культуры сегодня вступают в самые разнообразные контакты.

Этому способствуют и все разрастающийся рынок, и размах информационных ресурсов, интернета, туризма, фестивалей. Молодежь Азии, Африки, Океании едет учиться европейской науке, экономике, искусству в страны Европы, США, Россию и достигают значительных результатов. Им способствуют европейские педагоги, приглашаемые в Корею, Японию, Китай, страны арабского мира.

Но и перед европейцами открываются перспективы обращения к иным художественным системам. Оно обусловлено известным кризисом в европейском искусстве и образовании не только в связи с экономическими проблемами, но и возрастающим *эстетико-концептуальным разрывом* между реципиентами нового тысячелетия и сужающимся кругом практикующих музыкантов с *академическим* образованием.

Уменьшение доли специалистов в формировании музыкальной составляющей СМИ вызвано и их неготовностью ориентироваться в *расширившемся информационном поле* международного звукового обмена и конгломерате *мировых музиков* (world musics) в эпоху глобализации. Такой неготовности способствует глубокая *закрытость* музыкального учебного заведения, «оберегающего своих обитателей» от всего, что рождается вне его пространственных и временных пределов, а также *фрагментаризация образования*, расчленение живой системы музыки на составляющие: сочинение, исполнение, осмысление. Исполнители и звукорежиссеры, не занимаясь композицией, играют и записывают музыку, не представляя процесс ее создания, композиторы лишь теоретически знакомятся с инструментами, для которых пишут, музыковеды, не обучаясь ни тому, ни другому, не могут дать ей соответствующую интерпретацию.

Перспективным в этом плане представляется опыт подготовки специалистов-профессионалов в этнических средах, где всегда были *актуальны межкультурные* контакты и взаимодействия. Развитые формы *традиционной педагогики* находим в культуре *скоморохов* древней Руси, *кобзарей* и *лирников* Украины, *свадебных музыкантов* Центрально-Восточной Европы, *гусанов* в Армении, *ашугов* и носителей макамата – *дастгах, макомов, раги* – в Азербайджане, Иране, Центральной Азии, Индии, арабских странах, *лэутаров* Румынии и Молдовы, *майстерзингеров, минезингеров, трубадуров, труверов, шпильманов, жонглеров* в Германии и Франции, *кюйши, жыриши, курайсы, кобызчи* у кочевников, разных направлений *шаманов, арехта-ку* у народов Севера, *гриотов* в странах Центральной Африки и т. д. К числу определяющих *структурно-функциональных* факторов этой культуры, отразившихся на принципах *отбора кадров* будущей художественной элиты и самой системе профессионального обучения, относим:

- 1) творческую личность мастера – носителя традиции;
- 2) соответствие его облика и деятельности целостной системе среды, в которой он функционирует;
- 3) интеграцию и координацию *разностилевых* пластов культуры в сознании носителей и практике традиционного исполнительства-творчества;
- 4) сочетание канона и импровизации, новаторства и консервативно-охранительных компонентов творчества в естественном процессе эволюции этнического искусства;
- 5) неразрывность композиции, исполнения, осмысления;
- 6) контактную коммуникацию, восприятие, передачу традиции в непосредственном творческо-исполнительском контакте, от носителя к носителю, из поколения в поколение.

Стать профессионалом в этнической культуре дано лишь *неординарной*, выделяющейся из среды *индивидуальности*, которая, благодаря таланту, знанию аудитории, артистическому мастерству, владению суггестивными возможностями *воздействия*, способна выступать в форпосте сил, от которых зависят: *будущее* общины; личность, *получившая право* ведущего субъекта оппозиционной пары «индивидуум – община»; носитель и реципиент искусства. Это требует от музыкантов *постоянного самосовершенствования*, углубления знаний *стилевого своеобразия* мест творческого самовыявления, определяет основополагающее

значение *учебного процесса*, локально и социально специализированного профессионализма в эпоху изменения функциональных, стилевых, жанро-структурных стереотипов, совершенствования института собственной художественной и социальной *самозащиты*. В роли первой выступает *художественная школа*, в роли второй – разнообразные формы *цеховой организации*, корни которой уходят во времена Средневековья.

Нормативы деятельности (включая набор знаний, умений, вступительный и заключительный экзамены, обряды вступления в цех, тип и даже моральные основы поведения) четко выполнялись (а за нарушения карались) кобзарями и лирниками, а в Бухаре и Самарканде и поныне за исполнение цехового устава внимательно следят повсеместно уважаемые народом *устозы* или *уста* в *районах сосредоточения* музыкантов – *махалла*. Следы подобных средоточений сохраняются сегодня и на Гуцульщине, Подляшье, Подолье, в Полесье, Новгородчине (например, на одной из окраин городов Рахов, Мозырь, Тихвин, Бранск, Семятичи, Ямполь, Боровичи, сел Брустуры и Космач и т. д.).

В рамках *школы* воспитываются юноши *разных* психологических типов, нередко разного микро-локального и даже *этнического* происхождения (в Подолье, Словакии, Закарпатье у цыганских, еврейских, венгерских музыкантов учились украинские, словацкие, польские, румынские и наоборот). Представители *одной школы* работают на *разных территориях*. В рамках *одного цеха* (в т. ч. временной свадебной капеллы) функционируют репрезентанты *разных творческих школ* (даже лучший воспитанник и творческий лидер-последователь прославленного И. Гавеца В. Могур не раз играл в капелле с Гриценковым – представителем иной, конкурентной на Гуцульщине – школы Минайлюков–Шкапов).

Каждый из очерченных *векторов влияния* плюс общие акценты воздействия *интегрированных, надлокальных* и *мировых* музыкальных систем безусловно сказались на творческой практике, стилистике произведений традиционных профессионалов и обусловленной ею системе специального образования. Это отразилось и на *координации* и *отборе* приемов, выразительных средств, способов обучения. Уже при *первой встрече* с учеником учитель проверяет, наряду с музыкальными данными, тезаурус, нравственность, гибкость мышления ученика и, главное, его *способность к обучению*.

Направленность на диалог культур проявляется и в *квантовой* системе обучения. Приобретенное учеником в периоды его *самостоятельной поисковой работы* между *порциями-квантами* занятий с педагогом, способствующих максимальному *погружению* в материал, корректируется в каждом следующем кванте.

Будущий специалист учится воспринимать не только собственно музыкальные произведения осваиваемых стилей (нормативно – нескольких), но и вслушиваться в *партитуру звучания* природы и культуры и находить в ней свое место, свой голос. Здесь и явления т. н. *физической* (вой ветра, гром, бурление воды и т. д.) и *биологической музыки* (свист дудника, пение птиц и крики животных и т. п.), и *аудиовизуальный ритм* вселенной, природы (на него обратили внимание еще мыслители древнего мира) и человеческой деятельности, и внутренний *био-психологический* ритм каждого индивида (пульс, отчетливо ощущаемые им удары сердца, движение мысли, смена чувств и т. д.), и постоянно фиксируемая им *цикличность* года, дня, жизни человека, основных форм его деятельности, порожденные этой цикличностью системы *инициаций* и соответствующих обрядов.

Неслучаен поворот компьютерных технологий к «живым» природным реалиям. Межкультурный диалог через осознание *взаимосвязи природы и деятельности* важен как для эргономики – устранения биопсихологического дискомфорта, разрушительного воздействия мобильной агогики, темпоритма, естественного ансамблирования этнической музыки как взаимодействия *разных* субъектов музицирования механической статикой аппаратуры, искусственных наложений под единую метрономику и т. д. Здесь и *глубинные связи мобильности живого* музицирования, *ритмики*, частотных, *громкостных* характеристик, осознание *единства пространства и времени, визуальной и слуховой коммуникации*. Первый и пока робкий опыт некоторых вузов страны – включить в программу обучения этномузыковедов (например, Петрозаводской и отчасти Саратовской, Новосибирской консерваторий) и звукорежиссеров (в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов) курсы этнического искусства и музыкально-теоретических систем народов мира, этносольфеджио, композиции, стилизации, исполнительства и импровизации на национальных инструментах, в различных музыкальных стилях – лишь начальная стадия освоения и внедрения этнической музыкальной дидактики на пути подлинного диалога культур.

Петербургская виолончельная бахиана

В начале прошлого столетия Пабло Казальс обнаружил рукопись виолончельных сюит И.-С. Баха, текст которой определил особенность многогранной исполнительской интерпретации шедевра европейской инструментальной культуры на всю его долгую жизнь. Он со своим учеником Дираном Александяном, опубликовав в 20-х годах в Париже факсимиле рукописи, считали ее текст копией, переписанной с оригинала рукой второй жены композитора Анны Магдалены.

Московские виолончелисты Б. В. Доброхотов и А. П. Стогорский обратили внимание на стилевые особенности не столько почерка, сколько нотной орфографии рукописи, характерной для автора. Увлечшись этой идеей, А. П. Стогорский в 1957 году осуществил первый опыт реконструкции автографа И.-С. Баха, считающийся до сих пор многими виолончелистами копией А.-М. Бах. Сегодня эта копия хранится в архиве городской библиотеки Берлина под индексом Mus. ms. Bach P. 269.

Редакция вызвала бурю негодования советских виолончелистов, хотя была горячо поддержана такими музыкантами, как Д. Д. Шостакович, А. Б. Гольденвейзер, Г. П. Пятигорский и др. Профессором А. К. Власовым было сочинено письмо в ЦК с требованием освободить А. П. Стогорского от занимаемой им должности доцента. Опыт реконструкции настолько отличался от укоренившейся в европейском исполнительстве традиции, что трудно было поверить в принадлежность рукописи автору. Положение спас отзыв председателя Баховского общества в Лейпциге В. Ноймана, охарактеризовавшего работу А. П. Стогорского как «величайшее открытие XX века». Отзыв, зачитанный Ю. В. Келдышем на очередном заседании ВАКа, был встречен бурей аплодисментов. Международный успех редакции был закреплен присвоением А. П. Стогорскому звания профессора. Письмо в ЦК, озаглавленное А. К. Власовым «Позор на весь мир», хранилось А. П. Стогорским, друзья и ученики профессора имели возможность с ним ознакомиться. Доводы заведующего виолончельной кафедрой ГМПИ им. Гнесиных сводились к тому, что редакция виолончельных сюит И. С. Баха доцента

А. П. Стогорского дискредитировала новации современной исполнительской школы и вводила в заблуждение учащуюся молодежь. Не учитывалось при этом лишь то, что Бах писал виолончельные сюиты в первой половине XVIII века и не для студентов Советского Союза, а для своих современников, которым были еще близки традиции народного и барочного исполнительства. В моих публикациях и докторской диссертации эта проблема достаточно разработана. Но когда вышла из печати редакция баховских сюит А. П. Стогорского, об этом не знали его идейные недруги.

Из всех виолончельных кафедр страны только кафедра Ленинградской консерватории, возглавляемая профессором Г. С. Михалевым, дала положительный отзыв, который с благодарностью хранил А. П. Стогорский. Под позорным письмом в ЦК не стояла подпись только Георгия Степановича. Мне приятны эти воспоминания потому, что начальное музыкальное образование я получил от его любимого ученика Н. В. Новинского, а сам профессор внимательно следил за моими успехами еще в моем детстве и при большом конкурсе в Музыкальное училище при консерватории взял меня к себе в класс. Нас разлучила его безвременная смерть, и я перешел в класс к профессору Б. Н. Бурлакову, возглавившему освободившееся место заведующего кафедрой. Однажды Б. Н. Бурлаков высказал А. П. Стогорскому: «Вашего Баха мы не пользуем», на что получил ответ: «А он не для того, чтобы его пользоваться». Но это уже было после смерти Г. С. Михалева.

Однажды на заседании кафедры, одоббившей работу А. П. Стогорского, присутствовал тогда еще молодой лауреат Международных конкурсов Ю. М. Крамаров. Он не только восторженно принял редакцию своего московского коллеги, но заразился идеей реконструкции авторской рукописи виолончельных сюит в осуществленной им версии для альты. В его альтовой транскрипции есть некоторые детали, уточняющие текст рукописного оригинала, мимо которых прошел даже А. П. Стогорский. Так за много лет до моих работ, развивающих идеи моего учителя, их предвосхитило творчество ленинградских музыкантов, вставших в защиту авторства И. С. Баха рукописи, найденной П. Казальсом.

Рассказ о петербургской виолончельной бахиане будет не полным, если не вспомнить о том, что я слышал от своего учителя

ля. Во время войны он посетил в Саратове больного Б. А. Струве. Стогорский играл ему Баха. Растроганный до слез больной вскочил с кровати, обнял исполнителя и со всей свойственной ученому искренностью поддержал первые опыты реконструкции баховских сюит.

Таким образом, петербургская виолончельная бахиана имеет давнишние корни творческих связей с Германией.

Тем не менее, сегодняшние баховеды Германии считают рукопись оригинала виолончельных сюит И.-С. Баха копией А.-М. Бах. Они забыли взгляды своих соотечественников, которые высоко оценили работу А. П. Стогорского, обратившись с просьбой прислать его портрет как ученого, сделавшего открытие по творчеству И.-С. Баха. Александр Павлович гордился, что его немецкие коллеги высоко оценили его вклад в баховедение, его портрет был помещен среди портретов музыкантов, особо отличившихся в изучении и пропаганде творческого наследия композитора.

Немецкие ученые о происхождении смычковых хордофонов

Происхождение смычковых хордофонов – тема, к которой неоднократно обращались разные ученые в попытках наиболее достоверно определить время и место появления смычка как орудия для извлечения музыкальных звуков.

Основополагающие труды по истории музыкальных инструментов, в том числе смычковых, принадлежат немецким ученым. Глава берлинской школы инструментоведения К. Закс разделяет путь развития хордофонов на два этапа – щипковые и смычковые – и ведет эволюцию инструментов от первых ко вторым. «Прародину» смычковых он усматривает в Центральной Азии¹.

Ученик К. Закса, известный немецкий инструментовед В. Бахман, продолжая исследование данной темы и обращаясь к широкому кругу источниковедческих и иконографических данных², приходит к выводу о среднеазиатском происхождении смычковых инструментов, с локализацией в «северо-восточных окраинных провинциях арабо-исламской империи, в Хорезме и Трансоксании»³. Точку зрения В. Бахмана разделяют и некоторые другие западные ученые (Г. Фармер, Д. Эрлангер), а также среднеазиатские исследователи.

Действительно, упоминания о смычковых инструментах встречаются в «Большом трактате о музыке» («Kitab-al-musiqi al-kabir») Абу Насра аль-Фараби (VIII–IX вв.), у Ибн Сины (IX–X вв.) и Мухаммеда Ибн-Мусы аль-Хорезми (X в.). Бахман вспоминает и персидского писателя Ибн-Хордадбеха, указывающего на бытование двуструнного народного инструмента: «Согласно преданию, какой-то бухарский пастушок играл на нем так чудесно, что наяды завлекли его к себе»⁴. Ученый считает, что это кобуз, упоминаемый с IX века в среднеазиатских, прежде всего, в уйгурских источниках. Обращаясь к китайским письменным источникам IX века, В. Бахман делает вывод, что смычковый способ звукоизвлечения проник в Китай вместе с народным инструментом одного из тюркских племен *tung-hu* со старомонгольской культурой⁵. Речь идет о китайском смычковом хордофоне с двумя волосяными струнами, известном в Китае под именем *хуцинь*. Ученый интерпретирует данные иконографии, например, изобра-

жение смычкового инструмента с грушевидным корпусом и лукообразным смычком на деке корпуса лютни эпохи Тан в коллекции Сёсоин. На деке, обтянутой кожей, изображены два музыканта: один играет на лютне, другой – на смычковом инструменте. В отличие от лютни, последний изображен схематично, вследствие его точно атрибутировать невозможно. Тем не менее, В. Бахман находит его сходство с описанным в трактате Аль-Фараби *ребабом*⁶. По мнению С. Кибировой, данное изображение датируется временем не позднее 768 года⁷, а не IX–X веками, как полагал В. Бахман.

Ряд ученых (Э. ван дер Стретен, Г.-Г. Дрегер) высказывали предположение об индийском происхождении смычка. Раванастрон с его простотой конструкции дает все основания для такой гипотезы. Эту теорию напрочь отвергает болгарский ученый С. Дончев, аргументируя тем, что смычковые не распространены в странах Юго-Восточной Азии, культура которых после III–II вв. до н. э. формировалась под сильным влиянием Индии. Ученый придерживается мнения об уйгурском происхождении смычка и перенесении его в Европу хуннами после Великого переселения⁸. По мнению С. Дончева, смычковый способ звукоизвлечения был известен булгарам еще в то время, когда они входили в Хуннский состав племен в Центральной Азии (до середины I тыс. н. э.); в эпоху Великого переселения народов в V веке хуннобулгары принесли смычок в Европу. Одно из свидетельств ученый находит в старонемецком эпосе «Песнь о Нибелунгах», в котором говорится о присутствии скрипачей при дворе Аттилы – великого предводителя гуннов.

Коррективы в изучение смычкового инструментария вносит находка при раскопках города Двина – древней столицы Армении – чаши, датируемой IX–X вв., на которой изображен музыкант с *кеманчой* в руках⁹. Данная находка свидетельствует об Армении как одном из наиболее ранних ареалов распространения смычковых. Исследователи указывают и на раннее появление некоторых видов смычковых инструментов в Польше, таких, например, как *злбцоки*, или «выдолбленная» скрипка¹⁰. Технология выдалбливания из единого куска древесины указывает на древность происхождения большинства финно-угорских смычковых инструментов, таких как *коми сигудэк*, карельский и финский *йоухикко*, *нин юх* хантов и манси. Несмотря на постоянные по-

иски сведений об истоках возникновения смычковых инструментов и обнаружение новых источников, проливающих свет на их историю, актуальность исследований немецких ученых К. Закса и В. Бахмана, вызывающих жаркие споры и дискуссии среди ученых-инструментоведов, сохраняется до сегодняшних дней.

Примечания

- ¹ *Sachs C.* The History of Musical Instruments. New-York, 1940.
- ² *Bachmann W.* Die Anfänge des streichinstrumentenspiels. Leipzig, 1966; *Bachmann W.* The origins of Bowings. London, 1969; *Бахман В.* Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. М., 1973. Вып. 2. С. 349–373.
- ³ *Бахман В.* Указ. соч. С. 358.
- ⁴ *Бахман В.* Указ. соч. С. 354.
- ⁵ *Бахман В.* Указ. соч. С. 357.
- ⁶ Т. Вызго же допускает, что это одно из ранних изображений кобуза (См.: *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии: Ист. очерки. М., 1980. С. 69).
- ⁷ *Кибирова С. Н.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров: Дисс. ... канд. искусствоведения [Рукопись]. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 52.
- ⁸ *Дончев С.* К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 40–67.
- ⁹ *Цицикян А.* Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина (к проблеме органологической интерпретации исторического источника) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов. В 2-х ч. Ч. 1. М., 1987. С. 164–188.
- ¹⁰ *Стеньшевский Я.* Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов. В 2-х ч. Ч. 2. М., 1988. С. 48–77.

Александр Креслинг и Русский хор Фрайбургского университета

В 2012 году исполнилось 115 лет со дня рождения Александра Креслинга, выходца из России, филолога, переводчика, музыканта, крупного общественного деятеля. А. Креслинг родился 8 января 1897 г. в семье петербургских немцев. Его отец, Карл Креслинг, был известным фармацевтом и промышленником. Александр учился в гимназии, затем в Политехническом институте. Одновременно занимался музыкой. Два года, от семи до девяти лет отроду, брал уроки по скрипке у Леопольда Ауэра. Позже учился в консерватории. Главные же музыкальные впечатления А. Креслинга были связаны с народными песнями. Причем впечатления эти получены были мальчиком, что называется, из первых уст. Поначалу он слушал пение рабочих, служивших у его отца и прибывших в Санкт-Петербург из северных деревень. В 1912 году Карл Креслинг берет своего сына с собой на Урал. Из этой поездки мальчик вынес знакомство с башкирскими песнями. Наконец, в 1913 году Александр Креслинг совершает путешествие, определившее всю его дальнейшую судьбу. Шестнадцатилетний юноша попадает в севернорусские деревни, из которых происходили работники и работницы его отца. Три недели он проводит в этих селах. Затем отправляется в шестинедельное паломничество со староверами вдоль Мезени и далее – Пинеги, до впадения ее в Северную Двину. Двадцать паломников преодолели семьсот километров, достигнув, наконец, своей цели – святого старообрядческого места. В пути эти люди непрерывно пели, больше даже, чем разговаривали. По вечерам пели хозяевам нищенские песни. По утрам, прощаясь, благословляли их, исполняя им песни благодарственные. По воскресеньям не шли, вспоминали легенды, песни религиозного содержания. Одна песня родилась непосредственно в паломничестве – это была молитва, призванная помочь благополучному исходу пути, постепенно дополнявшаяся новым материалом и служившая окончанием пения.

А. Креслинг, несомненно, обладал особенно цепким, выдающимся слухом. Огромное количество запомнившихся ему песен он смог воспроизвести впоследствии в нотном письменном виде.

А. К. Глазунов, узнав о путешествии, пригласил А. Креслинга выступить о нем с сообщением (в 1913 г.) в Санкт-Петербургской консерватории. Итак, А. Креслинг уже в юности приобрел обширные знания о разных жанрах песенного фольклора: присутствовали здесь духовные стихи, свадебные, хороводные, шуточные, солдатские песни.

В 1919 г. А. Креслинг выехал из России в Берлин, а в 1921 г. оказался во Фрайбурге. В Университете этого города А. Креслинг преподавал русский язык с 1927 г. до своей кончины в 1977 г. В 1930 г. состоялось первое выступление созданного А. Креслингом Русского хора во Фрайбургском университете. А. Креслингу удалось увлечь русскими песнями немецких любителей музыки. Начались репетиции. Первое время песни разучивались на слух. Лишь постепенно, по памяти, А. Креслинг записывал нотами мелодии песен, осуществляя их четырехголосные обработки, по звучанию и фактуре близкие европейскому слуху. Отдельные песни были взяты из сборника Эльзы Малер, совершившей в 1937–39 гг. экспедиции в Печоры (нынешняя Псковская обл.) и обожавшей Русский хор. На одной из первых репетиций хора присутствовал М. Хайдеггер. Во время войны хор выступал в здании Фрайбургского университета с условием предоставления в гестапо сведений об исполнителях и слушателях, бывших на концерте. Последнее выступление той поры состоялось в 1942 г., на стенах знаменитого Университета висели портреты лидеров Рейха и развевались нацистские флаги. Для каждого участника хора А. Креслингом ставилась задача обязательного изучения русского языка. Хористы были все, без исключения, немцы, обычно студенты и преподаватели Университета. В 1957 г. Фрайбургский университет отмечал свое 500-летие. Праздничная неделя началась концертом Русского хора. Хор гастролировал во многих немецких городах и за пределами Германии. Отдельной заслугой А. Креслинга и уникальной особенностью хора явилось исполнение русских духовных стихов. Для советских коллективов на протяжении семидесяти лет подобное было немыслимым. В настоящее время в архиве хора насчитывается около 1200 песен. Эта грандиозная цифра появилась благодаря невероятной музыкальной памяти А. Креслинга. Русский хор существует и сегодня. Вслед за его основателем хором руководили К. Риттер, П. Ник, П. Хёддингхаус. В январе 1992 г. группа участников Русского

хора Фрайбургского университета выступила в Зеленом зале Российского института истории искусств. В концерте, носившем название «Еврейская, немецкая, русская поэзия и народная музыка», принимали участие также фрайбургская певица К. Мютер, петербургские актеры В. Белецкая, А. Марков и Фольклорная студия А. Ромодина. Вступительное слово перед концертом произнес И. И. Земцовский.

Универсальность творческой личности: Дитер Ленхоф

Деятельность современного гватемальского композитора, дирижера, музыковеда и педагога немецкого происхождения Дитера Ленхофа (р. 1955) является примером творческой универсальности, характерной для многих представителей латиноамериканского искусства. Но все же она поражает своей разносторонностью в сфере исполнительства и пропаганды мировой музыкальной классики и национального музыкального фольклора, а также в области истории изучения музыки Гватемалы. Имя Д. Ленхофа широко известно как массовой аудитории, так и профессионалам. Он постоянно выступает на радио Гватемалы в программе «Барокко двух миров», посвященной старинной и современной испанской и латиноамериканской академической музыке. В качестве директора Института музыкознания при Университете Р. Ландивара в Гватемала-сити Д. Ленхоф осуществляет широкую образовательную программу для молодежи. Это выражается в большой просветительской деятельности: проведении презентаций автохтонной (традиционной) музыки и музыкального фольклора, концертов старинной и современной музыки, чтении публичных лекций, выпуске научной и научно-популярной литературы. Благодаря этому, удается противостоять натиску массовых форм популярной музыки, способствовать сохранению своеобразия национальной культуры.

Творчество Д. Ленхофа получает резонанс и на его родине, и во многих странах мира. Еще в 1975 году «Реквием», написанный им в технике конкретной музыки, был удостоен премии Австрийского радио. Оркестровые, хоровые и фортепианные сочинения, электронная музыка – весь спектр жанров и форм, к которым обращается композитор, весьма широк. Созданная им «Месса Святого Исидора» для хора а капелла (2001) была исполнена годом спустя в Тенерифе (Канарские острова, Испания), позже – на фестивалях в Меделлине (Колумбия), Токио и Нью-Йорке. Первый фортепианный концерт (посвящен русскому пианисту А. Скрябину) впервые прозвучал в исполнении Хосе Пабло Кесада и оркестра «Миллениум» в Национальном театре Гватемалы (2006), а затем в Коста-Рике с Симфоническим орке-

стром Национального университета (2007). На Пятнадцатом музыкальном фестивале в Каракасе (Венесуэла, 2008) состоялась премьера Второго фортепианного концерта также в исполнении Х. П. Кесада с Национальным филармоническим оркестром Венесуэлы.

Уникальный музыкально-исторический труд представляет собой монография Д. Ленхофа «Музыкальное творчество в Гватемале» («Creación musical en Guatemala», Guatemala, 2005). Автор книги останавливается на проблемах происхождения музыки, ее целей и функций, приводит свидетельства хронистов о состоянии индейской музыкальной культуры и сведения об изучении доиспанской музыки. Он рассматривает процессы развития музыкальной культуры в колониальный период (литургическая музыка XVI–XVII вв., деятельность Педро Бермудеса), обращает внимание на трактовку музыки испанского Ренессанса композиторами индейского происхождения. Специальный интерес автора привлекает творчество композиторов эпохи Барокко (Мануэля Хосе де Кироса) и классицизма (Хосе Евлалио Самайоа), вопросы развития академической инструментальной музыки и форм духовной и светской музыки, автохтонная танцевальная драма, жанры оперы и сарсуэлы в период двух последних столетий. В книге охватываются все стороны музыкальной жизни современной Гватемалы: церковная музыка, музыка празднеств, салонная музыка, музыка духовых бэндов. Особое внимание автор уделяет сравнительной характеристике автохтонной музыки и музыкального фольклора. Творчество современных гватемальских композиторов Хорхе Сармьентоса, Хоакина Орельяны, Игоря де Гандариаса, Энрике Анлеу-Диаса, Родриго Астуриаса, Пабло Альварадо, Давида де Гандариаса рассматривается в двух ракурсах: с точки зрения места в репертуаре исполнителей и с позиции авторского отношения к автохтонной музыке и ее реконструкции в сочинениях. Д. Ленхоф также освещает ряд аспектов в развитии жанров современной популярной музыки и массовой музыкальной культуры в целом.

Ритмическая организация терракотовой армии императора Цинь Ши Хуан Ди

Грандиозная армия глиняных воинов, готовящаяся к сражению, без сомнения, является не только вершиной китайской керамики, развитие которой можно проследить с эпохи неолита, но и драгоценной жемчужиной в древней скульптуре Китая. Со времени династии Хан и династии Джоу китайская скульптура приобрела некоторые новые черты, но именно в период правления первого императора Китая Цинь Шихуанди искусство скульптуры в полной мере воплотило в себе объединяющий коллективно-массовый ритм в сочетании с воинственным духом.

Можно выделить основные черты этого скульптурного комплекса.

Во-первых, это четкая ритмическая организация огромного числа высоких глиняных фигур, представляющих собой потрясающее объединение почти 8 тысяч изображенных в полный рост вооруженных воинов и лошадей, расположенных повторяющимися рядами. Это почти буквальное воспроизведение цинского боевого порядка, представляющее ценнейшие сведения для изучения древнекитайских вооружений, а также военной стратегии и тактики.

Во-вторых, ритмическая организация повторяющихся поз и жестов стоящих рядами фигур создает эффект жизненности скульптурных изображений, максимально приближенных к их реальным прототипам. Терракотовые воины имеют различные выражения лиц: от характерной сдержанности до простоватости, от непосредственности и наивности до глубокой внутренней сосредоточенности, от легкомысленной веселости до плохо скрываемого беспокойства и страха. Очевидно, имеющие реальных прототипов скульптуры дают представление о разном возрасте воинов, их национальной и социальной принадлежности.

В-третьих, необходимо упомянуть о ритмически организованной и сложной технологии производства глиняных фигур, в чем-то предвещающей современный производственный конвейер. При изготовлении скульптуры подвергались последовательным операциям, в основе которых лежало формование по заранее задан-

ному образцу, обжиг, ручная лепка, резьба и роспись. Внешний облик вооруженных воинов и лошадей доводился до совершенства, обретая натуралистические черты реальных прототипов.

Уникальна находка китайских колоколов на территории мавзолея императора Цинь Ши Хуан Ди. Эти колокола издавали различные звуки в зависимости от того, с какой силой по ним ударяли. По-видимому, колокола использовались наряду с барабанами для передачи команд реальному войску, послужившему прототипом терракотовой армии.

Те, кто работал над изготовлением терракотовой армии, представляли собой довольно большую группу высокопрофессиональных керамистов (около тысячи человек), набранных по всей стране. Благодаря системе личных печатей, до нас дошли имена приблизительно 80 выдающихся мастеров.

Сила воздействия горшечной армии заключается в сочетании высокой степени индивидуализации с безусловным подчинением личной воли каждого из ее участников неограниченной власти незримого главнокомандующего. Представьте себе четкую ритмическую организацию тысяч воинов, полностью готовых с мечами в руках сделать все от них зависящее, чтобы уничтожить своих врагов. Вот почему создающую иллюзию неотвратимого движения гигантскую подземную терракотовую армию из мавзолея императора Цинь Ши Хуан Ди можно назвать самым большим в мире застывшим военным маршем.

Древнегреческий кимвал из раскопок поселения Артющенко-2 на Таманском полуострове

Специальные исследования убедительно демонстрируют, что музыка играла очень важную роль в бытовой, театральной и культовой жизни Древней Греции [см.: 5; 6: 63–64, 136, 205–208; 17]. Принято считать, что музыкальная жизнь греческих колоний Северного Причерноморья тоже была очень высокой [2: 128]. В данном регионе, однако, эта сфера культуры почти не нашла отражения в археологических реалиях. Находки музыкальных инструментов здесь и, в частности, на берегах Боспора Киммерийского (современный Керченский пролив), чрезвычайно редки [см.: 1: 140–152; 8: 73–76, табл. 15]. Не удивительно, что о боспорской музыкальной культуре мы можем судить, в основном, по изображениям на вазах, терракотовых статуэтках и пр. [см.: 2: 124–141; 4: 124–141; 9: 46–59].

Вполне очевидно, что находка любого артефакта, так или иначе связанного с обозначенным кругом древностей, должна привлекать особое внимание. В этом отношении весьма примечательный предмет был обнаружен в 2010 г. во время раскопок крупного античного поселения Артющенко-2 на Таманском полуострове.

Полусферический бронзовый предмет (диаметр – 7,2 см, высота – 2 см) имеет плоский, слегка отогнутый вверх край, на вершине расположено небольшое отверстие. Нет сомнения в том, что он является древнегреческим ударным музыкальным инструментом (кимвалом). Кимвалы должны были использоваться парами, и в этом отношении очень показательна пара кимвалов, соединенных цепочкой, которая хранится в Британском музее [10: 212–213, fig. 232, no. 698; 14: 157, Abb. 8; 16: 60–61, Abb. 33]. Назначение отверстия в верхней части нашего кимвала вполне понятно, – сюда крепилась небольшая петлевидная ручка.

Размеры кимвалов неодинаковы, их диаметр может варьироваться от 5 до 18 см [13: 454–456; 16: 60]. Кимвал из Артющенко скорее всего следует относить к группе сравнительно небольших. Музейные материалы позволяют также считать, что в те времена край кимвалов не отгибался вверх и был совершенно плоским

[16: 61, Abb. 32]. Публикуемый предмет имеет отгиб края наверх, и его датировка в пределах IV–III вв. до н.э. представляется очень вероятной.

В Древней Греции кимвалы использовались в церемониях экстатического характера, связанных с почитанием различных божеств [5: 45; 7: 49; 12: 205; 13: 453, 455]. В результате каких культовых церемоний был утерян кимвал на поселении Артющенко-2, сказать чрезвычайно затруднительно. Возможно, это было связано с производственной деятельностью на поселении. Есть основание данные считать, что во второй половине III – начале II вв. до н.э. здесь осуществлялась добыча железной руды. Проникновение в этот подземный мир для древних людей представлялось делом весьма опасным, и, так сказать, для обеспечения безопасности необходимо было провести специальные ритуалы, в которых, как можно полагать, использовались кимвалы.

Литература

1. *Алексеевская Л. М.* Лира из Керчи // Известия Императорской археологической комиссии. 1915. Вып. 58.
2. *Вдовиченко И. И.* О роли музыки в жизни варваров и эллинов Северного Причерноморья // Проблемы истории, филологии и культуры. 2004. Вып. XIV.
3. *Виноградов Ю. А.* Культовые комплексы поселения Артющенко I на Таманском полуострове // Боспорские чтения. VIII. Керчь, 2007.
4. *Виноградов Ю. А.* Терракотовые статуэтки с изображением актера и музыкантов с поселения Артющенко-I на Таманском полуострове // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве. Проблемы артикуляции. СПб, 2008.
5. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб, 1995.
6. *Гиро П.* Частная и общественная жизнь греков. СПб, 1995.
7. *Гуляева Н. П.* Бронзовые музыкальные инструменты в коллекции Античного отдела // Сообщения Государственного Эрмитажа. 2008. LXVI.
8. *Петерс Б. Г.* Косторезное ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. М., 1986.
9. *Скржинская М. В.* Отражение музыкальной жизни греков на рисунках ваз VI–IV вв. до н. э. из Северного Причерноморья // Российская археология. 1997. № 3.

10. *A Guide to the Exhibition Illustrating Greek and Roman Life*. London, 1929.
11. *Lamb W.* Notes on some Bronzes from Orthia Site // *Annual of the British School at Athens*. 1926–1927. No. XXVIII.
12. *Paquette D.* L' instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Paris, 1984.
13. *Richter G.M.A.* The Metropolitan Museum of Art. Greek, Etruscan and Roman Bronzes. N.- Y., 1915.
14. *Richter L.* Instrumentalbegleitung zur attischen Tragödie // *Das Altertum*. 1978. Bd. 24. Heft 3. S. 150–159.
15. *Walters H. B.* Catalogue of the bronzes Greek, Roman, and Etruscan, in the department of Greek and Roman antiquities, British Museum. London, 1899.
16. *Wegner M.* Musikgeschichte in Bildern. Bd. II: Musik des Altertums. Lief. 4. Griechenland. Leipzig, 1963.
17. *West M. L.* Ancient Greek Musik. Oxford, 1992.

Женский струнный дуэт дворца Хульбука IX–XII века (Таджикистан)

Хульбук – столичный город средневекового Хутталя (ныне городище Курбан-шах Кулябской области). Археологические раскопки проводились в нем с 1983 года под руководством Э. Гулямовой с участием архитектора и художника В. Богоутина, автора копии изобразительных и орнаментальных композиций дворца правителя Хутталя, расположенного на цитделе. Хульбук был важным пунктом трассы Шелкового пути, по которому осуществлялся взаимообмен художественными ценностями Запада и Востока (Рима, Византии, Ирана, Афганистана, Индии, Китая).

Хульбукский синтез двух видов искусств – орнаментального резного штурка и сюжетно-реалистической живописи – представляет основу изучения истоков раннесредневекового искусства эпохи становления ислама.

Архитектурный декор как главный вид художественного творчества формирующегося нового стиля исламской цивилизации – перспективная тема будущих штудий.

Хульбукская стенопись, хотя и является продолжением доарабского изобразительного искусства, представляет собой результат творческого процесса, фиксирующего объект изображения с натуры, увиденного концерта в дворцовой обстановке автором-художником.

Итак, Хульбукскую живопись следует рассматривать с трех позиций: иконографии, стиля и органологии.

Иконографический аспект раскрывает содержание музыкальной придворной сцены в новой интерпретации: перед нами женский струнный дуэт в дворцовой обстановке. Композиция фигуративной росписи располагается в двух соприкасающихся келевидный арках, украшенных по контуру волнообразной каймой, составленной из сцепленных орнитоморфных орнаментальных элементов. Арки как бы опираются на «колонны» в виде невесомых пышных цветочных гирлянд. Под двумя арками изображены музыканты – участницы дуэта, сидящие на складных стульях. В руках исполнительниц инструменты – слева *рубаб* или *гиджак*, справа – арфа.

В основе образного мышления угадывается восточный эталон красоты, идеализация сюжета: головы музыкантов окружают нимбы, контуры которых подчеркнуты многоцветным витым жгутом. Нормативны луноликость женских образов с правильными чертами лица, традиционные национальные узкие платья, легкие складчатые шарфы и широкие шаровары. Контрастная цветовая гамма (в состав которой входят зеленые, красные, желтые и синие краски) и обилие украшений (сложные многосоставные серьги, бусы, цепочки с кулоном, двойные ручные и ножные браслеты), инкрустация коруноподобных головных уборов – усиливают парадность сцены.

Стилистический аспект позволяет определить художественные особенности Хульбукской живописи: структуру композиции, совмещающую реалистическую жанровость с условной помпезностью придворной сцены в рамках замкнутого пространства килевидных узорчатых арок, решенных в стиле перенасыщенного декоративизма.

Органологический аспект дает возможность внести поправку в первоначальную интерпретацию. Хордофон, ранее названный смычковым рубабом, на основании анализа формы инструмента с круглым корпусом, имеющим всего лишь две струны, можно принять за прототип гиджака. Арфу с изогнутым резонатором с 21 струной следует оценивать как качественно новую ступень в развитии многострунных инструментов, упомянутых Аль Фараби. Этот тип арфы был известен в кушанскую эпоху (он запечатлен в коропластике Согда) и продолжал существовать в раннем средневековье в согдийско-уструшанском регионе (музыкальные сцены Пенджикента, Джар-тепе II, Калаи Кахкаха).

Дискуссии о генезисе смычковых инструментов Средней и Центральной Азии посвящены специальные публикации В. Бахманна и Г. Дончева. Было установлено, что родиной смычка является Азия. Ныне дата появления смычка значительно углубилась до середины первого тысячелетия до н.э. на основании данных наскальных изображений Казахстана («музыкальный» лук петроглифов Чулака). Поэтому совершенный гиджак хульбукской живописи следует воспринимать как результат многовекового развития инструментария среднеазиатского региона. Разнопрофильное изучение хульбукской живописи перспективно как для расширения сферы исторического музыкознания, так и в связи с переоценкой значимости самобытной художественной музыкальной культуры Среднего Востока.

Из истории органного инструментария финских храмов Санкт-Петербурга и окрестностей

История музыкальной культуры петербургских финнов (ингерманландцев и переселенцев из Финляндии) тесно связана с финскими лютеранскими храмами Петербурга и его окрестностей. Неотъемлемым атрибутом лютеранских церквей являются органы, постройке которых финские общины уделяли большое внимание. Хороший орган становился гордостью прихода, центром музыкальной жизни, влияние которой могло распространяться далеко за пределы прихода. Вокруг храмов формировалась не только органная, но и хоровая культура, а церковные органисты нередко были единственными профессиональными музыкантами и педагогами в деревнях Петербургской губернии. Таким образом, органы выполняли здесь не только церковные, но и более широкие – этно-культурные функции.

Центральным храмом петербургских финнов является церковь св. Марии на Большой Конюшенной улице. Первый орган в ней был установлен мастером Талем в 1805 г., инструмент имел 15 регистров. В 1867 г. новый 36-регистровый орган был установлен немецкой фирмой «Wilhelm Sauer» из Франкфурта-на-Одере. В 1914 г. инструмент реконструировала и расширила до 46 регистров финская фирма «В. А. Thulé» (Кангасала). Первый концерт на новом органе был исполнен в 1916 г. известным финским органистом и композитором Оскаром Мериканто, автором первого финского произведения для органа соло (Пассакалии). В предвоенные годы орган перенесли в Тбилиси (инструмент не сохранился). Органистом церкви в 1872-1919 гг. был Моозес Путро (1848-1919) – выпускник Колпанской семинарии (1866) и Петербургской консерватории (класс органа, 1878), известный в Ингерманландии композитор и хоровой дирижер [1: 117]. Вокруг церкви и ее органа концентрировалась деятельность созданного в 1872 г. Петербургского Финского Песенного Общества (Pietarin Suomalainen Laulaseura). Храм был закрыт в 1938 г., заново освящен 19 мая 2002 г. 5 декабря 2010 г. здесь был открыт новый орган финского мастера Мартти Портана (2 мануала, 27 регистров), построенный в традиции саксонского органостроителя XVIII века

Готтфрида Зильбермана. Прообразом нового инструмента церкви св. Марии послужил орган из городка Понитц (Германия). Храм был закрыт в 1938 г., заново освящен 19 мая 2002 г. 5 декабря 2010 г. здесь был открыт новый орган финского мастера Мартти Поргана (2 мануала, 27 регистров).

До середины XIX столетия органы в финских приходах под Петербургом были редкостью. Немногочисленные инструменты построили в первой половине и в середине XIX века петербургские мастера немецкого происхождения К. Вирт, Лукас и мастер из Курляндии И. Бухерт, создавшие в Петербурге небольшие мастерские. Со второй половины XIX века финские общины стали заказывать инструменты у крупных органостроительных фирм («E. F. Walcker» и «W. Sauer» из Германии, «Gebrüder Rieger» из Силезии). Отдельные органы были построены эстонскими и финскими мастерами (братья Крийза, М. Туленхеймо). Число органов в губернии значительно увеличилось и достигло почти 50.

В сельских финских храмах величина инструментов была скромной – как правило, не более 14 регистров, а самые большие органы имели 27 регистров (орган Юлиуса Гессе, перенесенный в 1892 году из Петербурга в Старый Белоостров) и 26 регистров (орган фирмы «Walcker» 1904 года в Скворицах).

В 1864 г. в селе Колпаны близ Гатчины была открыта семинария для подготовки учителей финских церковных школ, кистеров и органистов. Игре на органе и церковному пению отводилось 3 часа в неделю, а с учетом самостоятельных занятий – 4 часа в день [2: 2–22]. Обучение продолжалось сначала 3 года, позже – 4 года. В 1894 г. здесь был установлен орган фирмы «Gebrüder Rieger» (2 мануала, 10 регистров). За 55 лет работы семинарии ее закончили многие деятели финской культуры (в 1919 г. семинарию закрыли, орган около 1923 г. перенесли в церковь в Кобрينو).

Все органы финских храмов в окрестностях Ленинграда были уничтожены в 1920-30-е годы [3: 7–62].

Литература

1. Kolppanan Seminaari. 1863–1913. Juhlajulkaisu Kolppanan seminaarin viisikymmenvuotisen toiminnan muistoksi. Viipuri, 1913.
2. РГИА, ф.828, оп.3, д.169.
3. Кравчун П. Н. Органная «Атлантида» Ингерманландии и Карельского перешейка. СПб, 2009.

Колокола Петропавловского собора Санкт-Петербурга в 1905 г.: К проблеме звукоидеала (из архивных материалов)

В конце 1904 г. попечители Петропавловского собора, с ведома Канцелярии заведующего придворным духовенством и настоятеля Александра Дернава, обратились на Гатчинский завод А. С. Лаврова с просьбой об отливке нового колокольного набора. После ревизии старых колоколов, среди них оказалось несколько уникальных: один времени Ивана Грозного (XVI век) около 20 п., другой, 1703 г. амстердамского литья весом 12 п., третий, самый большой на колокольне, весом 219 п. 7196 1687/1688 г., отлитый известным московским мастером Михаилом Лодыгиным. После консультаций с Императорской археологической комиссией и с поддержкой Великого Князя Сергея Михайловича было решено передать их в музеи Петербурга (Русский и Артиллерийский), остальные же использовать в качестве колокольного лома для отливки новых колоколов, сохранив для звона лишь два весом 105 п. 21 ф. и 70 п. 20 ф.¹

Завод А. С. Лаврова за подписью его управляющего Ф. В. Герберга прислал следующую смету:

«Колокола, находящиеся в настоящее время на колокольне Петропавловского собора, следующие:

- 1) колокол в 219 п.
 - 2) колокол в 105 п. 21 ф.
 - 3) колокол в 70 п. 20 ф.
 - 4) колокол в 63 п. 21 ф.
 - 5) колокол в 17 п.
 - 6) колокол в 11 п. 17 ф.
 - 7) колокол в 1 п. 30 ф.
 - 8) колокол в 30 ф.
 - 9) колокол в 20 ф.
 - 10) колокол в 30 ф.
- Всего: 490 п. 29 ф.

¹ РГИА Ф. 805. Оп. 1. № 2150. Об устройстве новых колоколов для Петропавловского придворного собора в замену старых с прибавкою высочайше отпущенного пушечного лома. 1905 г. 102 л. Л.11–23.

Колокола эти составляют весьма негармоничный звон, а также большинство их местами крошится и беззвучно.

Для получения надлежащего настроенного по камертонам колокольного церковного звона, вышеназванные колокола необходимо заменить новыми, с сохранением из старых имеющихся только 2-х колоколов, а именно в 105 п. 21 ф. и в 70 п. 20 ф.

Полный настроенный звон будет состоять из следующих колоколов:

- 1) колокол около 310 пуд.
 - 2) колокол старый в 105 п. 20 ф.
 - 3) колокол старый в 70 п. 20 ф.
 - 4) колокол 40 п.
 - 5) гармонично настроенного подзвона весом около 140 пудов.
- Итого, новых колоколов общим весом 490 пудов.

Цена новых колоколов с доставкой на место и подвескою на колокольню двадцать рублей (20 р.) за пуд.

Смета на этот звон выразится в следующей сумме:

490 пуд. колоколов по 20 руб. за пуд – руб. 9 800;

Обточенные языки к ним – руб. 204

Хомуты железные для подвески колоколов – руб. 100

Устройство для звона, цепи, ремни и прочие мелкие принадлежности – около 175 руб.

Всего рублей: 10 279

В платеж будут приняты:

314 п. 28 ф. старых колоколов по 13 руб. за пуд. – руб.: 4 091,10
476 пуд. Высочайше отпущенного пушечного лома по 13 руб. – руб.: 6188.

Итого руб.: 10 279,10

Товарищества Гатчинского завода А. С. Лаврова управляющий заводом

[подпись: Ф. В. Герберг]².

Смета в целом была принята, и зимой 1905 г. новый набор колоколов был отлит, о чем свидетельствует следующий акт:

«29-го июля 1905 года, во исполнении пункта 4-го Условия, заключенного Товариществом Гатчинского завода А. С. Лаврова

² Там же. Л. 2–2 об.

с Администрацией С.-Петербургского Петропавловского Придворного собора на отлитие церковных колоколов для Петропавловского собора. Комиссия, составленная по словесному распоряжению Его Высокопреподобия господина заведующего Придворным Духовенством, настоятелем Петропавловского Придворного собора из настоятеля С.-Петербургской Пантелеймоновской церкви протоиерея Василия Иоанновича Перетерского, настоятеля Петропавловского Придворного собора протоиерея Александра Александрова Дернова, ктитора Петропавловского Придворного собора подполковника Михаила Сергеевича Веревкина, псаломщика того же собора Михаила Александровича Орлова и настройщика колокольного церковного звона, служащего при церкви Училищного при Святейшем Синоде совета Георгия Плешкова, – проверяла и испытывала благозвучность колоколов и подзвона, изготовленных Товариществом для Петропавловского собора, в самом здании завода и нашла:

а) большой колокол, весом (определенным при самой комиссии) в 297 пудов 38 1/2 фунтов, имеет очень мелодичный звук и надлежащей силы сообразно со своей величиною и звон его очень благозвучен.

б) второй колокол весом (определенным при самой комиссии) в 38 пудов 21 фунт имеет также мелодичный звук;

в) двадцать пять колоколов подзвона, весом от 18-ти пудов и до 13 фунтов (вес показан Товариществом, а Комиссия проверила по выбору вес двух колоколов: в 6 пудов 32 фунта и в 1 пуд. 5 фунтов, при чем вес их оказался вполне соответствующим указаниям завода Товарищества), дают очень мелодичный и гармоничный звон и, при умелом звонаре дают полную возможность исполнять лучшие мелодии православного церковного звона, так как представляют в полном своем составе целую гамму, т. е. полную октаву с диезами и бемолями.

Удостоверившись в полной благозвучности изготовленных Товариществом Гатчинского завода А. С. Лаврова для Петропавловского Придворного собора колоколов, вышеозначенная Комиссия предложила Товариществу, согласно пункту 4-му Условия, немедленно отправить изготовленные и проверенные со стороны благозвучности колокола в Петропавловский собор для поднятия на колокольную.

Согласно тому же пункту Условия, обо всем вышесказанном Комиссией составлен сей письменный акт, за подписью всех членов Комиссии.

[Подписи: Вас. Перетерского, Александра Дернова, псаломщика Михаила Орлова, ктитора подполковника Михаила Веревкина, настройщика колокольного звона Георгия Плешкова]»³.

Колокола были сфотографированы зятем бывшего владельца колокололитейного завода А. С. Лаврова (1838–1904), знаменитым фотографом С. М. Прокудиным-Горским. Также на них было составлена опись, из которой следует, что все колокола специально настраивались по хроматической гамме в две октавы⁴:

Фотография I.

«**Первый старший колокол** весом 297 пуд. 38 1/2 фунтов, в нем язык стальной весом 9 пудов. По верху колокола литые украшения и изображения следующих 4 икон:

- 1) Св. Апостола Петра
- 2) Св. Апостола Павла
- 3) Св. Николая Чудотворца
- 4) Св. Царицы Александры

По низу колокола меж литыми украшениями надпись литая в 2 ряда:

1 ряд: «Лета 7196 [ЗРЧС] при державе великих государей и царей и великих князей Иоанна Алексеевича и Петра Алексеевича и благолепной государыни царевне и великой княжне Софии Алексеевне всея Великия и Малыя и Белья России самодержцев слили сей колокол весом 219 пудов».

2 ряд: «В 1905 г. при державе государя императора Николая Александровича и государыни императрицы Александры Федоровны слит сей колокол для Петропавловского собора с добавлением высочайше пожертвованного металла на Гатчинском заводе т-ва А. С. Лаврова всего весом 297 п. 38 1/2 ф.».

Нота колокола *Фа*»

Фотография II

«**Колокол** весом 38 пуд. 21 ф. к нему язык стальной весом 1 п. 03 ф. Внизу выпуклые пояски, на верху колокола изобра-

³ Там же. Л. 32–32 об.

⁴ Там же. Л. 33–37.

жения 2 иконы: а) Св. Ан. Петра и Павла; б) Великомученицы Екатерины.

Меж образами литые украшения и надпись:

“В 1905 г. слит сей колокол с добавлением высочайше дарованного металла на заводе Т-ва А. С. Лаврова в г. Гатчине весом 38 пуд. 21 ф.”

Нота колокола *Fa*».

«Полный церковный звон, настроенный по хроматической гамме и состоящий из 25 колоколов, ниже поименованных».

Фотография III

«Колокол № 25. Нота *Sol* #

Изображены иконы: 1) Св. Николая Чудотворца; 2) Св. царицы Александры.

Наверху: литая надпись фирмы меж украшений. Внизу: выпуклый пояс.

Вес колокола 18 п. 05 1/2 ф. Языка – 20 ф.».

Фотография IV

«Колокол № 24. Нота *La*

Наверху литые украшения и заводская фирма.

Внизу: Выпуклые пояски.

Вес колокола 17 п. 11 1/2 ф.; Языка – 20 ф.».

Фотография V

«Колокол № 23. Нота *La* #.

Наверху литые украшения и заводская фирма.

Внизу: выпуклые пояски.

Вес колокола 14 п. 06 ф. Языка – 15 ф.».

Фотография VI

Колокол № 22 нота *Si* 10 п. 32 1/2 ф. 13 1/2 ф.

Колокол № 21 нота *Do* 9 п. 08 ф. язык 12 ф.

Колокол № 20 нота *Do* # 9 п. 30 ф. язык 12 1/2 ф.

Колокол № 19 нота *Re* 7 п. 24 ф. язык 9 ф.

Колокол № 18 нота *Re* # 6 п. 32 ф. язык 8 ф.

Колокол № 17 нота *Mi* 7 п. 13 ф. язык 8 1/2 ф.

Колокол № 16 нота *Fa* 5 п. 37 1/2 ф. язык 7 1/2

Колокол № 15 нота *Fa* # 5 п. 11 1/2 ф. 6 1/2

Колокол № 14 нота *Sol* 5 п. 28 ф. язык 7 1/4

Петербург в Петербургской стороне. СПб., 1940. С. 33.

Колокол № 22 – на верху пояс литых украшений, внизу вырезана фирма.

Колокол № 21 – на верху литая надпись фирмы.

Колокола № 14–20 – на верху меж украшениями литая надпись фирмы.

Фотография VII

Колокол № 13 нота *Sol*# 3 п. 18 ф. язык 4 1/8 ф.

Колокол № 12 нота *La* 2 п. 35 ф. язык 4 ф.

Колокол № 11 нота *La*# 2 п. 03 ф. язык 2 1/2 ф.

Колокол № 10 нота *Si* 2 п. 11 1/2 ф. язык 2 3/4 ф.

Колокол № 9 нота *Do* 1 п. 10 ф. язык 13 1/4 ф.

Колокол № 8 нота *Do*# 1 п. 11 1/2 ф. язык 1 3/4 ф.

Колокол № 7 нота *Re* – 38 ф. язык 1 1/4 ф.

Колокол № 6 нота *Re*# – 38 ф. 1 1/4 ф.

Колокол № 5 нота *Mi* 1 п. 05 ф. язык 1 1/4 ф.

Колокол № 4 нота *Fa* – 34 ф. язык 1 1/4 ф.

Колокол № 3 нота *Fa*# – 17 1/4 ф. язык 3/4 ф.

Колокол № 2 нота *Sol* – 18 1/2 ф. язык 3/4 ф.

Колокол № 1 нота *Sol*# – 13 1/2 ф. язык 1/2 ф.

Колокола № 12–13 – гладкие с выпуклыми поясами, внизу вырезана фирма.

Колокола № 1–11 – совершенно чистые, внизу вырезана фирма.

Итак, судя по архивным документам, завод А. С. Лаврова в начале XX века делал попытку перейти на темперированный строй колокольных наборов или близкий к нему. Набор Петропавловского собора, настроенный таким образом, не единственный. Подобный опыт имелся при отливке колоколов для Придворного оркестра, изготовленных на том же заводе в Гатчине. Для уточнения документальных данных требуются звукоизмерения и дополнительные исторические источники, обсуждению которых посвящен доклад.

Русский колокол середины XVIII в. из собрания Санкт-Петербургского Петропавловского собора

Санкт-петербургский собор апостолов Петра и Павла обладает самым большим в России собранием колоколов. Помимо наборов старого и нового карильонов, курантов, экспозиции, расположенной в нижних помещениях, на одном из ярусов имеется пятнадцать колоколов отечественного литья, на которых исполняют звоны русской традиции (еще семь колоколов этого яруса в настоящее время не имеют языков). Один из них, третий по величине, относится к числу старейших полноценно сохранившихся колоколов города. Его вес, согласно гравированной надписи в нижней части, составляет 70 пудов и 20 фунтов. Также в нижней части колокола сделана литая надпись, выполненная уставным шрифтом. Большая ее часть находится с внешней стороны колокольной, что затрудняет чтение. По фрагментам надписи, сфотографированным компактным фотоаппаратом, удалось восстановить ее полный текст: «ЛИЛЬ СЕИ КОЛОКОЛЬ МАСТЕРЬ ДМИТРЕИ ЕВДОКИМОВЪ 1757 ГОДУ МАРТА ДНЯ».

Данная надпись достаточно лаконична и не содержит традиционной для крупных русских колоколов информации о храме, которому колокол предназначался, жертвователях, священниках и пр. Столь же немногословна надпись на другом колоколе, отлитом тем же мастером годом ранее для Санкт-Петербургского Троицко-Петровского собора (находившегося на Троицкой площади и ныне утраченного): «1756 года апреля дня лить сей колоколь въ С.-Петербург мастеръ Дмитрій Евдокимовъ»¹.

Можно предположить, что колокол 1757 г. с колокольной Петропавловского собора также был отлит в Санкт-Петербурге. Его декоративное оформление, в сравнении с другими колоколами того времени, достаточно скромное. Помимо надписи, его составляют два орнаментальных пояса, обрамляющих фриз в верхней части. Один (верхний) состоит из фигурок шестикрылых серафимов, другой (нижний) — из растительных элементов.

¹ Платонович Г. А. Описание Троицко-Петровского собора в С.-Петербурге на Петербургской стороне. СПб., 1890. С. 33.

Подобный орнамент типичен для русских колоколов, отлившихся со второй половины XVII в. по начало XX в.

Звучание колокола также можно охарактеризовать как типичное для русского литья данного периода, однако следует отметить его особую мягкость. Легкий металлический оттенок в звучании проявляется только при сильном ударе. В то же время атака звука отличается четкостью, а пение весьма продолжительно (декременты затухания пяти нижних тонов этого колокола несколько ниже, нежели у большинства близких к нему по весу русских колоколов). Аккорд трех нижних, наиболее устойчивых тонов состоит из *зауженной октавы* между первым и вторым тонами и *малой терции* между вторым и третьим. В течение пяти секунд после удара в звуке также ощущаются средние обертоны, из которых особенно выделяется пятый, отстоящий от второго на *малую ноту*. Однако в целом динамический уровень средних и высоких обертонов в спектре данного колокола ниже, чем у большинства русских колоколов XVIII – начала XX в. Особо следует отметить небольшое количество относительно устойчивых высоких обертонов и отсутствие таковых выше 3.1 кГц. Этим объясняется мягкость звучания колокола.

Общество еврейской народной музыки в Петрограде в 1916–1917 гг.

(по материалам из архива Д. Г. Маггида)

Деятельность Общества еврейской народной музыки (1908–1922) являла собой яркую, самобытную составляющую культурной жизни Петербурга-Петрограда. Музыкальные собрания, концерты, лекции, а также выпускаемые Обществом издания новой еврейской музыки анонсировались и рецензировались в прессе. На основе этих публикаций, воспоминаний участников кружка, архивных материалов Г. В. Копытова написала книгу, представляющую собой тщательно выверенную, документально подтвержденную историю объединения молодых музыкантов – композиторов, фольклористов, исполнителей.

Однако 1916–1917 гг. отражены здесь неполно: фактически хроника деятельности Общества обрывается в мае 1916-го, а следующий год представлен в ней всего тремя записями. Восполнить этот пробел позволяют материалы из фонда историка, искусствоведа, генеалoga, библиографа Д. Г. Маггида, хранящиеся в Архиве востоковедов Института восточных рукописей РАН. В одной из папок этого фонда (ф. 85, оп. 2, ед. хр. 385) собраны письма, приславшиеся Обществом еврейской народной музыки. Большая их часть относится к периоду с мая 1916 по декабрь 1917 г.; кроме того есть объявления о Музыкальном собрании в апреле 1918 г. и Юбилейном концерте 1919 г.

Основным содержанием папки являются повестки-приглашения на заседания Музыкального Комитета, в состав которого Д. Маггид был избран на собрании в мае 1916 г., и (чаще) «соединенные заседания Правления и Музыкального Комитета». Повестки оформлены тремя способами: среди них есть документы, написанные от руки, машинописные, а также отпечатанные типографским способом (в тех случаях, когда было необходимо получить большее число экземпляров для оповещения всех членов общества). Будучи разложенными в хронологическом порядке, они позволяют не только существенно дополнить историю деятельности Общества еврейской народной музыки, но и представить отдельные бытовые подробности его работы.

Так, в 1916 г. в основном рассылались рукописные повестки, причем чернила приходилось разводить (или покупать разбавленные): иногда написанный текст еле виден. К 1917 г. дела Общества постепенно упорядочиваются: январские повестки написаны уже неразведенными чернилами. В декабре 1916 г. начала работать канцелярия. В феврале 1917 г. была куплена печатная машинка. В дальнейшем от руки писались лишь приглашения на «экстренные» заседания, на одной из таких встреч – 21 марта 1917 г. – обсуждался план деятельности Общества «в связи с переживаемым моментом» и выбирали представителей в организационное Собрание по созыву Всероссийского еврейского съезда.

Судя по представленным в папке документам, заседания проводились ежемесячно, а иногда и чаще. Что же составляло повестку дня этих собраний? Выборы в Правление, Музыкальный комитет и Ревизионную комиссию (16 мая 1916 г.), внесение изменений в Устав, прослушивание новых произведений композиторов, входивших в Общество (Музыкальный комитет принимал решение не только об исполнении, но и о *покупке* произведений, таким образом оказывая членам Общества финансовую поддержку), устройство концертов, планы по изданию Ежегодника (редакционная коллегия была создана из членов Комитета), организация курсов исполнителей еврейской музыки, создание паевого товарищества. Обсуждались проблемы авторского права, осенью 1916 г. был объявлен конкурс произведений на стихи С. Фруга, осенью 1917 г. решался вопрос об организации камерного ансамбля.

Правление принимало решение о проведении Общих собраний, где, помимо организационных вопросов, устраивалась музыкальная часть: звучали произведения членов Общества или собранные ими новые материалы. Например, 6 июня 1916 г. З. А. Кисельгоф демонстрировал на фонографе записи народных мелодий, собранных им летом 1915 г. Проходили и Музыкальные собрания, на которых звучали доклады, сопровождавшиеся музыкальными иллюстрациями. В программах-приглашениях давалась аннотация доклада и указывались имена исполнителей.

О традиции ленинградской научной школы в латиноамериканском музыкознании

Высокий уровень исполнительского искусства российских музыкантов – будь то приглашенные солисты, дирижеры и оркестранты, гастролеры, эмигранты или иммигранты – общепризнан во всем мире. Но если язык музыки на первый взгляд кажется понятным всем, то существенные различия вербальных языков, влекущие за собой различие культурных менталитетов и научной методологии, даже в исследовании одного и того же материала, оказываются большим препятствием для полноценного, адекватного общения специалистов в сфере музыковедения. Тем более ценным оказывается вклад ученых в область коммуникации между представителями разных культурных и научных традиций.

Латиноамериканское музыкознание – сравнительно молодое научное направление, опирающееся на подходы западноевропейской и североамериканской школ и в то же время открытое современным влияниям. Исследование творчества латиноамериканских композиторов, подающих пример творческой универсальности и стилевой разносторонности, интереса к национальному музыкальному фольклору и изучению музыки своих стран, представляет в этом смысле благодатную почву для ученых.

Одним из ярких примеров таких специалистов, своего рода «мостов» между культурами, является Тамара Склютовская – пианистка (Ташкентская государственная консерватория, 1972), музыковед, кандидат искусствоведения, выпускница Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК, 1982). В советских изданиях были опубликованы более 70 ее работ о развитии музыкального искусства, музыкального театра, камерной музыки и жанра концерта, а также о проблемах музыкальной педагогики. В 1970-90-х гг. она активно участвовала в различных отечественных и международных научных конференциях и форумах. С 1994 г. Т. Склютовская с семьей (муж – известный пианист, педагог Александр Склютовский) проживают в Коста-Рике, с 1996 г. она преподает в Национальном университете и Институте искусств Коста-Рики в Сан Хосе. Опыт ее работы в консерваториях и музыкально-педагогических центрах насчитывает более 35 лет.

Время обучения Т. Склютовской в аспирантуре ЛГИТМиК пришлось на период расцвета ленинградской научной школы в советском музыковедении. Начиная с 1960-70-х гг. в научно-исследовательском отделе ЛГИТМиК работали крупные музыковеды Г. А. Орлов, Ю. А. Кремлев, Л. Н. Раабен, А. А. Гозенпуд, М. Г. Арановский, А. Н. Сохор, фольклористы Ф. А. Рубцов, И. И. Земцовский, инструментоведы Г. И. Благодатов, К. А. Вертков. Здесь выходили в свет историко-теоретические исследования, работы о русской и советской музыке, сборники научных трудов – выпуски «Вопросы теории и эстетики музыки», издание «Музыка XX века» и др. Процесс становления Т. Склютовской – специалиста в области музыкального импрессионизма, экспрессионизма, 12-тоновой техники, полистилистики, сонористики – продолжился и позднее, благодаря знакомству с современной музыкальной литературой. Но опора на традиции ленинградской школы, заложенные такими корифеями науки, как Б. В. Асафьев и Р. И. Грубер, сохранилась в основе ее деятельности.

В своих работах Т. Склютовская отдает предпочтение методу целостного анализа, рассматривает музыкальное произведение как явление процессуальное, придает значение числовой символике. Примером служит статья «D. Lehnhoff, Hai-Kai: aproximación al análisis musical» (в издании «Una Mirada múltiple: Teatro, Literatura, Danza, Música y Fotografía. Abrapalabra, №39, 2006. P. 49-64») о сюите «Хай-Кай» современного гватемальского композитора Дитера Ленхофа, в которой она выделяет черты композиции в стиле импрессионизма (контраст звуковых планов, данных в крайних регистрах; тонкая фразировка; микродинамика; применение элементов индейского фольклора по аналогии с ориентальными структурами) и экспрессионизма (эмоциональная экспрессивность; усиление динамики в конце коротких фраз; четкость в работе с серией и ее трансформациями; многообразие идей при соединении фактурных пластов; обращение к полифонии).

Роль петербургской гармонии в возникновении гармонного промысла на Вилейщине (Беларусь)

Широкое бытование петербургской гармонии в начале XX века на севере Беларуси и наличие мастеров местного происхождения, обученных ремеслу в Петербурге, привели к возникновению на северо-западе Беларуси двух центров изготовления гармоней.

Рассматриваемый ареал является самой южной оконечностью всего ареала распространения петербургской гармонии («петроградки», по-местному). С севера он частично граничит с территорией Ворпаевской школы, дочерней петербургской, частично отделен от нее «безгармонной» зоной и отчасти этой зоной разрезан. На западе и юге граница рассматриваемого ареала полностью совпадает с границей всего этнографического региона. По другую сторону этой этнографической границы находится территория Ильянской школы гармонного ремесла, с иными традициями. Рассматриваемый ареал характеризуется большим, чем в зоне Воропаева, распространением венской гармонии. Местный звуковой идеал более демократичен, чем в Воропаевской зоне: он подвергся влиянию не только петербургской, но и венской гармонии немецкой и тульской работы. Что касается строя, то в рассматриваемой зоне наилучшим считали «петроградский».

Любопытен факт, свидетельствующий об отношении к строю: однажды посчастливилось найти дореволюционную двухрядку хорошей тульской работы с добавленной подвесной (проволочный рычаг-валик на деке) кнопкой и дополнительными планочками в конце городушек «каб граць, як на трохрадцы». Эта кнопка дает I и II ступени «третьей» от края грифа тональности, отсутствующего у двухрядки ряда (SO, самое пограничье).

В рассматриваемой зоне, в отличие от воропаевской, почти не бытовал петербургский баян (Стерлигова), хотя и был хорошо известен. А воропаевский строй не был известен вовсе.

В дореволюционный период гармонный промысел пришел на Вилейщину из Петербурга вместе с мастерами местного происхождения. С начала 1920-х годов, ввиду полной изоляции от Петербурга, традиция начала размываться. И к концу 20-х – началу 30-х местные мастера уже существенно изменили конструк-

цию «петроградки» в соответствии со своими возможностями и представлении об идеале.

Эти трехрядные гармонии сохраняли как название «петроградка», так и основные особенности дизайна. Их строй либо совсем не отличался от «петроградского», либо отличался несущественно. Однако они обладали многочисленными специфическими особенностями конструкции, которые, на наш взгляд, не позволяют отнести их к петербургскому типу. Определим наиболее существенные из них. Эти гармонии не двух-, а трех-, редко – четырехголосные, со своими настройками. Правая механика у них всегда двухсторонняя. Левая встречается и заемная, хотя обычно она копирует «петроградскую». Характерны также «пиколки» басов, звучащие выше аккордов аккомпанемента. Остальные отличия – либо производные от этих, либо результаты импровизации. Поэтому, во избежание путаницы, считаю нужным определить эту разновидность гармонии как «Вилейскую» – возникшую на Вилейщине.

После Второй мировой войны изготовление данного типа гармоней стало постепенно угасать. Однако элементы дизайна, как пришедшие с петербургской гармонью, так и их собственные, присутствовали в работах мастеров Вилейщины еще в 1950-х годах. Это были необычного дизайна хромки. Особенно интересна хромка немецкой формы, поскольку хромка изначально является результатом перенастройки венской двухрядки и исторически немецкой формы никогда не имела.

Мифопоэтический универсум М. К. Чюрлениса

В апреле 2011 года художественный мир отметил 100-летие памяти М. К. Чюрлениса – творца живописных картин, музыкальных сочинений, литературно-поэтических опусов. По инициативе Кабинета истории национальных музыкальных культур Санкт-Петербургской государственной консерватории в связи с этим была проведена студенческая конференция «М. К. Чюрленис и его реминисценции в современной культуре». Это научно-творческое заседание состоялось в Санкт-Петербургском государственном Музее-институте семьи Рерихов. В консерватории также неоднократно проходили научные собрания, посвященные творчеству Чюрлениса и вопросам его «всеприсутствия» в художественной культуре.

Мир Чюрлениса волнует удивительным сопряжением музыкального времени и живописного пространства. Его натура музыканта нашла интуитивное выражение в других областях творчества. В разные виды искусства, где реализовался его творческий потенциал, он внес динамику развития образов, пространственно-временные ассоциации. Не поэтому ли в искусствоведении родился термин «процессуальная живопись», отражающий новое качество, отнюдь не присущее традиционной живописи Чюрленис находит точки соприкосновения для *созвучания* этих сфер. Впрочем, для него это был единый, органичный творческий процесс, не сводящийся к «проецированию» одного на другое.

В предлагаемой теме объединены два понятия: *универсальность*, трактуемая искусствоведами как понятие многоуровневое, отражающее и творческие (образные), и психические особенности личности художника. Здесь подразумевается и семантическая многозначность, выраженная метафоричность мышления, и стремление к «синтезу» искусств творцов, обладающих даром синестезии.

Искусство Чюрлениса невозможно рассматривать под эгидой одного конкретного художественного течения и только в рамках традиционных канонов. Именно поэтому он воздействует так глубоко и сильно, заставляет думать, будит фантазию, волнует ощущением жажды жизни. Таким образом, универсализм

Чюрлениса – в многомерности, не сводимости к строгой «стилевой замкнутости». В его творениях можно обнаружить истоки разных стиливых тенденций, каждую из которых он переплавляет в себе и «перешагивает» в удивительном видении мироздания¹.

Во всех своих проявлениях Чюрленис, прежде всего, – литовец, выражающий мироощущение своего народа², о чем красноречиво свидетельствуют мир его образности, метафоричность мышления как способ «усиления» смыслового содержания, подразумевающего подтекст, пантеистическое отношение к природе. Чюрленис стал первопроходцем, ярким выразителем тем, получивших развитие: *история, природа Литвы, небо, звезды, солнце, море, мифологические образы, зодиакальный круг*. Ему оказываются близкими поэтические представления народа о мире планет и светил. В своих *мифопоэтических представлениях* древние литовцы обожествляли Ужа, как символ разума, мудрости. При явной многозначности образов, преобладающей темой творчества Чюрлениса остается тема его родины – Литвы, ее природы, мифологии, исторического прошлого.

Проявление универсализма творчества Чюрлениса, на наш взгляд, состоит в том, как ему удается «соединить несоединимое». Образы его живописных полотен будто движутся и звучат. Мы будто чувствуем «тихое ритмичное движение окружающего мира»³. «Всеприсутствие» Чюрлениса в художественной культуре Литвы – в музыке, поэзии, литературе, живописи – позволяет еще раз подтвердить идею универсальности удивительного и талантливейшего представителя своего народа.

¹ Шепетис Л. От жизни – в ничто. М., 1972. С. 117.

² Бруверис И. Эстетические проблемы творчества М. К. Чюрлениса: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1971.

³ Ландсбергис В. Творчество Чюрлениса (Соната весны). Л., 1975. С. 211.

**«Затем, что в друге друг отобращен...»
(Д. Д. Шостакович и К. Мейер)**

«Его дружба для меня была одной из самых драгоценных в жизни» – написал в своем отклике на кончину Д. Д. Шостаковича Кшиштоф Мейер – выдающийся польский композитор, музыковед, педагог, пианист. Началась она в конце 1950-х годов, когда юный 16-летний учащийся краковского музыкального лицея, переживавший кризис и неуверенность в своем композиторском призвании, набрался смелости и написал письмо Д. Д. Шостаковичу с выражением своего восхищения его творчеством и с робкой просьбой оценить свои собственные попытки сочинительства. Ответ пришел очень скоро и был категоричен: «Ты должен писать, бросить композицию было бы грехом!». Так началась эта дружба, и, несмотря на разницу в возрасте (37 лет!), на трудности переписки и телефонных переговоров, продолжалась она 15 лет, до кончины Шостаковича и после нее. «Au-delà d'une absence» («За гранью небытия») – такое мистическое название дал К. Мейер своему струнному квартету (op. 89), написанному в 1997 году. В основе его тема, которую Шостакович наиграл Кшиштофу во время их последней встречи в Москве, а юному Мите Шостаковичу эту тему задал когда-то Глазунов на экзамене по контрапункту в консерватории. «Река времен в своем течении» соединила берега во времени и пространстве, и польский композитор, живущий сейчас в Германии, создал в память о своем русском друге трагически-прекрасное произведение, которое называли «16-м квартетом Шостаковича».

Еще одно произведение К. Мейера в стиле Шостаковича – опера «Игроки» по Гоголю. Как известно, Шостакович написал только первый акт (40 минут музыки) и прекратил работу буквально на полуслове. Мейер *дописал* оперу до конца, сделав незначительные и необходимые сокращения в гоголевском тексте. Опера была поставлена в Германии, в Вуппертале, показана на «Варшавской осени» в 1983 году и вызвала значительный интерес у слушателей и критиков (особенно по вопросу о стилизации).

Следует отметить, что К. Мейер блестяще владеет этим – достаточно назвать его очаровательную шутку с «неизвестной сим-

фонией Моцарта», «Concerto retro» в барочном стиле, или музыкальное приношение Боккерини «Cago Lujgj». И мастерская стилизация в «Игроках» – это не только знак восхищения, любви к Шостаковичу, но главное – это попытка дать *сценическую* жизнь его неоконченной опере. В письме от 26 августа 1991 года к автору настоящей статьи К. Мейер писал: «Я, конечно, был бы бесконечно счастлив, если эту оперу поставили бы в России, на *русском* языке. Пока ее играют в ФРГ, в городе Вупперталь (на немецком языке) и, вероятно, поставят в Польше. Моей огромной мечтой, однако, является постановка в Петербурге». Пока эта мечта, к сожалению, не осуществилась...

И, наконец, главная работа, К. Мейера-музыковеда, которой он посвятил многие годы, – это монография «Шостакович. Жизнь. Творчество. Время». Первый вариант был написан 40 лет назад, издан в Кракове в 1973 году в серии «Популярные монографии» и, по словам автора, «носил фрагментарный характер». В последующие годы Мейером была проделана колоссальная работа по сбору и изучению ранее (до распада коммунистической системы) недоступных материалов, по глубокому анализу всех сочинений Шостаковича, всей литературы, посвященной ему (прежде всего двухтомной монографии С. Хентовой.) Так появилась его монография о Шостаковиче, которую автор назвал «попыткой представить жизнь и творчество Шостаковича в историческом, политическом, общественном, а также музыкальном контексте». За последние годы книга эта выдержала 11 изданий в разных странах мира, была признана лучшей монографией о Шостаковиче, французский журнал «Ле монд де ля музик» назвал ее шедевром. Наконец, в 1998 году состоялось и петербургское издание (правда, небольшим тиражом, 2000 экземпляров), сразу ставшее библиографической редкостью. Со страниц этой книги перед читателем предстает облик гениального творца, во всей своей сложности, парадоксальных противоречиях, трагических коллизиях времени, художник, который в своей музыке «перерастает эпоху, создавая вневременные, вечные произведения». Это и есть то *бессмертие*, о котором говорит нам Шостакович словами Микеланджело: «...я словно б мертв, но миру в утешенье я тысячами душ живу в сердцах всех любящих, и, значит, я не прах, и смертное меня не тронет тлень».

Творческие метаморфозы Алемдара Караманова

Настоящий доклад посвящен редкому событию в музыкальной жизни Санкт-Петербурга – исполнению музыки крымского композитора Алемдара Сабитовича Караманова. 14 мая 2012 года в зале Санкт-Петербургской Капеллы прозвучала мировая премьера Семнадцатой симфонии «Америка» под управлением А. Титова, бессменного дирижера всех петербургских премьер музыки А. Караманова.

В центре внимания – феномен духовно-эстетического перерождения композитора в 1960-е годы. В то время А. Караманов – уже маститый композитор, автор десяти симфоний, ряда инструментальных концертов, камерно-инструментальных сочинений, востребованный в самых взыскательных музыкальных кругах, откуда ему поступает множество предложений о сотрудничестве, обещающих, в том числе, и экономическую обеспеченность. Неожиданно он покидает Москву и отправляется на родину в Симферополь, где знакомится с художником-иконописцем Г. Бостремом, принимает крещение и становится композитором-«затворником». Он отказывается от большинства предложений, практически полностью отдается сочинению.

Композитор был наделен высоким эстетическим чувством, блистательной профессиональной техникой, редким изобилием идей и их творческим воплощением; он не допускал халтурных, проходных (отписных) работ.

Духовное перерождение А. Караманова характеризовалось полным отчуждением от новомодных (на период «прорыва Авангарда» 1960-х) стилей, обращением к родственному композитору романтическому слышанию мастеров прошлого (П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Скрябин). Автор отвергал «навязывание» своего творчества, полностью отдаваясь лишь написанию музыки.

Склонный к монументальности, композитор не ограничивался одним макро-циклическим сочинением [«Совершишася» (симфонии №№11–14), «Бысть» (симфонии №№18–23)], создал ряд крупных кантатно-ораториальных и духовных сочинений

(Реквием, Stabat mater) и не раз еще обращался к вокально-инструментальным жанрам.

Не раз композитор рассказывал об умалчиваниях о его концертах, порче грамзаписей, игнорировании со стороны коллег. Дирижеры, обращавшиеся к творчеству А. Караманова – среди них В. Ашкенази, Г. Проваторов, В. Федосеев, А. Титов и многие другие, – нередко за свой счет осуществляли исполнение сочинений крымского композитора, много усилий к этому прилагали родственники (сестра С. Крылатова) и поклонники его таланта (Е. Клочкова, М. Казиник).

3 мая 2012 года исполнилось 5 лет со дня смерти А. Караманова. Растет внимание к его творчеству, его сочинения исполняются все чаще и чаще, и хочется надеяться, что со временем в композиторе признают мастера высокого индивидуального художественно-религиозного воззрения.

«Ашкеназские мотивы»:

**Сборник вокальных и инструментальных сочинений
И. Мацевского**

Издание вокальных и инструментальных сочинений Игоря Мацевского под общим названием «Ашкеназские мотивы» было осуществлено в 2006 г.¹ В этой работе приняли участие известные петербургские ученые и музыканты. Автор вступительной статьи – композитор, этномузыковед, специалист по еврейской музыкальной культуре Евгения Хаздан. Для данного издания ею были осуществлены реконструкции текстов баллад на идише и их переводы на русский язык. В работе также принимали участие доктор филологических наук, профессор Наталия Светозарова, филолог Юдифь Зислин, композитор и исполнитель традиционной еврейской музыки Евгений Хаздан (редакция нотного текста), музыковед, кандидат искусствоведения Даниил Шутко (компьютерный набор нотного текста), аспирант сектора инструментоведения Владимир Белов (перевод вступительной статьи на английский язык).

Публикация выполнена в жанре «музыкального приношения» И. И. Земцовскому – «Наставнику – крупнейшему отечественному этномузыкологу, по-новому представившему музыкальную культуру восточноевропейских евреев в нашей стране и за рубежом»².

Основной корпус сборника составляют пять еврейских баллад Украины и Беларуси, интерпретируемые композитором на основании уникальных расшифровок из архивных материалов Софьи Давыдовны Магид. Квинтэссенцией каждой из баллад становится последний высокий отзвук, остающийся реять в пространстве. Именно в эти секунды звучащей тишины, которые отделяют одно повествование от другого, и происходит осмысление воссоздаваемой автором музыки. Решенные как замкнутый цикл, баллады

¹ *Игорь Мацевский. Ашкеназские мотивы. Вокальные и инструментальные сочинения. СПб., 2006. 32 с.*

² *Хаздан Е. Диалоги культур // Игорь Мацевский. Ашкеназские мотивы. Вокальные и инструментальные сочинения. СПб., 2006. С. 6.*

заканчиваются то неким зависанием в воздухе одинокого звука как в первой (баллада-загадка), то вслушиванием в два соседних звука «невозможных заданий» в последней; то данностью заключительной квинты высокого регистра второй (о сироте на могиле матери), то выступая резкими и решительными заключительными акцентами четвертой баллады, повествующей о выборе мужа. Центральную часть цикла занимает рассказ о девушке и дереве, значительно превосходящий остальные по своему масштабу и единственный из всего цикла, заканчивающийся вкрадчивым озвучиванием басовых нот, но данных автором все же на фоне вытянутого звука в среднем регистре.

Кроме баллад, в издание включены два инструментальных произведения, представляющие собой свадебные танцевальные зарисовки для разных инструментальных составов. Изначально они были созданы для фильмов «Сказ о Федоте-стрельце» (киностудия СТБ, реж. С. Овчаров) и «Цимбальные звоны» (киностудия Беларусьфильм, реж. А. Коневский).

Вступительная статья Е. Хаздан раскрывает значимость представленных сочинений с позиций «диалога культур» и содержит в себе сведения об истории их создания, об экспедиционной практике автора, о балладе и ее жанровых разновидностях в еврейской культуре, о специфике произношения текстов, что весьма ценно для самых разных уровней восприятия – исполнительского, слушательского, исследовательского.

О концертных исполнениях армянской литургии в Петербурге

За прошедшие несколько лет петербургская публика неоднократно имела возможность слышать армянскую духовную музыку в лучших концертных залах города. В 2010 году в рамках международного фестиваля «Поющий мир» номера из литургий Комитаса и М. Екмаляна прозвучали в исполнении армянского молодежного хора «Спегани» под управлением С. Автандилян в Государственной академической Капелле.

Годом позже в Смольном соборе на фестивале «Международная неделя консерваторий» армянские церковные песнопения были включены в программу выступления Государственного камерного хора Армении под управлением выпускника Санкт-Петербургской консерватории Р. Млкеяна.

В мае 2011 года широко праздновался юбилей великого норвежского гуманиста Ф. Нансена. Один из концертов фестиваля М. Сафарьянц «Дворцы Санкт-Петербурга» был приурочен к этому знаменательному событию. Во втором отделении концерта в Капелле прозвучали номера из патарагов М. Екмаляна и Комитаса в исполнении камерного хора «LEGE ARTIS» под управлением петербургского хормейстера Б. Абальяна. Само по себе исполнение «Литургии» Комитаса на концертной сцене представляет большой научный интерес и воплощает в жизнь мечту самого композитора о светской исполнительской судьбе его произведения. Также примечателен сам факт концертного исполнения храмового произведения – «Литургии» М. Екмаляна. Фрагменты литургических песнопений из сочинений М. Екмаляна и Комитаса были соединены на концерте и воспринимались на слух как единое хоровое произведение.

Б. Абальян избрал для исполнения понравившиеся ему номера из литургий М. Екмаляна и Комитаса, исходя из собственного художественного вкуса. По его собственным словам, дирижер воспринимает эти произведения без их религиозного контекста. В своей вокально-хоровой работе Б. Абальян столкнулся с рядом проблем, которые заключались в освоении певцами музыкального материала, сильно отличающегося от их представлений, осно-

ванных на европейском слуховом и певческом опыте. Также трудность состояла в овладении армянским текстом.

Большая нагрузка легла на солистов хора «LEGE ARTIS». Среди них можно отметить особо яркое, эмоциональное пение И. Пономарева. В личной беседе солист уточнил, что в процессе работы над номерами литургий М. Екмаляна и Комитаса хористы руководствовались тем, чтобы как можно более точно исполнить стилистически характерные особенности авторского почерка композиторов.

Исполнительскую проблему представляет собой интонирование мелодического рисунка, находящегося в ладовой сфере, связанной с армянской монодической музыкой. Еще одна сложная задача заключается в передаче тембровых красок звучания хора, заложенных в фактурно-регистровых решениях каждого избранного маэстро Абальяном песнопения. Фрагменты были подобраны, исходя из принципа чередования антифонного и ре-спонсорного пения. Мужские сольные фрагменты сменялись хоровыми, исполняемыми смешанным хором. В подготовке концерта большую помощь оказало армянское духовенство Петербурга. Настоятель армянской апостольской церкви св. Екатерины о. Саркис (Чопурян) помог приобщиться молодым певцам к незнакомой традиции армянского духовного пения. Горячий прием публики и восторженные отзывы любителей армянской церковной музыки вдохновили артистов «LEGE ARTIS» на дальнейшие планы исполнения армянской обрядовой музыки в Петербурге.

Сведения об авторах

Алпатова Ангелина Сергеевна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии Института бизнеса и политики, член Санкт-Петербургского союза ученых, Почетный работник высшего профессионального образования (Москва).

Берберов Владимир Христович – музыкант-исполнитель, этноинструментовед, лингвист, художественный руководитель фольклорного ансамбля «Ліцвіны» (Минск, Беларусь).

Булатова Динара Айдаровна – этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Брославская Татьяна Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, заведующая кабинетом истории национальных музыкальных культур Санкт-Петербургской Государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Виноградов Юрий Алексеевич – археолог, доктор исторических наук, заведующий отделом истории античной культуры Института истории (Санкт-Петербург).

Дробот Мирослав Сергеевич – студент четвертого курса композиторского факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Климин Евгений Андреевич – музыковед-кампанолог, аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств (научный руководитель – кандидат искусствоведения А. Б. Никаноров) (Санкт-Петербург).

Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна – музыковед, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, член Санкт-Петербургского союза ученых.

Кравчун Павел Николаевич – акустик, кандидат физико-математических наук, доцент физического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, главный смотритель органов Московского международного Дома музыки.

Лисовой Владимир Иванович – музыковед, композитор, доцент кафедры теории и истории музыки музыкального факультета Государственного специализированного института искусств, член Санкт-Петербургского союза ученых (Москва).

Малькеева Айгуль – кандидат искусствоведения, член Санкт-Петербургского союза ученых (Нью-Йорк, США).

Мамонов Владимир Андреевич – искусствовед, старший преподаватель гуманитарного факультета Педиатрической академии (Санкт-Петербург).

Мангасарова Карина Викторовна – пианистка, аспирантка сектора инструментоведения Российского института истории искусств (научный руководитель – кандидат искусствоведения И. А. Чудинова) (Санкт-Петербург).

Мациевский Игорь Владимирович – композитор, инструментовед, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, Заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург).

Мешкерис Вероника Александровна – искусствовед, музыкальный археолог, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского союза ученых.

Никаноров Александр Борисович – музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств; действительный член Ассоциации колокольного искусства России, член Санкт-Петербургского союза ученых.

Ромодин Александр Вадимович – музыкант-исполнитель, этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Хаздан Евгения Владимировна – этномузыковед, кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Салнис Наталья Николаевна – музыковед, член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Свободов Валерий Александрович – виолончелист, инструментовед, доктор искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств; заместитель председателя секции Исторического музыкознания Санкт-Петербургского союза ученых.

SUMMARY

Ihor Macijewski (St. Petersburg)

Ethnic Experience of Musical Didactics in the Age of Activation of Cross-Cultural Communications

Separate ethnical cultures (European, Middle and Near Eastern, Far Eastern) have been developing for a long time and have formed their own aesthetics, system of imagery, structuring principles independently. By the border of millenniums political-economic processes and technical revolution have dramatically broadened the field of cross-cultural communications and today multiple ethnical cultures contact each other in different ways.

Valery Svobodov (St. Petersburg)

Peterburg Cello Bachiana

Dinara Bulatova (St. Petersburg)

German Scientists about the Origin of Bow Chordophones

The article discusses various theories of origin of stringed instruments and the contribution of German scholars – Kurt Sachs and Werner Bachman – to the study of this issue.

Vladimir Lisovoy (Moscow)

Universal Quality of Creative Personality: Dieter Lehnhoff

The work of famous modern Guatemalan composer, conductor, musicologist, teacher Dieter Lehnhoff (b. 1955) is considered.

Vladimir Mamonov (St. Petersburg)

The Rhythmic of Organization: The Pottery Army as the World Largest Monument of Posthumous Imperialism

The grandiose pottery army collecting for a battle is without question the climax in development not only of the original Chinese ceramic, which can be traced from the New Stone Age, but a bright pearl in the history of ancient Chinese sculpture. Since the Shang Dynasty and Thou Dynasty sculpture obtained some new traits but it was in the reign of the first emperor of China that sculptural art fully embodied a unified and massively collective rhythm with a vigorous and aggressive spirit.

Juri Vinogradov (St. Petersburg)

Ancient Greek cymbal from the Greek-period Settlement Artyushchenko-2 on Taman Peninsula

Ancient Greek cymbal was found during excavations at the Greek-period settlement Artyushchenko-2 on Taman Peninsula. It belongs to the type of the percussion instruments of the 4th–3rd centuries BC. This is the first find of

such kind, which is known till now at the ancient sites of the Northern Black Sea region.

Veronika Meshkeris (St. Petersburg), Ajgul Malkeeva (New-York, USA)

Female String Duo of the Palace of Khulbuk (Tajikistan)

The discovery of two female musicians in the murals of the Palace of Khulbuk of the Khuttal rules (9th–12th centuries) by archeologist E. Gulamova in 1985 was a remarkable find. Khulbuk murals are stylistically similar to the wall paintings of the Lashkati Basar in Afghanistan and to those found in some other medieval Islamic palaces; they manifest the continuation of the pre-Islamic art of the Middle East and Central Asia.

Pavel Kravchun (Moscow)

On the History of Organs in the Finnish Churches in St. Petersburg and Suburbs

A short review of organs built in Finnish churches in St. Petersburg and its region and in Kolpany Seminary is given. Organs of the main Finnish church in St. Petersburg (St. Mary church) are described.

Evgeny Klimin (St. Petersburg)

Russian Bell of the Middle of XVIII Century from the Collections of St. Petersburg Peter and Paul Cathedral

The belfry of Peter and Paul Cathedral in St.-Petersburg has the greatest collection of bells in Russia. One of them was founded in 1757 year and it is one of the oldest in the city. This paper contains analysis of inscription on its body, hypothesis of its place of origin, description of its ornamentation and sound properties.

Evgenia Khazdan (St. Petersburg)

The Society for Jewish Folk Music in Petrograd in 1916–1917 (Based on the Archival Materials from the David Maggid's Collection)

David Maggid was historian, bibliographer, specialist in genealogy and arts. In 1916 he entered the Music Committee of the Society for Jewish Folk Music. The chronicle of activity of the Society can be reconstructed by the invitations to the meetings of this Committee.

Angelina Alpatova (Moscow)

Leningrad Scientific Traditions in Latin American Musicology

Scientific traditions of Leningrad State Theatre, Music and Cinematography Institute in works by T. Sklioutovskaya (Costa Rica) are considered.

Alexander Romodin (St. Petersburg)

Alexander Kresling and Russian Choir of University of Freiburg

Vladimir Berberov (Minsk, Belarus)

The Role of the Peterburgian Harmonica in Arising of Harmonica-making Trade in the District of Vileika

Approximately in 1900 the tradition of making the famous Peterburgian harmonica came to the northwestern part of Belarus. It gave birth to two local traditions. As the result of isolated development of the trade in Vileika ethnographical district, a new local type of harmonica was created in early 1930's. I propose to call it «*Vileika harmonica*» in order to distinguish it from the *Peterburgian harmonica*.

Tatiana Broslawskaia (St. Petersburg)

Mythopoetic Universe of M. Čiurlionis

This report is devoted to the unique creative world of Lithuanian musician and artist Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Numerous student conferences conducted on initiative of department of national musical culture at St.- Petersburg conservatory have become a tradition. Creation of Čiurlionis touches us for its surprising connection of musical time and picturesque space, the dynamics of images development. This theme concentrates on two problems: universalism of artist's creation, reflecting different edges of his individuality and incarnation of mythopoetic images. His «all-presence» in contemporary culture of Lithuania is noted. The author used the results of researches of such scholars as: V. Landsbergis, I. Bruveris, M. Etkind, L. Shepetis and others.

Natalia Salnis (St. Petersburg)

«Then the Friend is in the Friend Displayed...» (D. Shostakovich and K. Meyer)

The theme of D. Shostakovich runs like a red thread through all the many-sided work of K. Meyer – Polish composer, musicologist, teacher. Their friendship, in spite of the difference in their age, was truly creative and gave excellent results. These are Meyer's monograph «D. Shostakovich. Life. Works. Time», published in many countries and recognized as the best work about the soviet master; the opera «Players» based on Gogol's motifs, which K. Meyer finished writing in the Shostakovich style; String quartet op. 89, called Shostakovich's quartet № 16.

Miroslav Drobot (St. Petersburg)

Creative Metamorphosis of Alemdar Karamanov

This report is dedicated to the prominent Crimean composer Alemdar Karamanov (1934–2007). Having sacrificed successful career in Moscow he leaves tumultuous megapolis for his quiet native town Simferopol, where

after being baptized he creates his main works. Since 1990's his works steadily have been gaining popularity notwithstanding its musical language that would seem obsolete. M. Kazenin, E. Klochkova, A. Titov, V. Viardo find themselves among his adepts and promoters.

Olga Kolganova (St. Petersburg)

«Ashkenazi motives»: the Collection of Vocal and Instrumental Works by Ihor Macijewski

The article is devoted to the collection of vocal and instrumental works of the famous St. Petersburg composer – Ihor Macijewski, published in 2006. Its publication has brought together a whole circle of famous scientists and artists of St. Petersburg: I. Zemtsovsky, N. Svetozarova, E. V. Khazdan, E. J. Khazdan, J. Zislin, V. Belov, D. Shutko.

Mangasarova Karina (St. Petersburg)

The Concert Performances of the Armenian Liturgy in St. Petersburg

This article is dedicated to the problems of interpretation in the concert performances of the parts of the Armenian Liturgy by Komitas and M. Ekmalyan in St. Petersburg.

