



005049061

Куценко

На правах рукописи

КУЦЕНКО Екатерина Дмитриевна

**ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ А.А. АЛЯБЬЕВА:
ОПЫТ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Специальность: 17.00.02. – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

31 ЯНВ 2013

Москва – 2013

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

- Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор
Заболотная Наталия Викторовна
- Официальные оппоненты: Вязкова Елена Васильевна
доктор искусствоведения,
профессор,
Российская академия музыки
им. Гнесиных,
профессор кафедры аналитического
музыкознания
- Захарова Ольга Ивановна
кандидат искусствоведения,
Всероссийское музейное
объединение музыкальной
культуры им. Глинки,
ведущий научный сотрудник
- Ведущая организация: Уральская
государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского
г. Екатеринбург

Защита состоится « 19 » февраля 2013 г. в 16.30 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01 по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство при Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российской академии музыки имени Гнесиных

Автореферат разослан « 16 » января 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Н.В. Пилипенко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Последнее десятилетие XX и начало XXI века отмечено постоянно возрастающим интересом исследователей к отечественной духовной музыке, что отчасти связано с изменением этико-культурных ориентиров в обществе. Однако в изучении церковно-певческой культуры еще остались пробелы, и в их числе – духовно-музыкальные сочинения А.А. Алябьева (1887 – 1851). Своеобразие его творческого облика неоспоримо: еще Б.В. Асафьев отмечал особую интонационную «общительность» Алябьева, его диалог с распространенными в то время «музыкальными диалектами»¹. Как и другие церковно-певческие произведения XIX века, духовно-музыкальные сочинения Алябьева интересны тем, что относятся к авторскому кругу произведений, но при этом связаны с обиходом, отражают его интонационное поле. Объем и разнообразие неизданных церковно-певческих произведений Алябьева вызывают необходимость научного исследования источников, их текстологического изучения. На наш взгляд, эти сочинения, в том числе Литургия с-moll, заслуживают более пристального внимания.

Все это, наряду с высокими художественными достоинствами рассматриваемого музыкального материала, обуславливает *актуальность* данного исследования.

Недостаточная изученность рукописного наследия Алябьева заставляет нас на данном этапе видеть главную *проблему* в том, чтобы систематизировать круг духовно-музыкальных рукописей композитора, выявив соотношение рукописных источников между собой.

Цель исследования – создать текстологическую базу для научной публикации корпуса духовно-музыкальных сочинений Алябьева. В соответствии с этим основные *задачи* работы следующие:

1. выявление и систематизация рукописей духовно-музыкальных сочинений Алябьева, их текстологический анализ;
2. восстановление на основе текстологического изучения всех сохранившихся церковно-певческих сочинений Алябьева, в том числе – реконструкция полного текста Литургии с-moll;
3. уточнение датировки рассматриваемых произведений;

¹ Асафьев Б.В. Композиторы первой половины XIX века. – М., 1959. – с. 58.

4. создание максимально полного музыкально-инципитного Каталога произведений Алябьева в данной области творчества;
5. выявление специфических черт рукописных источников духовно-музыкальных сочинений Алябьева и их характеристика с точки зрения общепринятой терминологии классификации рукописей;
6. характеристика методов работы Алябьева в области духовной музыки с точки зрения психологии творчества, в том числе этапов создания произведения, а также других особенностей творческого процесса композитора, отраженных в рукописях;
7. характеристика духовно-музыкальных сочинений в контексте других произведений композитора с точки зрения эволюции его творчества; анализ стилистики духовно-музыкальных сочинений Алябьева;

Объект исследования составляют духовно-музыкальные сочинения Алябьева.

Предметом исследования является стилистика духовно-музыкальных сочинений Алябьева и текстологические особенности их рукописей.

Материалом исследования являются автографы (от набросков и эскизов до чистовых рукописей) и авторизованные копии духовно-музыкальных сочинений композитора (их количество и описание дано в Каталоге).

Ограничение материала: в данной работе мы рассматриваем рукописи, которые хранятся в архивах Москвы: в отделе рукописей Центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки (фонд 40), в музее-квартире Н.С. Голованова (ед. хр. 264) и Российской государственной библиотеке (ф. 304 II Троице-Сергиевой лавры, ед. хр. 374).

В качестве *методологической базы* исследования используется комплексный подход на основе методов *общего и музыкального источниковедения*. Применение этих методов обеспечивает разностороннее исследование рукописей Литургии c-moll и других церковно-певческих сочинений, способствует выявлению редакций, наиболее близких друг другу вариантов, определению этапов создания сочинения. Определяющими для нас явились труды Т.Н. Ливаповой, И.Ф. Петровской, Д.С. Лихачева. Мы использовали методики исследования рукописей, изложенные в книгах по *музыкальной текстологии* П.Е. Вайдман, Б.В. Доброхотова, Н.Л. Фишмана, Т.В. Шабалиной, Т.А. Щербаковой, Н.Ю. Плотноковой, Э.А. Фатыховой, а

также методы *общей текстологии*, разработанные С.М. Бонди, А.Л. Гришуниным, С.А. Рейсером, О.В. Твороговым.

Применение *исторического подхода* к духовно-музыкальному творчеству Алябьева, рассмотрение его в контексте церковно-певческой культуры первой половины XIX века потребовало обращения к работам Б.В. Асафьева, Ю.В. Келдыша, Н.С. Гуляницкой и др. Сравнение духовно-музыкальных сочинений Алябьева с музыкой его предшественников и современников обусловило применение *компаративного метода*.

При изучении особенностей *стиля* Алябьева мы следовали методам Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского, Л.В. Кириллиной и др. В исследовании композиции произведений Алябьева использовались *музыкально-аналитические методы*, традиционные для отечественной теоретической школы (Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, В.В. Протопопов, Ю.Н. Тюлин, В.П. Бобровский, Е.И. Чигарева и др.). Наблюдая характерные черты творческого процесса А.А. Алябьева, мы опирались на опыт Е.В. Вязковой, Л.З. Корабельниковой, Л.Л. Бочкарева и других авторов книг о *психологии творчества*.

В ходе исследования нами применялись *методы реконструкции* произведений, чистовые рукописи которых утрачены (применительно к рукописям духовно-музыкальных сочинений Алябьева). Эта методика предполагает изыскание рукописей и уточнение их датировки, работу с текстовыми версиями, поиск первоисточников текста, текстологический и музыковедческий анализ, реконструкцию песнопений. В подобной работе ориентиром для нас служили труды Ю.В. Васильева, О.А. Владимировой, Н.С. Ганенко, Э.А. Фатыховой, П.В. Терентьевой, Е.В. Грищенко и пр.

При создании аннотированного музыкально-инципитного Каталога духовно-музыкальных сочинений Алябьева мы учитывали их списки, опубликованные в трудах Г.Н. Тимофеева и Б.В. Доброхотова. Также мы опирались на *опыт создания каталогов* такими исследователями, как Л. Кехель (Моцарт), А. Хобокен (Гайди), В. Шмидер (Бах), О. Дойч (Шуберт), Г. Карштадт (Букстехуде), Б. Базельт (Гендель), П.Е. Вайдман, Л.З. Корабельникова, В.В. Рубцова (Чайковский), А.В. Лебедева-Емелина (русская духовная музыка эпохи классицизма).

На защиту выносятся следующие положения:

1. духовно-музыкальные сочинения занимают важное место в творчестве Алябьева;
2. каждое произведение представлено целым кругом рукописных источников;
3. специфика рукописных источников духовно-музыкального творчества Алябьева отражена в особом подходе к типизации источников;
4. психологической особенностью творчества Алябьева является многовариантность текста, что нами рассмотрено при характеристике методов работы композитора в области духовной музыки; эти методы, равно как и этапы создания произведения сходны с работой над сочинениями в других жанрах;
5. стилистика духовно-музыкальных и светских сочинений Алябьева сходны;

Степень изученности темы. Духовно-музыкальное творчество Алябьева в истории русской музыки изучено недостаточно: в настоящее время необходима работа, обобщающая и анализирующая музыкальный материал. Произведения хранятся в архивах, не систематизированы, некоторые из них представлены отдельными партиями. Анализ рукописного фонда А.А. Алябьева, предпринятый автором настоящей работы, выявил несколько десятков сочинений, которые представляют не только исторический, но и художественный интерес и могут быть восстановлены для исполнительской практики.

При чтении литературы о композиторе обращает на себя внимание большая путаница с их количеством, наименованиями и номерами единиц хранения. В подробном каталоге духовной музыки эпохи классицизма, составленном А. В. Лебедевой-Емелиной (2004), упоминаются произведения, написанные не позже 1825 года, а церковно-певческие сочинения Алябьева относятся к 1830-1840-м годам. В литературе о Литургии с-moll, например, сведения немногочисленны и неполны. Г.Н. Тимофеев (1912) называет одну «“Обедню” в полном виде» и относит ее к сочинениям, написанным в Сибири (между тем у Алябьева три Литургии, а не одна, и неясно, какую из них Г.Н. Тимофеев имеет в виду). Б. В. Доброхотов в своей монографии (1966) лишь упоминает Литургию с-moll среди прочих сочинений для смешанного хора. В составленном им указателе произведений Алябьева

среди перечисленных церковных хоров отсутствует тетрадь с полной партитурой этой Литургии (ед.хр. 54), а редакции ее номеров он атрибутирует как отдельные сочинения. Причиной обращения композитора к духовной музыке Доброхотов считает возможность ее исполнения, в связи с этим пометки в партитуре считает исполнительскими, с чем мы не согласны. Анализ этой Литургии проводит Н.И. Тетерина в своей дипломной работе (1986)². Е. М. Левашев (1988) рассматривает духовные сочинения в целом и выделяет в качестве наиболее совершенного цикл Литургии с-moll, однако он не упоминает сохранившиеся редакции некоторых номеров и не включает в ее состав концерт. О. И. Захарова (2002) полагает, что рассматриваемая Литургия написана в 1840-х гг. и является продолжением стилистической линии, намеченной в Литургии d-moll для мужского хора, анализ Литургии с-moll автор не приводит. Н.Ю. Плотникова (2007) считает, что Литургия написана в 1834 году в Оренбурге. Мы предлагаем свою датировку Литургии с-moll. В целом, упоминания об этой Литургии в литературе ставят перед исследователем больше вопросов, чем предлагают ответов. Все это указывает на необходимость дальнейшего изучения духовно-музыкальных сочинений А.А. Алябьева и уточнения многих положений³.

Научная гипотеза: духовно-музыкальное наследие А.А. Алябьева актуально не только как факт истории, но и как самостоятельное, цельное, художественно ценное явление.

Научная новизна заключается в комплексной характеристике духовно-музыкальных сочинений Алябьева, в выявлении, систематизации и текстологическом анализе их рукописей. В научный оборот вводятся неизданные сочинения Алябьева, рукописи которых представляют большой интерес с точки зрения текстологии, истории культуры, психологии творчества.

Впервые в фокусе внимания оказалось выявление методов работы Алябьева в области духовной музыки, этапов создания произведения. Также проведено наблюдение особенностей творческого процесса композитора.

² Тетерина Н.И. Музыкально-литургический цикл в России. Основные этапы исторического развития от Дилецкого до Рахманинова. Дипломная работа. Горький (ныне - Нижний Новгород), 1986.

³ Еще одна недавно появившаяся книга Б. Хавторина (2006) рассматривает оренбургский период жизни композитора с исторической точки зрения, не останавливаясь подробно на духовной музыке. Последняя из написанных работ об Алябьеве (кандидатская диссертация М.А. Букринской, 2012) посвящена камерно-вокальному творчеству.

В работе впервые рассмотрено строение цикла и текстологические особенности Литургии c-moll в динамике творческого процесса ее создания; представлены многочисленные промежуточные варианты отдельных номеров этого произведения. Предпринята попытка уточнения ее датировки.

Песнопения Литургии, представленные в основном в черновых рукописях (или рукописях, «перешедших» из чистовых в черновые), потребовали разработки особых методов реконструкции всего цикла. Комплексный подход ко всему своду церковно-певческих сочинений Алябьева с учетом переложений для другого состава хора дал основания предпринять воссоздание окончательного варианта текста Литургии. Впервые предложен полный текст сочинения, проанализировано происхождение вариантов и проведено сравнение различных редакций между собой.

Также впервые создан аннотированный музыкально-инципитный Каталог духовно-музыкальных сочинений А.А. Алябьева.

Практическая значимость. Реконструкция Литургии c-moll создает предпосылки для введения в научный обиход и концертную практику, в сущности, неизвестного произведения Алябьева.

Результаты исследования могут быть использованы в учебных курсах истории русской музыки, истории и историографии церковного пения, источниковедения, теории музыки, анализа, а также стать документальным основанием новых изысканий во всех вышеперечисленных сферах. Научная публикация духовно-музыкальных сочинений Алябьева и Каталога обогатит наши представления об этом периоде истории русской музыки и облегчит их дальнейшее изучение.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных. Основные положения были изложены в докладах, состоявшихся на научных конференциях: «Проблемы художественной интерпретации» (РАМ им. Гнесиных, Москва, 2009) и «Христианские образы в искусстве» (РАМ им. Гнесиных, Москва, 2010), «А.А. Алябьев – выдающийся русский композитор» (музей-квартира С.С. Прокофьева, Москва, 2012), «Отечественная война 1812 года и ее участники: композитор А.А. Алябьев, поэты П.А. Вяземский, Ф.Н. Глинка, А.С. Грибоедов, Д.В. Давыдов, В.А. Жуковский» (РГБ, Москва, 2012), V международный Толстовский

Конгресс «Война 1812 года в русской культуре: литература и искусство» (Государственный музей Л.Н.Толстого, Москва, 2012) и др. Список опубликованных по теме диссертации работ (8) приведен в конце автореферата.

Структура. Работа состоит из двух частей, Введения и Заключения.

Первая часть посвящена духовно-музыкальным сочинениям в творчестве Алябьева. В первой главе содержится характеристика духовно-музыкальных сочинений Алябьева в контексте его творчества, определяются основные стилистические особенности этих произведений. Далее следует источниковедческое описание рукописей. На основе изучения методов работы композитора и особенностей его творческого процесса выявляется такая специфическая черта его рукописей, как многовариантность текста.

Во второй главе представлено текстологическое исследование комплекса источников Литургии с-moll. Это произведение выбрано в связи с хорошей сохранностью материала как наиболее яркий пример творческого поиска композитора. Рассмотрены этапы работы автора, особенности движения текста, его многовариантность. Как результат – сделана реконструкция утраченного варианта Литургии.

Работа с рукописями Алябьева имеет свои особенности, связанные с трудностями прочтения текста, множеством вариантов, которые накладываются друг на друга, а также зачастую отсутствием титульных листов в автографах, названий произведений и фамилии автора. Отчасти это определило структуру работы: сочинениям, сохранившиеся рукописи которых наиболее интересны с текстологической точки зрения, мы посвятили отдельные параграфы.

Во *второй части* работы помещен аннотированный музыкально-инципитный каталог церковно-певческих произведений композитора. В этой части наглядно представлен результат работы с рукописями, который способствует углублению понимания творчества композитора в жанрах православной музыки.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** осуществляется постановка проблемы и обосновывается ее актуальность в контексте накопленных научных знаний, определяются цель и задачи исследования, а также уточняются хронологические рамки материала исследования и источниковедческая база.

В **части I «Духовно-музыкальные сочинения Алябьева»**, состоящей из двух глав, содержится обзор источников, их анализ, проведена реконструкция Литургии c-moll и сделаны наблюдения над творческим процессом композитора.

Глава 1 «Специфика духовно-музыкальных сочинений Алябьева» включает в себя три параграфа.

В **§ 1 «Духовно-музыкальные сочинения в контексте творчества Алябьева»** представлена общая систематизация источников, определяется место церковно-певческих произведений в творчестве композитора и предлагается их датировка, которую здесь представим кратко.

Писать духовную музыку Алябьев начал в сибирской ссылке (16 февраля 1828 – 27 января 1832 года), и формальным поводом для этого послужило наложенное на него церковное покаяние. Тенденция к автобиографичности творчества в этот период выражена особенно ярко. Будучи отстранен от светских развлечений, он сосредоточился на творчестве, своем внутреннем мире, обратился к Богу с молитвой. Именно эта направленность отличает духовно-музыкальные сочинения, написанные композитором после известной жизненной катастрофы. К тобольскому периоду относятся как минимум две Литургии – d-moll (для мужского хора) и C-dur (для смешанного хора). Датировку произведений Алябьева производить сложно, хотя можно предположить, что такое зрелое сочинение как Литургия d-moll могло возникнуть только после написания большого количества сочинений.

Следующий период жизни Алябьева (27 января 1832 – 18 сентября 1833 года) связан с пребыванием на Кавказе (продолжение ссылки). Там он писал преимущественно вокальную музыку, в том числе Концерт для смешанного хора на текст 30 псалма «На Тя, Господи, уповах».

После Кавказа опальный композитор был направлен на жительство в Оренбург. Этот период продолжался с 18 сентября 1833 г. по 20 марта 1835 года. Из духовно-музыкальных сочинений к этому периоду, по нашему предположению, относится Всенощное бдение.

В Коломне, где он прожил около года (с июня-июля 1842 г. до лета 1843 г. после того, как был уволен со службы и выслан из Москвы за проживание без разрешения) Алябьев написал Литургию с-moll для смешанного хора (датировка наша, аргументацию см. в соответствующем разделе работы).

В последний, московский период жизни (лето 1843 г. – 22 февраля 1851 г.) Алябьев пишет преимущественно вокальную музыку. Духовно-музыкальные сочинения пишутся теперь реже, чем в ссылке. Приехав в июне 1843 года в Москву, Алябьев 30 июня пишет мисса-цикл из Сугубой ектеньи и Херувимской, а 1 августа 1844 года – «Отче наш» для трехголосного смешанного хора. Эти сочинения – одни из немногих, которые датированы автором.

В § 2 «Проблема атрибуции духовно-музыкальных сочинений Алябьева» проведен анализ основного корпуса сохранившихся рукописей (автографов и авторизованных копий) православных песнопений, написанных композитором.

Церковно-певческие произведения мы разграничиваем в зависимости от жанровой специфики следующим образом: циклические сочинения (Литургии и Всенощное бдение), произведения на тексты Литургии и Всенощного бдения, не входящие в циклы, песнопения Великого Поста, песнопения праздников, концерты и сочинения на вперелитургические тексты, заупокойные песнопения.

Осваивать каждый из жанров Алябьев начинал с его наиболее простых форм. Мы можем предположить, что Литургия С-dur Алябьева написана по модели обихода, существовавшего в его местном варианте г. Тобольска 1828 года (то есть до деятельности А.Ф. Львова по унификации обихода).

Вполне вероятно, что сохранившиеся в фонде Алябьева отдельные песнопения на тексты из Литургии предназначались для нового цикла или циклов – для разных составов хора, которые композитор не успел

объединить, оставив цикл неоконченным. Так, из сочинений для четырехголосного мужского хора складывается Литургия C-dur: «Слава Отцу и Сыну» (ед.хр. 65, C-dur), «Господи, помилуй» (ед.хр. 36, C-dur), «Иже Херувимы» (ед.хр. 43, C-dur) и «Верую» (ед.хр. 31, C-dur – f-moll – F-dur).

Тенденция к циклизации проявляется и в соединении в мини-цикл Сугубой ектеньи и Херувимской песни, а также в оформлении в цикл песнопений, которые не могут быть исполнены на одном богослужении: «Да исправится молитва моя», Сугубая ектенья и «Иже Херувимы». Они записаны в тетради «Для Преждеосвященной Обедни» (ОР РГБ, ф. 304 II Троице-Сергиевой лавры, ед. хр. 374, тетрадь 5), в которой оглавление написано рукой автора. Автор мог создать цикл не по богослужебному принципу, а, например, по времени написания произведений.

Кроме того, есть основания предположить, что «Слава Тебе, Господи» (ед.хр. 67, G-dur – C-dur), Сугубая ектенья (ед.хр. 32, C-dur) и Херувимская (ед.хр. 44, f-moll) и «Верую» (ед.хр. 29, C-dur – c-moll – C-dur) предназначались для Литургии c-moll. Однако автор не оставил нам указаний на замену соответствующих номеров из партитуры Литургии (ед.хр. 54). Кроме того, Алябьев написал две ектеньи F-dur (ед.хр. 35 и 33). Может быть, композитор выбирал, какую ектенью из них присоединить к Херувимской f-moll, и в итоге написал еще одну, новую (ед.хр.32, C-dur), взяв основной элемент темы из Сугубой ектеньи перед песнопением «Иже Херувимы» Литургии d-moll. Примерно в это же время он писал Литургию c-moll, и все три ектеньи (из Литургии d-moll, c-moll и ед.хр. 32-44) оказались близкими по музыкальному материалу.

Есть вероятность, что Алябьев собирался писать Литургию d-moll для смешанного хора (или она утрачена). Автор тщательно работал над песнопением «Отца и Сына» (ед.хр. 49), которое по функции является как бы прелюдией к «Верую», создавая с ним мини-цикл, как Сугубая ектенья и Херувимская. Это песнопение не имеет значения как самостоятельный концертный номер из-за слишком небольшого объема текста. Вполне вероятно, что «Верую» d-moll тоже существовало, но утрачено. Может быть, к этой неосуществленной (или утраченной) Литургии также относится и «Отче наш» (ед.хр. 50, d-moll).

Ранее было известно, что только одно духовно-музыкальное сочинение Алябьева было издано до 1917 года, а именно «Иже Херувимы» D-dur.

Теперь становится понятным, что этих произведений было гораздо больше. Два номера из уцелевшего фрагмента Всенощного бдения были изданы Киреевым без указания на авторство Алябьева, что подтверждается сравнением печатного варианта и рукописи. Это «Покаяния отверзи ми двери», изданное как «лаврское» под редакцией Азеева и «Величит душа Моя Господа», напечатанное под именем арх. Феофана. Мы предполагаем, что произведение «Ирмос 8 гласа» (автограф, ед.хр. 46) тоже относится к Всенощной. В тетради с партитурой (ед.хр. 78) страницы с этим разделом службы утрачены. Учитывая склонность Алябьева к циклизации, можно предположить, что среди рукописей композитора, попавших к Кирееву, помимо Всенощного бдения оказалась полная Литургия D-dur, откуда была взята для издания только Херувимская.

Еще одно произведение на текст «Отче наш» (ед.хр. 52, G-dur) написано для трехголосного смешанного хора. Такой состав нетипичен для Алябьева. Мы предполагаем, что это сочинение так же относится к Литургии Преждеосвященных Даров, как и «Да исправится молитва моя», где тоже в основе трехголосный состав хора. К великопостным сочинениям относится «Вкусите и видите» (ед.хр. 60, d-moll). Может быть, существовало произведение «Ныне Силы Небесныя», которое за богослужением часто поется на один напев с этим песнопением.

Проблема атрибуции духовно-музыкальных сочинений Алябьева сложна, а в отношении сочинений, изданных без указания на его авторство, – особенно. Она должна стать темой отдельного исследования.

В § 3 «Стилистика духовно-музыкальных сочинений А.А. Алябьева: каноническое и индивидуальное» рассматривается церковно-певческое творчество композитора с точки зрения соотношения канона и авторского стиля, выявляются характерные стилистические черты его произведений в различных жанрах православной музыки.

Как и в других произведениях, композитор в церковно-певческих сочинениях предстает перед нами ярким художником-романтиком, для которого источником творчества являются личные переживания. В то время в церковных произведениях преобладал концертный стиль, и наиболее сильным было влияние Бортнянского. Оно проявилось и в духовной музыке

Алябьева. Наследие композитора можно рассматривать в рамках церковно-певческой традиции. Мы имеем в виду структурно-композиционную организацию песнопений и распределение текста по разделам формы, особенности лада в песнопениях (например, «Тебе поем» в миноре), темп произведения и соотношение темпов внутри него (это ярче всего проявляется на примере Херувимских). И даже продумывая фактуру произведения, Алябьев писал «как принято». Например, в сочинениях на текст «Да исправится молитва моя» и «Величит душа моя Господа» запев поручен трио солистов. Композитор пробует разный состав голосов в трио – два дисканта и альт, два альты и тенор, но не изменяет соотношение «запев – трио, припев – четырехголосный смешанный хор». В песнопении «Слава Отцу и Сыну – Единородный Сыне» реприза ради более равномерного распределения текста по разделам формы у Алябьева часто начинается со слов «Един Сый Святыя Троицы». Или в сочинениях на текст «Величит душа Моя Господа» после каждой фразы словесного текста следует хоровой припев «Честнейшую Херувим», и Алябьев не пытается распределить фактуру как-то по-другому. Такой же традиционный подход он проявляет и при «расцвечивании» музыкальными средствами выразительности каких-либо отдельных слов и предложений. Особенно ярко это мы замечаем в песнопении «Верую».

Что касается структурно-композиционной организации духовно-музыкальных сочинений Алябьева, то можно сказать, что преобладают разнообразные строфические формы с опорой на трехчастность.

Главным выразительным средством в духовно-музыкальных сочинениях Алябьева является мелодия, в которой зачастую слышны романсовые интонации. А в «Тебе поем» из Литургии d-moll для мужского хора композитор выписывает свою музыкальную «монограмму» – цитату из знаменитого романса «Соловей».

Темп, который указывает композитор в начале нотного текста, чаще всего выражает не скорость, а характер движения. Это же касается динамических оттенков и агогики. Алябьев стремился зафиксировать на бумаге все детали и тонкости исполнения. Однако при этом ремарки носят «композиторский» характер. В рукописях нет ни одной чисто дирижерской или вокальной пометки – обозначения цезуры, знаков внимания.

Духовно-музыкальные сочинения Алябьев пишет именно для хора, а не «для квартета или хора». Партии в алябьевских произведениях по

протяженности фраз, мелодической наполненности слишком сложны для одного исполнителя (речь идет не об украшениях, а о фразах «широкого дыхания»). К тому же, указания *solo* не оставляют сомнений относительно предназначения произведений для хорового исполнения (если произведение написано для квартета, кто же будет петь *solo*?). Каждая мелодическая линия соответствует тому типу голоса, для которого написана. Только у баса встречаются очень низкие для обычного певца ноты и в целом низкая тесситура. Кроме того, Алябьев применяет *divisi* в этой партии. Это тоже является признаком следования традиции. Наверное, в хорах, которые слушал или для которых писал композитор, были очень хорошие басы и даже октависты.

В произведениях гомофонно-гармонического склада письма мелодическая линия верхнего голоса отличается особой красотой: недаром автор известен своими романсами. Какой-либо из средних голосов, чаще альт, удваивает его в терцию, сексту или дециму.

И еще одна характерная черта фактуры алябьевских сочинений – она пронизана полифонией. В периодах и развивающих разделах формы встречаются имитации и канонические секвенции. В развернутых литургических песнопениях автор применяет более сложные полифонические формы. Например, в Литургии *d-moll* в третьей части Концерта – fuga. В Литургии *c-moll* полифонических форм меньше, но ее последний номер – Концерт завершается фугой, как и не входящий в литургические циклы Концерт «На Тя, Господи, уповах». Это соответствует традиции письма в концертном стиле. В письме Верстовскому Алябьев, говоря о его Литургии, отмечал: «жаль, что начал одно *allegro* концерта фугой и не кончил оной, церковная музыка оное требует»⁴.

Как в светской музыке, так и в духовной, автор ориентировался на типичные образцы жанров, стремился выразить индивидуальное содержание в традиционных для своей эпохи формах. Сравнивая духовные и светские сочинения Алябьева, можно заметить моменты сходства мелодики, гармонии, ритмики, структуры.

⁴ Письмо Алябьева А.Н. Верстовскому от 20 марта 1834 года. ГЦТМ, фонд А.Н. Верстовского (№ 53), ед. хр. 157308/243.

В § 4 «Наблюдения над творческим процессом Алябьева: этапы работы композитора, феномен многовариантности текста» рассматриваются основные стадии создания произведения от набросков до чистовой партитуры и отмечена специфическая черта творческого процесса – многовариантность, приводящая к незавершенности многих произведений.

Если Алябьев собирался писать музыку на неканонический текст, то он начинал работу с выписывания его полностью и распределения между частями произведения. Если же текст относился к обязательным частям службы и был хорошо знаком композитору, то первым этапом работы было создание карандашных набросков, фиксирующих основные очертания мелодии будущего сочинения. Хотя мы не исключаем, что он и в этом случае мог выписать текст на отдельной странице. Впоследствии автор их уничтожал. Такие наброски к некоторым сочинениям сохранились случайно.

В произведении «Зряще мя безгласна» для мужского хора ед.хр. 42 на обороте листа с основным текстом можно прочитать наброски мелодии карандашом, в которой есть основные контуры верхнего голоса произведения в скрипичном ключе. Эта мелодия содержит в себе идею сочинения в свернутом виде. Она короче, в ней отсутствуют повторы, не всегда выписан ритм, но самые яркие обороты есть все. Наибольшие отличия наблюдаются в т. 3-4, где в окончательном варианте у первого тенора пауза. Мелодия, предназначавшаяся в наброске этому голосу, передана басу и значительно сужена по объему.

Далее Алябьев фиксировал фрагменты большего объема, вплоть до записи всего произведения карандашом на двух строчках в скрипичном и басовом ключах, как, например, третья часть концерта «На Тя, Господи, уповах» в черновой рукописи (ед.хр. 74).

Затем следовал этап написания партитуры в ключах «до» чернилами, которую автор начинает как беловую. Однако в процессе ее создания появлялось много исправлений, и нередко автор заканчивал ее карандашом, записывая подряд несколько вариантов какого-либо фрагмента в поиске наиболее удачного решения. В качестве примера можно привести песнопения «Отца и Сына» (ед.хр. 48), «Верую» (ед.хр. 30). Запись начинается как чистовик, продолжается как черновик и заканчивается как эскиз (см. выше –

о подвижном характере рукописи). Рукопись содержит несколько слоев исправлений, при этом не всегда ясна последовательность вариантов.

Если композитор считал сочинение удачным, он заказывал переписчику сделать копию. И даже в эту копию он продолжает вносить поправки, благодаря которым эти копии являются авторизованными. Последний этап – подготовка рукописи к печати – у Алябьева в духовно-музыкальных сочинениях документами не представлен.

Причиной многовариантности, на наш взгляд, может быть такая психологическая особенность личности Алябьева как повышенная требовательность к себе, приводящая к сомнениям в завершенности текста. Работа над произведением продолжается даже после переписывания партитуры набело, как в случае с Литургией d-moll и Всенощным бдением. Автор не только вносит в текст многочисленные исправления, но также продолжает развитие музыкального материала, создавая новые варианты и переложения для другого исполнительского состава.

Изучение рукописей позволило нам уточнить датировку духовно-музыкальных сочинений композитора. К тобольскому периоду относятся как минимум две Литургии – d-moll (для мужского хора) и C-dur (для смешанного хора). Всенощное бдение, по нашему предположению, написано в период пребывания Алябьева в Оренбурге. Литургия c-moll для смешанного хора принадлежит к периоду жительства опального композитора в Коломне.

Мы считаем, что сохранившиеся в фонде Алябьева отдельные песнопения на тексты из Литургии предназначались для нового цикла или циклов. Складываются следующие циклы: Литургия C-dur для мужского хора, Литургия d-moll (или D-dur – d-moll) для смешанного хора. Отдельной проблемой является атрибуция духовно-музыкальных сочинений Алябьева, изданных без указания на его авторство. В отношении двух номеров из уцелевшего фрагмента Всенощного бдения авторство подтверждается сравнением печатного варианта и рукописи, в остальных случаях необходима стилиевая атрибуция и поиски источника.

Рассматривая стилистику композитора, мы отметили соответствие духовно-музыкальных сочинений сложившейся к XIX веку церковно-

певческой традиции (концертный стиль) при наличии ярко выраженной творческой индивидуальности автора.

Из анализа рукописей можно сделать вывод о характере работы композитора: творческий процесс у Алябьева не ограничен во времени, отсюда – такая специфическая черта его рукописей, как многовариантность текста.

Глава 2 «Литургия с-moll Алябьева» включает в себя три параграфа.

В § 1 «Специфика рукописных источников Литургии с-moll» охарактеризовано одно из самых крупных произведений Алябьева в области духовной музыки, источники которой сохранились более полно, чем у других сочинений.

Литургия с-moll написана для четырехголосного смешанного хора *a cappella*. В партиях встречается *divisi*, что предполагает исполнение произведения довольно большим составом хора. Есть части с пением солистов. Романсовые интонации, типичные для музыки Алябьева, присущи уже первым из сохранившихся вариантов ее частей. В процессе работы эти песнопения приобретают все более торжественный, концертный характер.

Четыре номера из первоначальной партитуры (ед. хр. 54) имеют последующие варианты текста. Это «Слава Отцу и Сыну», «Милость мира», «Достойно есть» и «Отче наш». Песнопение «Слава Отцу и Сыну» помимо тетради с партитурой всей Литургии представлено двумя партитурами (ед. хр. 66 и 64) и эскизом (ед. хр. 56, л.2 об.). «Милость мира» – двумя рукописями всего произведения (ед. хр. 66, 62) и переложением раздела «Свят, свят, свят Господь Саваоф» для мужского состава хора (ед. хр. 63). Для песнопений «Достойно есть» и «Отче наш» сохранилось только по одному автографу каждого из них (ед. хр. 41 и 51), которые фиксируют результаты работы композитора, черновики автор уничтожил.

Вообще особенностью рукописных источников духовно-музыкальных сочинений Алябьева является их подвижный «переменный» характер. Ни одну рукопись нельзя назвать чистой, так как все они содержат исправления. Таким образом, очень часто рукопись начинается как чистовик, но постепенно превращается в черновик. Подвижный характер рукописей

заставляет нас рассматривать их в совокупности, чтобы получить представление о целом. Осложняет атрибуцию то, что не все исправления поддаются прочтению.

Изменения в рукописи начинались во время переписывания с черновика. Описки Алябьев исправляет, что свидетельствует о просмотре партитуры после ее написания или еще во время записи (зачастую исправления произведены теми же чернилами, что и написан неправильный вариант). Среди исправлений большое место занимают изменения в ритме: замена пунктирного ритма ровными длительностями (и наоборот), укрупнение длительностей за счет паузы (и наоборот).

Также встречается деление одного такта на два (и наоборот), с чем связаны изменения в структуре произведения (обычно это ведет к образованию квадратности). Если же в духовной музыке Алябьева встречается неквадратность, то это или «выписанное» замедление или ускорение. Значительная часть таких ритмических изменений происходит в заключительных тактах разделов.

Структурно-ритмические изменения зачастую сочетаются с исправлением голосоведения, и рукопись становится многослойной: несколько слоев исправлений накладываются друг на друга. Алябьев довольно свободно обращался с правилами гармонии. Складывается впечатление, что мелодия для него была важнее: ради красоты мелодической линии он допускал любые ненормативные гармонические удвоения и переченье. Наиболее частыми являются незначительные гармонические изменения: замена удвоений, расположения и мелодического положения аккордов, особенно в каденциях и в начале фраз.

В рукописях также встречаются изменения соотношения сольных и хоровых эпизодов, а также исправления темпов и нюансировки, порой многократные. Значительную часть правки рукописи занимают изменения в подтекстовке. При нескольких слоях исправлений бывает трудно определить окончательный вариант написанного, особенно если исправления в разных голосах противоречат друг другу. Все эти изменения интересны как отражение движения творческой мысли Алябьева, особенностей его работы над произведением: множественность вариантов для композитора типична.

Датировать Литургию можно на основании следующих фактов. Если сравнить два сходных по музыкальному материалу «Отче наш» (рукопись

ед. хр. 51 и соответствующий номер из Литургии c-moll), то становится понятным, что рукопись «Отче наш» является следующим, более поздним вариантом номера из партитуры Литургии (л. 38 об. – 40). Поскольку на титульном листе «Отче наш» указана дата «1842 г. 30 сентября г. Коломна», то партитура Литургии c-moll написана до этого времени. По его собственному признанию, Алябьев писал быстро. Вот как он характеризует работу над Литургией d-moll для мужского хора: «Обедня была написана в две недели, стало по пословице “скорость нужна блох ловить”»⁵. Возможно, работа над Литургией c-moll продвигалась так же стремительно. Особенности почерка в тетради с партитурой показывают, что Литургия туда переписывалась большими фрагментами. Таким образом, учитывая не только автограф с полной партитурой, но и весь комплекс рукописей, связанных с Литургией c-moll, это сочинение можно отнести к коломенскому периоду жизни Алябьева (1842 – 1843) и датировать его августом – сентябрем 1842 года, как и переложения для смешанного состава номеров из Литургии d-moll. Правда, иногда композитор охладевал к замыслу и не завершал произведение. Такая судьба, вероятно, постигла и Литургию c-moll.

В диссертации подробно рассматриваются рукописи трех номеров Литургии c-moll «Слава Отцу и Сыну», «Милость мира» и «Достойно есть». Проведенный текстологический анализ позволил наблюдать динамику развития текста, выделить наиболее близкие варианты, а также выявить последовательность рукописей и особенности отдельных автографов. Были определены наиболее близкие к окончательному виду автографы цикла Литургии на том или ином этапе творческого процесса, – именно их мы используем как основу реконструкции Литургии.

§ 2 «Реконструкция утраченного варианта Литургии c-moll (исследовательская гипотеза)». На основе сохранившихся источников и наблюдений над творческим процессом у Алябьева, отразившемся в них, мы делаем попытку воссоздания окончательного варианта этой Литургии, который не зафиксирован в целостной рукописи.

По нашим наблюдениям, существует определенное влияние Литургии d-moll (более ранней, для мужского хора) на рассматриваемую нами

⁵ То же письмо А.А. Алябьева А.Н. Верстовскому.

Литургию c-moll. Вероятно, написав первый вариант ее партитуры (Литургия c-moll, рукопись ед. хр. 54), композитор все же не был удовлетворен и начал одни номера усложнять под влиянием концертного стиля Литургии d-moll, а другие заменять переложениями для смешанного хора соответствующих песнопений из нее. На основании тонального сходства переложений с основной тональностью новой Литургии, а также особенностью записи, о чем см. ниже, мы предполагаем, что из Литургии d-moll были заимствованы и перенесены в тональность c-moll в новой редакции № 3 «Приидите, поклонимся», № 10 «Тебе поем» и № 13 Концерт «Приклони, Господи, ухо Твое», и выполнены эти переложения были во время работы над Литургией c-moll – намного позднее оригинальной редакции для мужского хора, вошедшей в Литургию d-moll. Появление переложений номеров из Литургии d-moll (сохранившихся в фонде без указания на включение их в новую Литургию) – это второй этап работы Алябьева над Литургией c-moll.

Композитор выполнил новые варианты частей Литургии «Слава Отцу и Сыну», «Милость мира», «Достойно есть» и «Отче наш», которые заменяют собой соответствующие номера из тетради с ее основной партитурой (ед.хр.54). Кроме того, в партитуре Литургии d-moll перед песнопениями «Иже Херувимы», «Отца и Сына» и «Достойно есть», а также перед разделом «Свят» номера «Милость мира» есть помета автора *«Писать»*. Возможно, Алябьев хотел и эти номера переложить для смешанного хора и включить в новую Литургию. Однако в песнопениях «Достойно есть» и «Милость мира» композитор оставил музыкальный материал из партитуры Литургии c-moll (ед. хр. 54), основательно переработав, а произведение «Отца и Сына» написал новое, правда, не привел указаний относительно его включения в Литургию c-moll.

Гипотеза о том, что номера из Литургии d-moll Алябьев перекладывал для смешанного хора с целью включения их в новую Литургию, помимо тональности переложений, подтверждается также и тем, что один из вариантов произведения «Приидите, поклонимся» записан в одной рукописи (ед. хр. 66) с песнопениями из Литургии c-moll «Слава Отцу и Сыну» и «Милость мира». Изначально этот автограф содержал в себе только «Слава Отцу и Сыну» и «Приидите, поклонимся», а сочинение «Милость мира» было приписано на свободных страницах. Почерк на последней строчке более узкий: композитор стремился уместить больше тактов на строчке, чем

в начале записи, так как следующая страница была уже занята. На последней странице этой рукописи есть карандашные наброски: имитация со словами «яко да Царя всех подыдем» (причем Херувимской с таким разделом «Яко да Царя» в алябьевском фонде ВМОМК нет), а также эскизы к песнопению «Отца и Сына», не входящему в Литургию. Вероятно, Алябьев хотел написать для этой Литургии новую Херувимскую и заменить номер «Отца и Сына».

Первоначальный вариант номеров этой Литургии обычно проще по музыкальному материалу, как будто автор пишет этюд к картине, а затем его раскрашивает – добавляет регистровые контрасты, усложняет гармоническую схему, снимает некоторые гармонические неточности, вводит новые имитации, детализует *solo – tutti*. Сходный процесс происходит при переложении сочинения для другого исполнительского состава. Изменений в форме происходит не так много, например, композитор может добавить еще одну фразу в коде или же расширить фугато. Произведение формируется в результате исправлений и создания вариантов. Его облик меняется от варианта к варианту, хотя и в ранних редакциях можно узнать стиль композитора, правда, говоря и о последнем сохранившемся варианте, можно предположить, что автор не собирался на нем останавливаться.

Часть II «Опыт каталогизации рукописей духовно-музыкальных рукописей Алябьева» состоит из трех параграфов.

При работе с рукописями А.А. Алябьева было необходимо посмотреть на его духовно-музыкальное наследие через текстологическую призму, охарактеризовать степень его сохранности и попытаться объяснить специфические особенности источников.

Такой анализ предполагает восстановление партитур, прочтение и изучение эскизов, а также рассмотрение соотношения набросков, черновиков и чистовых рукописей. Восстановление предшествующих вариантов текста в их временной последовательности помогает при необходимости провести косвенную датировку произведения, а также понять особенности творческого процесса композитора, проникнуть в его творческую лабораторию.

Выполнение этой задачи потребовало уточнения круга духовно-музыкальных произведений композитора в рукописных фондах и выявления

максимально полного списка сочинений с научным текстологическим анализом. Результатом систематизации источников стало выяснение свода рукописей каждого произведения.

Текстологическая работа над рукописями Алябьева осложняется тем, что они трудно поддаются систематизации, так как не соответствуют сложившимся понятиям «черновик», «чистовик». Для характеристики рукописей Алябьева мы вводим понятие «подвижный» характер источника. Можно даже сказать, что окончательного варианта для композитора не существует. К тому же, автор не считал нужным беречь свои рукописи.

Каталог является результирующей частью нашей работы над рукописями, которая позволяет подвести некоторые итоги и представить картину сохранившегося духовно-музыкального наследия А.А. Алябьева в наиболее полном виде на сегодняшний день. Одной из главных задач данного Каталога является показ всех ныне известных духовно-музыкальных произведений Алябьева вне зависимости от их объема, законченности и тщательности отделки с указанием рукописей, в которых они представлены.

Ознакомление с перечисленными в Каталоге произведениями открывает широкие возможности для их введения в хоровую исполнительскую практику. Поскольку история изучения творчества Алябьева никогда специально не рассматривалась, мы в §1 даем характеристику того, что сделали в этой области наши предшественники.

В §1 «Из истории систематизации духовно-музыкальных сочинений Алябьева» сделан обзор списков духовно-музыкальных сочинений Алябьева, принадлежащих другим исследователям, а также содержится наш список духовно-музыкальных сочинений А.А. Алябьева, облегчающий пользование Каталогом.

В §2 помещен составленный нами «Список духовно-музыкальных сочинений А.А. Алябьева в ВМОК им. М.И. Глинки, ОР РГБ и музее-квартире Н.С. Голованова и рукописей, в которых они представлены», в §3 – «Аннотированный музыкально-инципитный каталог духовно-музыкальных сочинений Алябьева», а также указаны принципы, которым следовали мы при каталогизации духовно-музыкальных сочинений композитора.

В данном Каталоге показан впервые в отечественном музыковедении столь полно круг духовно-музыкальных сочинений А.А. Алябьева с указанием рукописей, в которых они представлены; дана характеристика 30 церковным произведениям, сохранившихся в архивах Москвы. Он позволяет расширить представление о церковно-певческом творчестве замечательного русского композитора-романтика. Ознакомление с перечисленными в Каталоге произведениями открывает возможности для их изучения и введения в хоровую исполнительскую практику.

В основу созданного нами Каталога духовно-музыкальных сочинений положены рукописные нотные материалы из ВМОМК им. М.И. Глинки, ОР РГБ и музея-квартиры Н.С. Голованова (автографы и авторизованные копии), а также печатные материалы в случае утраты автографа (Херувимская D-dur).

Хронологические рамки Каталога охватывают период написания Алябьевым духовно-музыкальных сочинений: с 1828 года (начало ссылки в Тобольск) по 1851 – год смерти композитора.

В Заключении подводятся итоги работы.

В исследовании проведен комплексный анализ 55 рукописей духовно-музыкальных сочинений А.А. Алябьева. Выявлены по всему кругу источников и систематизированы рукописи духовно-музыкальных сочинений Алябьева, хранящиеся в архивах Москвы (ВМОМК им. М.И. Глинки, ОР РГБ, музей-квартира Н.С. Голованова), сделан их текстологический анализ. В итоге количество сохранившихся духовно-музыкальных сочинений оказалось меньше, чем считалось ранее, так как рукописи, относящиеся к одному и тому же произведению, рассматривались предыдущими исследователями как отдельные сочинения.

Восстановлены на основе текстологического изучения для научной деятельности и исполнительской практики все сохранившиеся церковно-певческие сочинения Алябьева. Наш список включает 30 отдельных произведений, частично они помещены в Приложении.

Уточнена датировка этих произведений. Благодаря включению духовно-музыкальных сочинений в эволюцию творчества Алябьева наши знания об этом композиторе пополнились.

Выявлена специфика рукописных источников духовно-музыкального творчества Алябьева. Она заключается в «подвижном» характере источника, переходе чистовых рукописей в черновые, а также незаконченности многих сочинений. Творческий процесс композитора при работе над духовно-музыкальными сочинениями не ограничен во времени, он отличается особой длительностью и стремлением продолжать работу над произведением после его завершения. Автор создает новые варианты, зачастую фиксируя их в чистовике.

Охарактеризованы методы работы Алябьева в области духовной музыки, этапы создания произведения от возникновения замысла до чистовой рукописи (отличительная черта – «подвижный» характер источника) и особенности творческого процесса композитора (его длительность, а также многовариантность).

Проведен анализ стилистики духовно-музыкальных сочинений Алябьева в контексте церковно-певческой культуры. Она сходна со стилистикой его светской хоровой музыки при наличии ориентации на церковно-певческую традицию.

Особо пристальное внимание мы обратили на свод рукописей, относящихся к Литургии *c-moll*. Был существенно расширен круг источников текста Литургии за счет автографов отдельных песнопений. Кроме того, мы предприняли реконструкцию этой Литургии, так как ее окончательный вариант утрачен. Проведение реконструкции полного текста Литургии *c-moll* для введения в научный обиход и концертную практику потребовало разностороннего исследования цикла Литургии. Реконструкция Литургии *c-moll* в контексте всего свода сохранившихся рукописей композитора в данной сфере творчества показывает наличие этапов развития и редакций как цикла в целом, так и его частей. Придание законченности циклу потребовало восстановления предшествующих вариантов текста и установления их временной последовательности. Выполнено уточнение времени написания произведения на основе рассмотрения всего комплекса рукописных источников.

Учитывая специфику источников (необходимость определения принадлежности автографа произведению по нотному примеру), мы составили аннотированный Музыкально-инципитный Каталог духовно-музыкальных сочинений Алябьева. Это именно тот тип каталога, который

необходим для дальнейшего изучения творчества композитора и издания ранее неопубликованных произведений.

Результат исследования: выявляя на основе анализа рукописных источников полный корпус духовно-музыкальных сочинений Алябьева, уточняя их датировку, мы восстанавливаем логику творческого процесса композитора и в свете полученных данных можем по-новому оценить то важное место, которое церковно-певческие произведения занимают в своде его сочинений и, шире, – в музыкальной культуре первой половины XIX века.

Перспективы исследования. В перспективе возможно изучение вопроса о клиросном бытовании церковно-певческих произведений Алябьева. Предстоит проведение стилевой атрибуции песнопений из Всенощного бдения, изданных без указания на авторство Алябьева. Составленный Каталог позволяет издать эти духовно-музыкальные сочинения, что будет способствовать изучению стиля композитора. Кроме того, более полное знание церковно-певческих произведений Алябьева даст возможность поставить вопрос шире – о преломлении в них эстетики эпохи романтизма, о духовно-музыкальном творчестве его современников.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Куценко Е.Д.* Певец молодой, судьбой гонимый: Неизданные духовно-музыкальные сочинения А.А. Алябьева // Музыкальная жизнь. 2010. № 6. – М., 2010. – 52 с. С.33-35. – 0,4 п.л.

2. *Куценко Е.Д.* Клиросное бытование духовно-музыкальных сочинений Алябьева // Музыковедение. 2011. № 7. – М., 2011. – С. 39-42. – 0,5 п.л.

Материалы научных конференций:

3. *Куценко Е.Д.* Духовно-музыкальное наследие Алябьева: обзор источников // Христианские образы в искусстве. Вып. 2 / Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 171. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 202 с. С. 117-123. – 0,4 п.л.

4. *Куценко Е.Д.* Духовно-музыкальные сочинения Алябьева: феномен многовариантности текста // Проблемы художественной интерпретации: Материалы Всероссийской научной конференции 9-10 апреля 2009 года / РАМ им. Гнесиных. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – 400 с. С. 223-231. – 0,5 п.л.

5. *Куценко Е.Д.* Стилистические особенности духовно-музыкальных сочинений А.А. Алябьева // Христианские образы в искусстве. Вып. 3 / Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 181. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. – 372 с. С. 108-118. – 0,6 п.л.

Прочие издания:

6. *Куценко Е.Д.* Вопросы текстологического изучения духовно-музыкального наследия А. Алябьева // Молодое поколение гнесинцев: направления научного поиска / Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 167. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 214 с. С.83 – 88. – 0,35 п.л.

7. *Куценко Е.Д.* О работе А.А. Алябьева над Литургией c-moll // Процессы музыкального творчества. Вып. 11 / Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 178. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – 320 с. С. 42-70. – 1,2 п.л.

8. *Куценко Е.Д.* Исполнительская судьба духовно-музыкальных сочинений Алябьева в XIX веке // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2011. №1. – С. 83-88. – 0,5 п.л. <http://www.vestnikram.ru/issue.php?Year=2011&Number=1>

Подписано в печать: 14.01.2013

Заказ № 8063 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

www.autoreferat.ru