

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи

КАЗУНИНА Анна Сергеевна

**Творческое наследие А. К. Лядова
(к проблеме изучения рукописей композитора)**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения, профессор
Гусейнова Зивар Махмудовна

Санкт-Петербург
2018

Содержание

Введение	3
Глава 1. Творческий архив А. К. Лядова	19
§ 1. Обзор творческого наследия	19
§ 2. Особенности творческого архива	32
§ 3. Нотные рукописи	35
§ 4. Литературные источники	76
Глава 2. Творческий процесс А. К. Лядова	90
§ 1. Творческий процесс и его стадии	90
§ 2. Особенности творческого процесса А. К. Лядова	94
§ 3. Этапы творческой работы	100
§ 4. Работа над произведениями других авторов	181
Заключение	197
Список литературы	205
Список источников	233
Приложение А. Стадии творческого процесса	250
Приложение Б. Указатель произведений А. К. Лядова (по рукописным источникам)	265
Приложение В. Описание рукописей А. К. Лядова (КР РИИИ, НИОР СПбГК, ОР РНБ)	295

Введение

Творческая личность петербургского композитора конца XIX — начала XX веков Анатолия Константиновича Лядова занимает особую страницу в истории русской музыкальной культуры. Буквально сотканный из противоречий композитор обращал на себя внимание многих современников. Его склонность к миниатюрным формам часто расценивалась коллегами по цеху как нежелание и неспособность написать что-то более весомое и масштабное. «Музыкальные жемчужины» композитора зачастую воспринимались как интермедии, от него ждали крупных форм, грандиозных проектов. Но, наперекор общественному мнению, из-под пера Лядова рождались только миниатюры, появление которых было вызвано лишь внутренними побуждениями композитора.

Иоганнес Брамс говорил: «Сочинять — дело не трудное. Но безумно трудно выбрасывать ненужные ноты под стол» [Цит. по: 85]. В сохранившемся творческом наследии Лядова сложно найти что-то «ненужное». Все, что создавал композитор глубоко продумано и выверено. Его сочинения отточены, проработаны до мельчайших деталей.

Творческое наследие А. К. Лядова видится достаточно изученным. К произведениям композитора и их анализу обращались уже при жизни Лядова, интерес к ним возрастал после его смерти. Исследования о композиторе и его творчестве появлялись на протяжении XX века и продолжают в настоящее время. Тем не менее, целостное рассмотрение творческого наследия Лядова на основе рукописей композитора еще не проводилось. Обращение к документам архива А. К. Лядова позволяет выявить совокупность музыкальных произведений композитора, сохранившихся в рукописях, и обозначить их жанровый состав. Текстологический анализ данных способствует уточнению типологии нотных автографов в отношении творческого архива Лядова. С освещением данной проблематики связана **актуальность темы** исследования.

Стефан Цвейг замечал: «“Духовная сущность” выдающихся композиторов выявляется в “беглых строках” рукописей “отчетливее, нежели в длинных музыковедческих дискуссиях, и тайна, священная тайна их творческого “я”, раскрывается полнее, чем в большинстве их портретов”» [285].

Рукописи служат неисчерпаемым источником сведений о композиторе и его творчестве, позволяя не только проследить историю создания произведений, но и погрузиться в творческий процесс художника. «По сути, рукописи являются единственными документами, по которым мы можем судить о том, как протекает музыкальное творчество и какие закономерности ему присущи», — отмечал М. Г. Арановский [11, с. 22].

В свою очередь, рассмотрение нотных автографов в комплексе с различными документами: эпистолярием, мемуарными источниками и материалами периодической печати, как показывает практика научных исследований, может способствовать уточнению специфических особенностей творческого процесса, своеобразия методов работы с музыкальным материалом. Особенно важным это представляется при обращении к творческому наследию А. К. Лядова, художника, склонного к интроверсии и замкнутости.

Несмотря на сравнительную изученность жизненного и творческого пути А. К. Лядова, **круг источников**, относящийся непосредственно к проблемам его рукописного наследия, а также к анализу творческого процесса, весьма ограничен. Вместе с тем, в большинстве имеющихся трудов присутствует информация, необходимая при изучении рукописей композитора и его процесса работы над сочинением.

Затрагиваемая в диссертации проблематика нашла отражение в трудах, посвященных жизни и деятельности А. К. Лядова; в источниках, освещающих проблемы музыкальной археографии и текстологии; в исследованиях о творческом процессе.

Среди работ, условно, первой группы: научная литература, связанная с аналитическим изучением наследия композитора, а также публицистические,

мемуарные и эпистолярные материалы, принадлежавшие перу композитора и его современников.

К числу научных исследований можно отнести монографии, диссертации и статьи, посвященные творческой деятельности А. К. Лядова.

Первая небольшая монография об А. К. Лядове вышла в 1945 году. Ее автором стала В. А. Васина-Гроссман [43]. Написанная как популярная брошюра работа, тем не менее, выполнила важную функцию в изучении творчества Лядова, выделив важнейшие позиции, касающиеся непосредственно его композиторской деятельности и эстетических убеждений. Кроме того, исследование содержало список произведений Лядова и указания на опубликованные источники, в которых сохранились сведения о композиторе.

Опыт создания крупной исследовательской работы был предпринят Н. В. Запорожец в монографии «А. К. Лядов. Жизнь и творчество», опубликованной в 1954 году [100]. В работе Запорожец разнообразно представлены архивные материалы: исследователь цитирует неизвестные ранее письма композитора, обращается к нотным рукописям, фрагменты из которых появляются на страницах монографии в факсимильном воспроизведении.

В 1954 году М. К. Михайловым была завершена диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, посвященная творчеству А. К. Лядова [167]. В 1961 году вышла в свет его монография «А. К. Лядов» [168], в которой автор во многом опирается на сохранившиеся рукописные материалы. Во втором издании монографии [169] Михайлов вводит раздел «Из неопубликованных и малоизвестных материалов», а также исследования, посвященные неоконченной опере «Зорюшка» и сюите «Из Метерлинка» (или «Легенды»).

Малоизвестная русскому читателю монография «Анатолий К. Лядов: Жизнь. Творчество. Музыкальные воззрения» была написана немецким автором Дороти Эберлайн [300] в 1980 году. На русский язык данная работа не переводилась. Исследование опирается преимущественно на отечественную литературу о композиторе и состоит из трех разделов — биографии,

аналитического рассмотрения творчества и ряда очерков, затрагивающих проблемы стиля Лядова, связь с русским реализмом. Наибольший интерес представляет глава, посвященная анализу творческого наследия, где автор среди прочего производит дифференциацию фортепианных прелюдий композитора на основе особенностей их фактуры. Работа содержит небольшие разделы, посвященные эстетическим принципам и творческой мотивации Лядова.

В числе последних по времени работ, посвященных личности и творческому пути Лядова — сборник «Непознанный А. К. Лядов» (редактор-составитель Т. А. Зайцева), появившийся в 2009 году [181]. Издание направлено на представление композитора, как разносторонней личности, как художника своей эпохи; большое внимание уделяется его творчеству, подвергаются анализу архивные источники.

Творчество А. К. Лядова неоднократно становилось объектом диссертационных исследований. Фортепианной музыке композитора были посвящены работы М. А. Азизбековой [4] и Т. А. Зайцевой [96]. Проблема творческого мышления композитора на примере жанра фортепианной миниатюры была рассмотрена в диссертации О. В. Лукьянович [148]. Одной из последних стала работа В. В. Зайцевой, направленная на изучение оркестровых опытов [84]. Примечательно, что авторы указанных диссертаций, исследуя творчество композитора, обращаются к архивным источникам и, прежде всего, к музыкальным рукописям Лядова.

Публицистические статьи о композиторе, созданные его современниками; воспоминания родных, друзей и учеников А. К. Лядова, а также корреспонденция представляют большую ценность при обращении к вопросам творческого наследия художника. Особое место занимают здесь архивные документы, по большей части, неопубликованные.

К числу первых значительных работ, где, в частности, можно увидеть оценочные суждения, связанные с характером творческого процесса А. К. Лядова, относятся критический очерк Н. А. Соколова, опубликованный в журнале «Музыкальное обозрение» за 1887 год [249, 250], статья М. О. Петухова

«Композиции для фортепиано Ан. Лядова» (предположительно, 1880-е годы) [РНБ 178]¹. Жизни и деятельности композитора также посвящена работа В. Г. Каратыгина «А. К. Лядов» (1913) [117].

После смерти композитора в газетах и журналах был напечатан ряд некрологов. В их числе и развернутые статьи, очерки жизни и творчества, опубликованные в «Русской музыкальной газете» (далее – РМГ) [155]; «Аполлоне» [120]. Среди написанного в первые годы после кончины Лядова — статьи А. Н. Римского-Корсакова [223; 224; 225]; Е. А. Браудо [40], Г. Н. Тимофеева² и другие.

Выделим работы, связанные с изучением творческого процесса Лядова, посвященные неосуществленным замыслам композитора и его рукописям. К ним относятся статьи В. Д. Комаровой [121] и А. В. Оссовского [182]. Сведения о неоконченном балете композитора «Лейла и Алалей» были опубликованы анонимно в журнале «Музыка» за 1915 год [256; 257].

В 1916 году вышел из печати сборник «А. К. Лядов», составленный учениками и друзьями композитора: В. Г. Вальтером, С. М. Городецким, Я. Витолсом, написавшими очерки «Жизнь», «Портрет», «Творчество» [150]. Последняя глава сборника называлась «Из писем» и содержала фрагменты корреспонденции Лядова³.

Сведения о личности Лядова, о его творческих замыслах и их воплощениях, об исполнении произведений, отчасти, можно получить из статей В. Венцеля [44], В. Г. Каратыгина [116], М. Ф. Гнесина [62], а также из воспоминаний других лиц. Яркий портрет А. К. Лядова возникает в «Летописи» Н. А. Римского-Корсакова [227], воспоминаниях о Н. А. Римском-Корсакове В. В. Ястребцева [297, 298], «Автобиографии» С. С. Прокофьева [213], «Диалогах» И. Ф. Стравинского [262], сборнике статей «Памяти М. П. Беляева» [194].

¹ Ссылки на источники даются в соответствии с нумерацией в «Списке источников» с указанием места хранения.

² Тимофеев Г. Н. «Анатолий Лядов в его фортепианных пьесах». Статья. Наброски. [1914 ?]. [РНБ 177].

³ Сборник был переиздан в 2005 году [151].

Сохранились также труды родных и друзей композитора, в частности, Н. В. Лядовой [105, с. 303–308], М. Н. Кусковой [НГМ 84] и М. Е. Маркова [НГМ 89]. Внимания заслуживает и «Книга о Лядове» [130], объединившая работы О. А. Корсакевич о творчестве композитора и его особенностях, а также содержащая отдельные мемуарные заметки К. А. Антипова и В. М. Беляевой.

Обращение к воспоминаниям людей из окружения А. К. Лядова немаловажно при изучении творчества композитора. И хотя они не ставят перед собой задачи в полной мере отразить творческий процесс композитора, а содержат лишь отдельные упоминания о методах его работы, благодаря им становится возможным увидеть отношение Лядова к композиторской деятельности. Личностные особенности художника порой не позволяют получить достаточно обширные сведения о его деятельности, в то время как воспоминания способны воссоздать детали его творческого портрета.

Письма А. К. Лядова также представляют большую ценность при анализе творческого процесса. И хотя композитор не был обязательным корреспондентом, «эпистолярной формой изложения своих мыслей и чувств», как замечал А. В. Оссовский, он «владел как истый мастер» [202, стлб. 233–234]. В наследии Лядова сохранилось порядка трех сотен писем к разным адресатам, позволяющих обозначить многие аспекты жизни и творчества композитора.

Публикация писем А. К. Лядова началась сразу же после кончины композитора. Уже в 1915 году в РМГ [204; 201] и в журнале «Музыка» [206] появились письма, адресованные Н. Ф. Пивоваровой⁴, А. И. Зилоти и В. В. Ястребцеву. В 1916 году в сборнике очерков об А. К. Лядове появился отдельный раздел, в котором приводились выдержки из писем к родственникам композитора⁵ [150, с. 175–204]. Кроме того, в журнале «Музыкальный

⁴ Пивоварова Наталья Федоровна – родственница Стасовых; воспитывалась в семье Стасовых.

⁵ Точный адресат раздела «Из писем» не установлен. В переиздании сборника [151] также сохраняется комментарий, оставленный на оборотной стороне шмуцтитула первого издания: «Предлагаемые отрывки взяты из писем к одному и тому же адресату, с которым Ан. К. был в многолетней переписке» [150, с. 176; 151, с. 127]. По характеру сообщений мы предполагали, что адресатом была сестра композитора В. К. Помазанская. Однако в одном из писем жены композитора Н. И. Лядовой к И. А. Помазанскому есть такие строки: «Мне присланы из

современник» была представлена переписка А. К. Лядова с Н. А. Римским-Корсаковым [197] и с В. В. Стасовым [1], а в РМГ появились отдельные письма композитора к А. В. Оссовскому [202]. Немного позднее, в 1922 году, на страницах сборника «Орфей» были опубликованы письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову [193].

В середине XX века эпистолярные материалы стали естественным дополнением монографий М. К. Михайлова [168, 169] и Н. В. Запорожец [100]. Отдельные письма вошли в сборники, мемуары и собрания сочинений других композиторов [45; 107; 108; 61 и др.]. В последние годы большое число писем А. К. Лядова было представлено к публикации Т. А. Зайцевой [88; 89; 91; 97]. Одним из последних изданий, открывшим новые письма композитора, стал сборник «Непознанный А. К. Лядов» [90; 57; 71; 268]. Отметим также публикацию писем А. К. Лядова к Городецким, выполненную И. А. Скворцовой в газете «Российский музыкант» [244]. В 2016 году была издана переписка А. К. Лядова с М. П. Беляевым [114] и два письма к сестре композитора [115].

Часть писем Лядова остается неопубликованной, в их числе — автографы, хранящиеся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств

деревни выдержки из писем Анатолия Константиновича к моим сёстрам. Этот материал оказался такой большой ценности, так рисует Толечку, что хоть не пиши никаких статей. Будет помещен целиком в книге, но т. к. книга задерживается и не выйдет к 15^{му} августа, именно из-за того, что материал все увеличивается и все приходится перерабатывать статью, что я решила эти Толечкины изречения и мысли отпечатать на машинке и послать Вам и Мише до выхода книги – Вам будет так интересно, Вы так оцените, и с Вами будет говорить будто бы сам Толечка, и будет и очень тяжело и в то же время радостно – он снова говорит!» [130, с. 135]. Редакторами книги дается комментарий: «У Надежды Ивановны была старшая родная сестра Анна, вместе с мужем, известным петербургским врачом Н. И. Кусковым <...>» [Там же]. Кроме того, согласно документам Музея истории г. Боровичи и Боровичского края, у Надежды Ивановны была еще сестра Мар[ия] (?) [НГМ 84]. В. К. Помазанская умерла в 1913 году и публикация писем с указанием ее имени была возможна. А. И. Кускова (Толкачёва), имевшая наиболее тесное общение с семьей Лядовых, умерла в 1898 году и, соответственно, не могла быть адресатом, поскольку датировка в разделе «Из писем» начинается с 1901 года. Быть может, письма были направлены Марии Ивановне Толкачёвой, но она не хотела раскрывать свое имя. В пользу суждения говорит и наличие машинописной копии раздела «Из писем», сохранившегося в фондах НГМ в г. Боровичи (издано Л. В. Подобед [128, с. 69-110]). Однако сведений о характере взаимоотношений А. К. Лядова с М. И. Толкачёвой пока обнаружено не было. Благодарим Игоря Олеговича Прохорова за подсказанную идею комментария.

(далее – КР РИИИ)⁶, в Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее – НИОР СПбГК)⁷, в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (далее – ОР РНБ)⁸.

Особое место в работе занимают источники, связанные с творческим архивом, вопросами археографии и текстологии. Среди работ данного типа можно выделить труды литературоведов Д. С. Лихачева [144; 145], С. А. Рейсера [219], Б. В. Томашевского [271], А. Л. Гришунина [70]. Они на материале русской литературы дают общую теоретическую базу для текстологических разысканий.

Немаловажны музыковедческие труды, посвященные как общим, так и частным проблемам музыкального источниковедения и текстологии. Назовем исследования И. Ф. Петровской [198], М. Г. Арановского [11], Э. А. ван Домбург [76], сборники статей «Проблемы музыкальной текстологии» [212], «Петербургский музыкальный архив»⁹, «Музыка: задуманное, забытое, возвращенное» [172] и другие.

Текстологические проблемы на материале творчества того или иного художника раскрываются в диссертациях Н. Ф. Фирсовой [279], Э. А. Фатыховой [276], Н. С. Ганенко [56], Е. Д. Куценко [135], Н. А. Латышева [140] и других. Немаловажны также каталоги нотных рукописей, снабженные авторскими комментариями, в частности, составленные Т. З. Сквирской [242], Л. А. Миллер [164; 165].

Обращаясь к проблеме творческого архива, мы акцентируем внимание на исследованиях П. Е. Вайдман [42], В. И. Антипова [8], М. В. Михеевой [171]. Если в работе М. В. Михеевой происходит обращение к архиву автора как к собранию полного круга документов, то труды П. Е. Вайдман и В. И. Антипова

⁶ В частности, письма к Э. Ф. Направнику, В. П. Калафати, П. Н. Черемисинову, а также неустановленным адресатам.

⁷ См. об этом: [21].

⁸ Например, письма к К. А. Антипову (?), Помазанским, Н. А. Соколову (?), послания А. В. Вержбиловича, А. Я. Головина, Г. А. Лароша, В. Э. Мейерхольда, Я. П. Полонского, В. И. Ребикова, Н. А. Соколова, А. С. Танеева, П. И. Чайковского, Н. Н. Черепнина и др.

⁹ Петербургский музыкальный архив – сборники трудов СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 1 (1997) – Вып. 13 (2016).

ориентированы на изучение архива непосредственно творческого. В обоих случаях понятие творческого архива носит обобщающий характер, который раскрывается в результате различного подхода к рукописному наследию.

Говоря о П. И. Чайковском, П. Е. Вайдман отталкивается от хронологического принципа. Как отмечает исследователь, «каждый тип документов творческого архива Чайковского анализируется подробно на стадии его становления, далее прослеживается эволюция его основных черт» [42, с. 4]. В работе В. И. Антипова акцент делается на хронологии поступления материалов в архивы и судьбе рукописей. Исследование самих нотных автографов происходит лишь в случае неизвестных ранее произведений Рахманинова в отдельных статьях сборника.

Эти работы имеют большое значение в отношении подхода к творческому архиву А. К. Лядова и позволяют определить его как *совокупность нотных (автографы, корректуры и первые издания сочинений) и литературных (программы сочинений, письма, воспоминания и мемуары, документы периодической печати) источников, сохранивших сведения о творческом процессе композитора и включающих нотные образцы его произведений.*

Музыкальным автографам самого А. К. Лядова посвящено сравнительно небольшое количество работ. Рукописи, по большей части, служили вспомогательным материалом при рассмотрении творческого пути, особенностей письма композитора и редко становились объектом самостоятельных исследований. Первой обзорной работой, направленной на изучение рукописного наследия Лядова, можно считать статью А. В. Оссовского, появившуюся в РМГ через год после смерти композитора под названием «Наброски и нотные записные книжки А. К. Лядова» [182].

В последнее десятилетие наблюдается усиление интереса к рукописному наследию композитора. В 2013 году А. И. Климовицким была написана статья «А. К. Лядов в работе над оркестровкой “Песни о блохе” М. П. Мусоргского» [125]. Обращение к музыкальным автографам композитора происходит в работах И. М. Ромашук «По страницам эскизов Лядова» [232] и И. Б. Тепловой

«В поисках древнейшей интонационной прародины»: новгородские записи народных песен» [269].

Важная группа работ — исследования, посвященные аспектам творческого процесса.

Трудов, затрагивающих проблемы созидательного процесса художника, бесчисленное множество. Среди них — исследования психологов и философов, литературоведов и искусствоведов. Выделим лишь некоторые из них, связанные с формированием в диссертации концепции творческого процесса. Это работы по психологии искусства и творчества, а также исследования в области научного и художественного творческого процесса.

Среди работ психологической направленности обозначим издания Л. С. Выготского [50], Я. А. Пономарева [210], В. И. Петрушина [200], Е. П. Ильина [110], А. Л. Галина [55], Л. Л. Бочкарева [34]; публикации К. Г. Юнга [293; 294], М. Г. Арановского [10], Е. И. Замятина [99], а также различные сборники статей по данной тематике, из которых выделим сборник «Психология процессов художественного творчества» [216].

В числе специализированных исследований, посвященных теоретическим проблемам творческого процесса, — труды Т. Рибо [222], Б. А. Лезина [143], П. К. Энгельмейера [292], Ф. Ю. Левинсон-Лессинга [141], А. Н. Лука [146], И. М. Гераимчука [58] и других.

Обращение к творческому процессу в рамках музыкального искусства возникает в работах Л. Л. Сабанеева [235], М. Г. Арановского [11], А. И. Климовицкого [127], Е. В. Вязковой [52], Н. М. Найко [175] и других. В частности, большое количество статей, ориентированных на проблему созидательного акта, представлено на страницах сборников трудов РАМ им. Гнесиных «Процессы музыкального творчества»¹⁰.

Рукописное наследие А. К. Лядова, его высказывания и письма, воспоминания современников нередко служили основанием для создания работ,

¹⁰ Процессы музыкального творчества – сборники трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 1 (1994) – Вып. 12 (2012).

затрагивающих особенности его творческого процесса. Среди них можно выделить исследования Т. А. Зайцевой [98], М. П. Блиновой [29], О. В. Лукьянович [148]. Некоторые особенности творческого акта А. К. Лядова зафиксированы также в уже упоминавшихся работах Н. А. Соколова, В. Г. Вальтера, С. М. Городецкого, В. Д. Комаровой, в монографии М. К. Михайлова и в статьях А. И. Климовицкого и В. В. Зайцевой [83].

Анализ источников показывает, что, несмотря на многообразие материалов, изучение наследия А. К. Лядова в обозначенном ракурсе еще не проводилось. Специализированных трудов, в целом посвященных творческому архиву композитора и методам его творческой работы, в настоящее время не существует. В связи с этим, обозначенная проблема изучения наследия Лядова в контексте его творческого процесса на основе рукописей приобретает особую научную актуальность.

В связи с этим обстоятельством **целью** данной работы является характеристика наследия А. К. Лядова, основанная на изучении рукописных материалов и выявлении особенностей его творческого процесса.

В диссертации поставлены следующие **задачи**:

- проанализировать творческий архив А. К. Лядова, рассмотрев основные типы составляющих его автографов;
- дать жанровую классификацию сочинений А. К. Лядова, представленных в рукописях;
- охарактеризовать творческий процесс композитора, обозначив его этапы.

Объектом исследования является наследие А. К. Лядова.

Предметом исследования служит творческий архив композитора, закономерности формирования которого во многом были связаны с особенностями авторского процесса сочинения.

Хронологические рамки настоящего исследования могут быть определены периодом документально зафиксированной творческой деятельности А. К. Лядова с 1873 по 1914 годы. Однако наличие работ о композиторе, вышедших после его смерти, в частности, включающих материалы его творческой деятельности,

способствуют расширению временных границ, вводя в обиход документы и более позднего времени.

Теоретико-методологической основой диссертации послужил комплексный подход с применением различных **методов** общего и музыкального *источниковедения и текстологии* (в частности, труды Д. С. Лихачева, С. А. Рейсера, Б. В. Томашевского, А. Л. Гришунина, И. Ф. Петровской, М. Г. Арановского, Э. А. Фатыховой /ван Домбург/, П. Е. Вайдман, В. И. Антипова, М. В. Михеевой); *психологии искусства* (работы Л. С. Выготского, Я. А. Пономарева, Е. П. Ильина, А. Л. Галина, Л. Л. Бочкарева, М. Г. Арановского, А. И. Климовицкого, М. П. Блиновой, Е. В. Вязковой).

В исследовании был также использован *исторический подход* (с опорой на монографии о композиторе М. К. Михайлова, Н. В. Запорожец, сборники статей «А. К. Лядов», 2-е изд., «Непознанный А. К. Лядов» и другие работы).

При рассмотрении особенностей музыкальных произведений композитора использованы *музыкально-аналитические методы*, а также *методы жанрового анализа* (работы Б. В. Асафьева, А. Д. Алексеева, Л. Е. Гаккеля, К. В. Зенкина, Т. А. Зайцевой, М. К. Михайлова, Н. В. Запорожец и другие).

Научная новизна состоит в том, что на данный момент это первое исследование, включающее в себя обобщенные представления о творческом архиве и творческом процессе А. К. Лядова.

В работе детально рассматриваются автографы композитора, среди которых образцы предварительного и окончательного текста. В числе рукописей выделяются особые типы: беловики с правкой технического характера, беловики с правкой творческого характера, а также редкие образцы корректур, зачастую служившие основой для установления последней авторской воли.

Изучение творческого процесса композитора дает возможность говорить об активной позиции А. К. Лядова. Работа над предварительным текстом, наличие авторских копий сочинений, обилие обработок русских народных песен, инструментовок сочинений других композиторов, шуточных музыкальных посланий друзьям указывает на его непрерывную композиторскую деятельность.

Исследование же вспомогательных эпистолярных и мемуарных материалов дополняет выводы о методах работы композитора.

Теоретическая значимость определяется тем, что на основании изучения рукописного наследия композитора становится возможным уточнить понятие творческого архива в отношении деятельности А. К. Лядова, провести классификацию автографов композитора.

Кроме того, анализ известных лишь в рукописях небольших сочинений композитора (объемом в несколько тактов, но представляющих собой оформленные музыкальные мысли) допускает использование термина «микроминиатюра» в контексте творческого наследия композитора.

На основе типологии музыкальных автографов, а также благодаря вспомогательным (эпистолярным и мемуарным) материалам в диссертации сформировано представление о творческом процессе А. К. Лядова, позволяющее выделить основные стадии работы композитора.

Практическая значимость проявляется в том, что, благодаря изучению рукописей, в научный обиход вводятся как окончанные сочинения, не упоминавшиеся до этого в списках созданного композитором (например, «Встреча Глазунову»), так и неоконченные произведения и переложения, а также и неизвестные ранее письма А. К. Лядова.

В исследовании дан список сочинений А. К. Лядова, составленный на основании его рукописного наследия, с указаниями мест хранения автографов. Представленные в диссертации материалы могут быть использованы в учебной и научной практике и способствовать дальнейшему изучению наследия композитора.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Творческий архив А. К. Лядова является основой для выявления особенностей его композиторского процесса.
- Документы творческого архива А. К. Лядова, отражающие данный процесс, охватывают, наряду с нотными, литературные источники, в которых авторские записи и пометы раскрывают особенности работы.

- Неравномерность творческого процесса А. К. Лядова не отразилась на формировании универсальных методов работы композитора. Это позволяет выделить для анализа стадии: *замысел – предварительная работа – оформление текста – работа над корректурой*.
- Традиционная классификация типов рукописей должна быть скорректирована при работе с документами А. К. Лядова. Наряду с предварительными и окончательными текстами в диссертации рассматриваются тексты печатные (корректуры и первые издания), где продолжается композиторская работа. Рукописи А. К. Лядова необходимо также анализировать с позиций характера вносимых изменений — правки творческого характера и правки технического характера.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность результатов диссертационного исследования обеспечивалась применением исторического и текстологического методов исследования.

Диссертация проходила поэтапное обсуждение на кафедре истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Некоторые результаты работы нашли отражение в докладах, подготовленных к научным конференциям студентов и аспирантов «Музыкальный автограф» (Санкт-Петербург, СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011–2013), Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности. V Всероссийская научно-практическая конференция (Череповец, ЧГУ, 2011), «Музыкальная культура глазами молодых ученых». IX Международная научно-практическая конференция (Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 2013), а также к XIX Чтениям отдела рукописей (Санкт-Петербург, СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2017). Материалы диссертации опубликованы в одиннадцати научных статьях.

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях (Перечень ВАК):

1. *Казунина А. С.* Автографы А. К. Лядова в Хоугтонской библиотеке (США) // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2016. – № 21. – С. 148–160.
2. *Казунина А. С.* Музыкальные шутки и подарки А. К. Лядова (о рукописях коллективных сочинений) // *Opera musicologica*. – 2017. – № 2. – С. 35–51.
3. *Казунина А. С.* Рукописи музыкальных шуток-монограмм А. К. Лядова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 8. – Тамбов: Грамота. – С. 90–95.
4. *Казунина А. С.* Эпистолярный эпизод «бурного лета» (о письмах А. К. Лядова в Великом Новгороде) // *Музыковедение*. – 2016. – № 11. – С. 3–10.

Прочие публикации:

1. *Казунина А. С.* Документы А. К. Лядова в Музее истории г. Боровичи и Боровичского края // Новая наука: от идеи к результату (Международное научное периодическое издание по итогам Международной научно-практической конференции 22 сентября 2016 г.). В 2-х частях. Ч. 2 / Отв. ред.: И. Н. Пилипчук. – Стерлитамак: Агенство международных исследований, 2016. – С. 169–176.
2. *Казунина А. С.* Жизнь для искусства (о рукописном наследии А. К. Лядова) // *Musicus*. – 2014. – № 3. – С. 3–7.
3. *Казунина А. С.* Письма А. К. Лядова к М. П. Беляеву (по материалам КР РИИИ и НИОР СПбГК) // Современные технологии: актуальные вопросы, достижения, инновации (сборник статей победителей международной научно-практической конференции «Современные технологии: актуальные вопросы, достижения, инновации», состоявшейся 27 сентября 2016 г. в г. Пенза) / Отв. ред. Г. Ю. Гуляев – Пенза: МЦНС «Наука и просвещение», 2016. – С. 125–159.
4. *Казунина А. С.* По страницам рукописей ненаписанных произведений (об опере «Зорюшка» и балете «Лейла и Алалей» А. К. Лядова) // Научная

дискуссия современной молодежи: актуальные вопросы, достижения, инновации (сборник статей победителей международной научно-практической конференции, состоявшейся 28 сентября 2016 г. в г. Пенза) / Отв. ред.: Г. Ю. Гуляев. – Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2016. – С. 331–342.

5. *Майорова (Казунина) А. С.* А. К. Лядов и А. Г. Рубинштейн: к истории творческих отношений // Musicus. – 2013. – № 3. – С. 3–8.
6. *Майорова (Казунина) А. С.* А. К. Лядов и М. Метерлинк: точки соприкосновения // Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности. Вып. 5 / Ред.-сост.: А. Е. Новиков. – Череповец: ФГБОУ ВПО ЧГУ, 2013. – С. 82–86.
7. *Майорова (Казунина) А. С.* А. К. Лядов и М. П. Мусоргский: точки творческого взаимодействия // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Вып. 9 / Ред.-сост.: Н. И. Верба. – СПб.: Астерион, 2014. – С. 48–53.

Структура работы определена целью и задачами исследования. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения и трех Приложений. В **Главе 1 «Творческий архив А. К. Лядова»** рассматривается наследие А. К. Лядова по материалам сохранившихся нотных автографов. В **Главе 2 «Творческий процесс А. К. Лядова»** анализируются общие проблемы творческого процесса, а также дается характеристика каждой из его стадий. В **Заключении** обобщаются итоги исследования, формулируются основные выводы. В **Приложении А** даны материалы, характеризующие стадии творческого процесса в работах по общей психологии, психологии науки и искусства, музыковедческих трудах. **Приложение Б** представляет собой общий список произведений композитора, сохранившихся в рукописях, с указаниями мест хранения. **Приложение В** включает описание нотных рукописей А. К. Лядова, представленных в НИОР СПбГК, КР РИИИ, ОР РНБ.

Глава 1. Творческий архив А. К. Лядова

§ 1. Обзор творческого наследия

Творческое наследие А. К. Лядова невелико: 67 опусов, 17 предварительно установленных сочинений без указания номеров, ряд коллективных пьес, обработки произведений других авторов. Все это было создано на протяжении 40 лет композиторской деятельности. В критическом этюде, посвященном А. К. Лядову, его друг и коллега Н. А. Соколов предпринял попытку рассчитать среднюю производительность композитора, после чего воскликнул: «1 ½– 2 опуса в год. Но ведь это ужасно мало! Отчего может происходить такое загадочное явление?» [250, с. 34].

Л. Е. Гаккель в одной из Лекций по истории Санкт-Петербургской консерватории отмечал, что Б. В. Асафьев был «крайне возмущен легендой о лядовской лени. 67 опусов — не так уж мало, хотя все это по преимуществу небольшие сочинения, считая даже и симфонические пьесы Лядова. Но это работа тщательнейшей выделки, это работа во имя чистоты стиля» [53, с. 55–56]. Масштабы произведений А. К. Лядова сопоставимы лишь с творениями несколькими годами позже вышедшего на музыкальную арену представителя нововенской школы — Антона Веберна¹¹, о чем неоднократно упоминалось

¹¹ Заметим, что лядовский прецедент, оставивший музыкальную общественность уверенной в хронической «лени» композитора, условным рикошетом ударился об австрийскую почву. 31 опус Веберна, общим временем звучания около трех часов, также вызывал едкие замечания. «Маленькие пьески Веберна “занимательны, да и коротки, как куриный нос”», — замечал Н. Я. Мясковский [Цит. по: 281, с. 83]. Тем не менее, сочинения обоих авторов, снискали славу не только «крохотных вещиц» [281, с. 83], но и подлинных музыкальных жемчужин.

исследователями. Т. А. Зайцева и И. М. Ромащук указывали на существование подобной аналогии в работе Д. Эберлайн, где была отмечена связь творчества Лядова «с некоторыми композиционными свойствами нововенцев» [232, с. 98].

И. М. Ромащук замечает, что и Лядов и Веберн «по-новому осмысливают качество звука как планетарного явления. И тот и другой рельефно позиционируют проблему “нового времени”, сообразного с переломом столетий, началом XX века» [Там же]. Л. Е. Гаккель писал о связи Лядова с нововенцами: «Я вижу в нем русское пророчество о нововенской школе, о Веберне и вебернианстве, когда сосчитана и взвешена каждая нота. Лядова вы можете назвать так же, как назвал молодого Веберна его учитель Арнольд Шёнберг: “Meister der Pianissimo” (в вольном переводе — “мастер тишины”» [53, с. 56]. Подобную аналогию высказывал И. Ф. Стравинский: «Он [Лядов] был композитором “короткого дыхания” и звучания “пианиссимо”» [262, с. 45].

Произведения А. К. Лядова охватывают многие музыкальные жанры. «Мастер художественной филигранной отделки» [182, стлб. 753] выступил автором фортепианных миниатюр и оркестровых картинок. Прочувствовавший «тончайшие вибрации народной песни» [151, с. 101], композитор выполнил порядка 200 песенных обработок. Вокальные произведения, хоровая музыка, камерные сочинения, а также коллективные опыты с участием Лядова говорят о разнообразии подходов, непрерывной работе и творческом поиске композитора.

В настоящей работе не ставятся задачи подробного анализа творчества А. К. Лядова, в центре внимания — обзор сочинений, сохранившихся в рукописях композитора.

Архив Лядова содержит нотные автографы большинства произведений композитора, среди которых фортепианные, камерные и оркестровые произведения, инструментовки как собственных произведений, так и сочинений других авторов, вокальные и хоровые опыты, сценическая музыка, народные песни, полифонические упражнения и музыкальные шутки. На основании сохранившихся материалов дадим краткую характеристику сочинений

А. К. Лядова, нотные автографы которых представлены в творческом архиве композитора.

Произведения А. К. Лядова

Большую часть наследия А. К. Лядова составляют **фортепианные произведения**. Известно, что фортепиано было тем инструментом, к которому Лядов сохранил привязанность на протяжении всей своей жизни. М. М. Курбанов вспоминал: «Как пианист Лядов был особенный, исключительный. Не обладая сильно развитой техникой, он играл с каким-то чарующим туше, неподражаемо, причем особенно хорошо удавались ему его сочинения. Разнообразие оттенков создавало всегда какую-то задумчивую привлекательную музыку» [134, с. 134].

Среди фортепианных произведений Лядова как собственно авторские сочинения для фортепиано, так и коллективные — в две, в три и в четыре руки, а также переложения собственных произведений. Исходя из авторской датировки, сохранившиеся материалы можно отнести к концу 1870-х — началу 1910-х годов. Соответственно они охватывают все периоды творчества композитора¹². Автографы дают возможность проследить кристаллизацию ведущих черт лядовского стиля, среди которых «склонность к миниатюризму форм, лаконизму, ювелирности воплощения художественного замысла» [188, с. 132].

Наиболее ранним фортепианным произведением Лядова, сохранившимся в автографах, являются Шесть пьес для фортепиано op. 3 (1876–1877): Прелюдия, Жига, Фуга и Три мазурки. Они представляют собой сочинения, которые были написаны композитором еще до окончания Консерватории. Пьесы посвящены разным лицам и объединены в две тетради фортепианных миниатюр.

Известно, что большую часть фортепианного наследия композитора составляют прелюдии, мазурки и этюды, возникшие, как не раз отмечалось в литературе, под влиянием творчества Ф. Шопена. Исследователи творчества А. К. Лядова, в частности, М. К. Михайлов, отмечали, что Ф. Шопен принадлежал к «наиболее глубоким привязанностям Лядова» и оказал «немаловажное влияние

¹² Периодизация творчества А. К. Лядова выполнена в работах М. К. Михайлова (См.: [169, с. 19, 47, 95]), Е. М. Орловой (См.: [188, с. 132]), Т. А. Зайцевой (См.: [96, с. 18]).

на формирование его фортепианного стиля» [169, с. 38]. Характерно высказывание современника и друга А. К. Лядова Я. Витолса¹³: «начиная с opus'a 9, Лядов достаточно определенно переходит в лагерь Шопена <...> Рядом с сочинениями, явно окрашенными субъективностью автора, встречаются внешние подражания звучностям Шопена, эластическим ритмам гениального поляка <...> Шопен — значит вальсы, прелюдии, этюды и мазурки, много мазурок» [151, с. 108].

В жанре прелюдии А. К. Лядова привлекала «емкость», что отвечало «его стремлениям к воплощению разнообразного содержания в максимально сжатой, отточенной форме» [169, с. 50]. Среди обнаруженных нами автографов — ряд прелюдий Лядова, в том числе, вошедших в опусы 3, 10, 11, 24, 27, 33, 36, 39, 40, 42, 46, 57.

Жанр мазурки в творчестве Лядова был вторым после прелюдии по популярности. На протяжении всего творческого пути им было создано 14 мазурок. Среди рукописей композитора можно отметить мазурки из op. 3, 10, 11, 38, 42.

Этюды А. К. Лядова, как и этюды Ф. Шопена, выходят за рамки технических упражнений, представляя собой яркие художественные миниатюры, наполненные многообразными оттенками лирики. В фондах композитора представлены автографы этюдов — op. 12, 37, 40, 48.

К группе произведений «шопеновского плана», представленных в творческом архиве А. К. Лядова, можно отнести также Колыбельную (op. 24, изд. 1890), Баркаролу (op. 44, изд. 1898).

В числе сочинений национально-жанровой линии¹⁴ выделяются произведения центрального периода творчества композитора. Среди них —

¹³ Витолс Язепс (1863–1948) — латышский композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова, педагог, друг А. К. Лядова.

¹⁴ Основные линии творчества композитора выделены М. К. Михайловым. Принадлежность к данной группе образов Михайлов определяет следующими чертами: «“объективный” характер образов, эпически-повествовательное начало, опора на “кучкистские” (главным образом, бородинские) традиции, четко выраженные народно-песенные интонационные элементы в музыкальном языке (отчасти и с цитатным использованием подлинного фольклорного материала)» [169, с. 58].

автографы, сохранившиеся в ОР РНБ: «Novellette» (op. 20, 1889), баллада «Про старину» (op. 21, 1889), «набросок»¹⁵ «На лужайке» и две пьесы из опуса 33: Прелюдия, построенная на русской народной теме, и «Гротеск», в основе которого лежит «черемисская» (марийская) мелодия.

Сфера характерных лядовских игрушечно-кукольных образов с наибольшей яркостью отразилась в программных произведениях композитора: «Бирюльки» (op. 2, 1876), «Маленький вальс» (op. 26, 1891), «Куколки»¹⁶ (op. 29, 1892), «Музыкальная табакерка» (op. 32, 1893), Три балетных номера (op. 52, 1901). Все они, кроме первого фортепианного сочинения композитора, представлены в известных нам архивах.

Сохранились также автографы двух наиболее масштабных лядовских творений — его вариационных циклов (op. 35, 1894; op. 51, 1901), синтезирующих основные достижения творчества художника.

Особое место в творчестве композитора занимают полифонические сочинения. Полифония Лядова наполнена лирикой, а ее интонационная сфера восходит к творчеству И. С. Баха и «стилю “стариков”» [151, с. 116], отражая также музыку западноевропейских композиторов-романтиков и представителей русской школы. В. В. Протопопов отмечал: «В творчестве Анатолия Константиновича Лядова полифонические элементы представляются весьма значительными. Композитором написаны фуги для фортепиано, носящие лирический характер и продолжающие лирическое направление фортепианных фуг Глинки, Чайковского. В фактуре неполифонических произведений Лядова встречается немало полифонических моментов, проявляющихся в индивидуализации голосов многоголосного целого, в активизации фактуры, в живости голосоведения» [214, с. 238–239]. Среди немногочисленных фортепианных произведений полифонического склада сохранились автографы Фуги (op. 3, № 3, 1876), Канона (op. 34, № 2, изд. 1894), Двух фуг (op. 41, 1896).

¹⁵ Авторское обозначение.

¹⁶ В авторской рукописи заглавие сочинения написано А. К. Лядовым на французском языке «Marionnettes» (может быть переведено как «марионетки» или «куколки») и М. П. Беляевым на русском – «Куколки».

В группе произведений для фортепиано выделим также шуточные миниатюры, которые не имеют опусов. Они создавались преимущественно в качестве музыкальных подарков друзьям. Среди них, например, «Шествие из № 52-го в 50-й» (1889), Танец комара (изд. 1911), Фугетта на тему «Ля-до-фа» (1913), «Вступление из оратории “Святая Матрена” Ф. Листа» (1888).

В творческом архиве композитора встречаются документы, представляющие переложения для фортепиано. Сохранились, например, фортепианные переложения А. К. Лядова сочинений для хора с сопровождением: Гимн А. Г. Рубинштейну, «Смерть Беатрисы» из «Музыки к пьесе М. Метерлинка “Сестра Беатриса”», а также неоконченные клавирные переложения выпускной кантаты композитора «Заключительная сцена из “Мессинской невесты” по Ф. Шиллеру» и его «Волшебного озера». Композитор делал переложения для фортепиано произведений, написанных для струнного квартета. К числу автографов таких сочинений можно отнести Сарабанду из второй тетради «Пятниц» и «Величание», написанное для фортепиано в четыре руки из квартета «Именины».

Другой, не менее важной частью творческого наследия Лядова являются его **оркестровые произведения**. Несмотря на высказывание Я. Витолса: «Нам остается еще исследовать партитуры Лядова, которых имеется не так мало, как принято думать» [151, с. 117], — число сохранившихся и известных нам симфонических миниатюр невелико. Особенно если речь идет о беловиках сочинений. В фонде Лядова в ОР РНБ сохранилась беловая рукопись лишь одной партитуры композитора — написанного на случай Полонеза памяти А. С. Пушкина, приуроченного к 100-летию со дня рождения поэта. Партитура «Скерцо», снабженная авторской датировкой, хранится во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М. И. Глинки (далее – ВМОМК)¹⁷. Партитура «Из Апокалипсиса»¹⁸ представлена в фондах КР РИИИ. Там же сохранилась рукописная партитура «Встречи А. К. Глазунову»,

¹⁷ Подробный анализ произведения дан в диссертации В. В. Зайцевой [84, с. 84–96].

¹⁸ Анализу сочинения посвящена статья В. В. Горячих [6 с. 106–119].

написанная к юбилейному концерту (27 января 1907 года) по поводу 25-летия композиторской деятельности Глазунова [См.: 213].

Наиболее известные творения Лядова – «Кикимора» и «Волшебное озеро»¹⁹ – представлены только в набросках и эскизах. Небольшой партитурный фрагмент с выписанным заглавием «Кикимора» дан на Л. 16 нотной записной книжки Лядова, которая хранится в ОР РНБ в фонде композитора [РНБ 130]. Эскизы «Волшебного озера» находятся там же в фонде Н. А. Римского-Корсакова [РНБ 168]. Записи выполнены в двух- и трехстрочном изложении на отдельном, разлинованном от руки листе. Указание на название произведения в рукописи отсутствует, автограф снабжен иллюстрациями, изображающими озеро и лес вокруг него. В фондах библиотеки Хоугтонского университета сохранились эскизы «Бабы-Яги».

Фрагменты партитуры «Из Апокалипсиса» представлены в НИОР СПбГК. Там же сохранилась неполная рукопись последнего сочинения композитора «Nenia» («Скорбная песнь»); наброски и неоконченная партитура «Легенд»; эскизы Скерцо № 2, также не получившего завершения.

Неоднократно композитор обращался к оркестровкам. В творческом архиве Лядова хранятся инструментовки как собственных фортепианных произведений, так и сочинений других композиторов. К числу собственных относятся рукописи баллады «Про старину» (изд. 1906), «Музыкальной табакерки» (изд. 1897). Архивные источники показывают, что композитором была предпринята попытка инструментовки Колыбельной, ор. 24, но работа завершена не была.

Среди произведений других авторов имеются партитуры сочинений М. П. Мусоргского (номера из оперы «Сорочинская ярмарка»: Вступление, Думка паробка, Песня Хиври, Гопак и, условно, Думка Параси, а также неоконченная оркестровка «Песни о блохе»); А. Г. Рубинштейна (Сарабанда, ор. 38, четыре пьесы из сборника *Miscellanees*²⁰ ор. 93: Менуэт, Колыбельная, Серенада, «У окна»).

¹⁹ Анализ сочинения дан в статье О. А. Бочкаревой [36, с. 51–55].

²⁰ *Miscellanees* (*фр.*) – смесь, здесь – «Пьесы разного рода».

Камерно-вокальные, вокально-симфонические произведения и **хоровые** сочинения в творческом наследии А. К. Лядова немногочисленны. Тем не менее, в архиве композитора представлены рукописи одного из романсов композитора (ор. 1 № 3), а также его детских песен для голоса и фортепиано (ор. 14, ор. 22). Работа с песнями для детей связана с исканиями Лядова в области фольклора. «Это музыкальные фантастические видения, подобные тем картинкам, которые Лядов рисовал для своих детей, давая волю своей фантазии» [151, с. 104], — писал о Детских песнях Я. Витолс.

К числу вокально-симфонических произведений относится кантата композитора «Заключительная сцена из “Мессинской невесты” по Ф. Шиллеру» — самое масштабное сочинение А. К. Лядова. Кантата имеет две авторские редакции. Первая создавалась к выпускному экзамену в Консерватории (1878), по-видимому, именно она представлена в числе сохранившихся документов творческого архива. Вторая редакция возникла по заказу М. П. Беляева в 1891 году. Сочинение было опубликовано во второй редакции под номером 28, но год создания произведения остался первоначальным.

Хоровые сочинения композитора могли возникать вследствие заказа. Среди них — Прощальная песнь воспитанниц Института императрицы Марии (1900); Гимн А. Рубинштейну в день торжественного открытия статуи А. Г. Рубинштейна в здании Санкт-Петербургской консерватории (1902). К этой же группе сочинений можно отнести лядовские переложения гимна «Боже, Царя храни» для разных хоровых составов а cappella: четырехголосного мужского хора, трехголосного мужского хора, трехголосного женского хора, двухголосного женского или детского хора, четырехголосного смешанного хора [См.: 157].

Хоровые сочинения могли возникать в качестве музыкальных подарков. Например, фольклорная стилизация «Величание В. В. Стасову на 2-е января 1894 г.» для трехголосного женского хора — «А кто у нас большим барином?», написанное к 70-летию юбилею старшего друга композитора. Другим примером может служить «Слава» для вокального квартета, адресованная Н. А. Римскому-

Корсакову и приуроченная, вероятно, к празднованию 35-летия его творческой деятельности.

В творческом архиве композитора сохранились и хоровые произведения шуточного характера. К ним относится фугато «Кап-Эк» для четырехголосного смешанного хора без сопровождения, написанное 19 апреля 1900 года. Автограф сочинения сохранился в фонде Н. И. Абрамычева в ОР РНБ, и, вероятно, предполагался в качестве подарка Абрамычевым.

Вокальные и хоровые духовные произведения представлены в небольшом объеме. Отметим «Славу» на текст стихире Крестовоздвижению «Кресту Твоему поклонимся», а также «Величание Благовещенью Пресвятой Богородицы» на текст «Архангельский глас вопием Ти...». Оба песнопения выполнены на разлинованных от руки листах бумаги небольшого формата и представляют собой однострочные записи с текстом. Кроме того, сохранилось хоровое произведение для смешанного состава «Ежечасная молитва Святителя Иосафа Горленко», набросок «Хвалите Господа с небес» из Десяти переложений из Обихода, а также автограф хоровой «Аллилуйи».

Русский фольклор в многообразных его проявлениях был необычайно близок Лядову-художнику. Трепетное отношение к национальной русской культуре, уважение ее традиций и искренняя воодушевленность фольклорными жанрами не раз побуждали композитора обращаться к народной тематике. С образами фольклора связан ряд собственных произведений композитора, а также его многочисленные **обработки русских народных песен**. Среди них — сборники песен, авторские переложения для голоса или хора, как а саррелла, так и в сопровождении фортепиано, ансамбля инструментов или оркестра.

В творческом архиве композитора сохранились автографы Песен ор. 43 (1898) и 10 русских народных песен ор. 45 в переложении для женских голосов (1899), взятых «за немногим исключением из сборника ор. 43» [151, с. 104]. Расшифровки собственных записей народных песен можно обнаружить на страницах одной из нотных записных книжек Лядова [РНБ 131]. Среди них — 35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано из

собранных в 1894–1895 гг. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым (1902) и 50 песен для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894–1899 и 1901 гг. И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским (1903). Кроме того сохранились обработки народных песен для хора: 15 русских песен для женских голосов (1908) и 3 русские народные песни для квартета женских голосов (1912). Последние воспроизведены факсимильно в журнале «Музыкальный современник» [119]. Обработки песен для хора представляют собой авторские переложения сочинений из двух сборников, включивших 35 песен русского народа, а также из сборника 50 песен русского народа.

Ранее уже упоминалось о полифонических сочинениях А. К. Лядова для фортепиано. Однако особую группу составляют **полифонические упражнения**, написанные большей частью в ключах. Их создание было обусловлено как педагогическими целями, так и стремлением композитора к самосовершенствованию в области контрапунктического письма.

Полифонические упражнения и образцы малых имитационных форм можно встретить в нотных записных книжках Лядова и на отдельных листах. И хотя они не содержат авторской датировки, есть основания полагать, что Лядов занимался вопросами полифонии в те годы, когда С. И. Танеев создавал «Подвижной контрапункт строгого письма».

Лядов не оставил после себя ни научных трудов, ни учебных пособий, «исключение составляет сборник канонов²¹, который Лядов использовал в своей педагогической практике» [57, с. 250]. Но сходные взгляды композиторов в области преподавания полифонии выражали их эстетическое кредо: «овладеть контрапунктическим мастерством, добиться чистоты и плавности голосоведения, “почувствовать форму”» [Там же].

Ученик Лядова В. А. Золотарев вспоминал: «Анатолий Константинович в своих занятиях ставил во главу угла задачу преодоления музыкальной техники, понимая при этом усиленную работу по овладению контрапунктом под данный голос — *Cantus firmus*. “Для того чтобы научиться свободно сочинять, что хочешь

²¹ 12 канонов на один *Cantus firmus*.

и как хочешь, — говорил мне неоднократно Лядов — нужно овладеть контрапунктом. Все тогда пойдет как по маслу»» [106, с. 58].

Записи канонов и контрапунктов сохранились во многих архивных хранилищах. Например, в ОР РНБ в фонде Н. А. Римского-Корсакова. В их числе набросок четырехголосного канона «Кугіе». Обращают на себя внимание каноны, представленные в НИОР СПбГК, в КР РИИИ и во ВМОМК.

В архиве композитора встречаются также рукописи ряда неизвестных и еще неатрибутированных сочинений, авторские записи, связанные с неоконченными проектами (опера «Зорюшка», балет «Лейла и Алалей») и автографы музыкальных шуток, адресованные друзьям композитора.

Коллективные произведения с участием А. К. Лядова

Особую группу в наследии Лядова составляют коллективные произведения. Идея совместного сочинения, соединяющего балет, оперу и феерию, некогда предложенная композиторам Новой русской школы директором Императорских театров С. А. Геденовым²², была воспринята музыкантами-современниками. Римский-Корсаков писал: «Мы четверо [Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков] были приглашены к Геденову для совместного обсуждения работы, 1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору — Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного, — Бородину, 2-е и 3-е действия были распределены между мною и Мусоргским, причем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-м мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину — явление Чернобога, в которую он намеревался пристроить оставшуюся не у дел “Ночь на Лысой горе”» [227, с. 66].

²² Геденов Степан Александрович (1818–1878) – историк, драматург, деятель искусств. Почетный член Петербургской академии наук, первый директор Императорского Эрмитажа (1863–1878), директор Императорских театров (1867–1875).

Хотя замысел заявленной оперы-балета «Млада» не осуществился, традиция коллективных сочинений утвердилась. Многие русские композиторы 70-90-х годов XIX века были увлечены идеями коллективного сочинительства, и Лядов не стал исключением. На протяжении всей своей творческой деятельности он неоднократно становился участником подобных проектов. Рукописи всех основных коллективных сочинений, соавтором которых был А. К. Лядов, в той или иной мере представлены в фондах архивных хранилищ.

Камерные сочинения составляют основу коллективного сочинительства. Практически все они связаны с именем друга А. К. Лядова, известнейшего мецената М. П. Беляева. «Пятницы», проводившиеся в доме Беляева, собирали, как известно, множество музыкантов и давали возможность услышать и исполнить музыкальные новинки. Своеобразным итогом собраний стали две тетради пьес русских композиторов для струнного квартета под названием «Пятницы» (изд. 1899), в которые вошли и сочинения Лядова. Сохранились автографы Сарабанды (1895), Фуги (1894) и трио из Польки (1895), написанные специально для Беляевских пятниц. Кроме того, Беляеву посвящены квартеты «В-la-f» (1886) и «Именины» (1888). Еще одним коллективным сочинением, в написании которого принял участие Лядов, стали Вариации на русскую народную тему для смычкового квартета (1899). Перу Лядова в них принадлежит Вариация 5.

В числе **фортепианных произведений** — написанные в две, три и четыре руки коллективные опусы. Среди них лядовские фрагменты Вариаций, Вальс, Галоп, Жига из «Парафраз» (1878), «Величание» из квартета «Именины» для фортепиано в четыре руки (авторское переложение), III часть из «Кадрилли-шутки» (изд. 1891), Фанфара из «Славлений В. В. Стасову» (изд. 1894), а также Тема, Вариации 6 и 7 из Вариаций на русскую тему из сборника Н. И. Абрамычева для фортепиано (изд. 1900).

Традиция создания коллективных сочинений в сфере **оркестровой музыки** отразилась в появлении «Славлений, исполненных в юбилей Н. А. Римского-Корсакова, 22 декабря 1890 года». Лядовым были написаны I, II и IV части.

Автографы произведения сохранились в Фонде коллективных сочинений в ОР РНБ, а также в НИОР СПбГК. Известна также рукопись Вариаций на русскую тему для оркестра (1901), где А. К. Лядовым была создана Вариация 3.

Совместно с А. К. Глазуновым, по просьбе В. В. Стасова, А. К. Лядов стал участником вокально-симфонического коллективного сочинения: Кантаты памяти М. Антокольского (1902), где композитору принадлежала вторая часть сочинения — «Хор»²³. Кантата создана в память о скульпторе Марке Матвеевиче Антокольском, скончавшемся 3 июля 1902 года.

Говоря о коллективном творчестве, можно заметить, что оно не ограничивалось созданием музыки. Композиторами проводилась также инструментовка произведений других авторов, например, «Карнавала» Р. Шумана. В 1902 году группа русских композиторов²⁴ инструментовала сочинение, которое было в дальнейшем поставлено на балетной сцене. А. К. Лядовым были оркестрованы № 10 («Танцующие буквы»), № 16 («Немецкий вальс»), № 17 («Паганини»)²⁵.

Творческое наследие А. К. Лядова вобрало в себя многие жанры, за исключением крупных форм. Сонаты, квартеты, симфонии, оперы и балеты остались лишь в проектах и завершились на стадии замысла или предварительной работы. В рукописном наследии А. К. Лядова можно обнаружить как сочинения А. К. Лядова, так и коллективные опусы. Наибольшее число автографов запечатлело фортепианные произведения композитора. Тем не менее, в сферу рассмотрения не вошли рукописи ряда фортепианных сочинений: «Бирюльки», ор. 2; Этюд, ор. 5; Два интермеццо, ор. 7; Два интермеццо, ор. 8; Две пьесы для фортепиано, ор. 9; Четыре прелюдии, ор. 13; Две мазурки, ор. 15; Две багателли, ор. 17; Идиллия, ор. 25; Маленький вальс, ор. 26; Багатель, ор. 30; Две пьесы, ор. 31; Четыре пьесы, ор. 64. Места их хранения еще предстоит выяснить.

²³ Подробный анализ сочинения дан в статье И. И. Земцовского [102, с. 224–245].

²⁴ А. С. Аренский, А. А. Винклер, Я. Витолс, А. К. Глазунов, В. П. Калафати, Н. С. Кленовский, А. К. Лядов, А. Петров, Н. А. Римский-Корсаков, Н. А. Соколов, Н. Н. Черепнин. Сочинение было издано в 1956 году.

²⁵ В рукописи – № 10 и № 16 а, б.

Оркестровые сочинения композитора представлены в основном фрагментарно. Большая часть автографов — это наброски и эскизы сочинений. В числе рукописей композитора была обнаружена полная рукописная партитуры малоизвестного сочинения А. К. Лядова «Встреча А. К. Глазунову». Существует ли издание этого произведения, установить пока не удалось.

Обращает на себя внимание и многообразие лядовских переложений собственных произведений и сочинений других композиторов для фортепиано и для оркестра, а также обработок русских народных песен.

Камерно-вокальные, вокально-симфонические и хоровые сочинения, а также полифонические произведения для различных составов и музыкальные шутки, появившиеся на страницах рукописей композитора, отражают многообразие творческих интересов А. К. Лядова. Обращение же к автографам сочинений способствует более глубокому и детальному изучению наследия композитора.

§ 2. Особенности творческого архива

Проблема формирования творческого архива представляет собой неотъемлемую составляющую в изучении наследия того или иного автора. Любая из сфер искусствознания, так или иначе связанная с созидательной деятельностью творца, будь то музыка или литература, живопись или театр, тяготеет к объяснению природы творчества, к постижению творческого процесса. Документы автора в этом отношении являются уникальными свидетелями творческого акта. Именно они способны раскрыть историю возникновения произведения, дать возможность проанализировать особенности его работы. М. Г. Арановский замечал: «Рукописи содержат художественную информацию, несут в себе явные следы продуктивного мышления великих музыкантов

(следы откровений их гения) и потому способны приподнять завесу тайны над тем, как совершается творчество» [11, с. 16].

Безусловно, созидательный акт каждого творца индивидуален и неповторим. Тем большую сложность представляет отыскание параллелей композиторской деятельности во внемузыкальной среде. Однако специфика каждой из областей творческой деятельности такова, что не позволяет унифицировать методы работы с материалами. А. Л. Гришунин, обращаясь к проблемам текстологии как науки, замечал, что уже в пределах одной дисциплины существует множество других отраслей в зависимости от их объекта. Например, в литературоведении «различают текстологию античной литературы, текстологию средневековую, текстологию новой литературы; своеобразные текстологические проблемы возникают относительно исторических источников и произведений устного народного творчества. Во всех этих случаях имеют дело с разными условиями создания и бытования, с неодинаковой сохранностью литературных памятников и с разным характером интереса к ним различных групп читателей нашего времени, а, следовательно, и с разными методами установления текста» [70, с. 67]. По этим причинам создание универсальной методологии в текстологии невозможно, несмотря на использование ее методов «в различных областях жизни: юридической, религиозной, музыковедческой...*(отточие автора – А. К.)*, и в этом смысле можно говорить, что это наука универсальная» [Там же].

Тем не менее, наличие определенной стадиальности в работе любого автора позволяет дифференцировать его документы. Опираясь на текстологические изыскания, достижения археографии и палеографии, становится возможным создание единой системы описания архива художника, как свода документов и иных памятников жизни творца. Исследователь творчества С. В. Рахманинова М. В. Михеева под архивом понимает весь корпус источников, имеющих отношение к жизни и деятельности композитора, собранных не только в «личном архиве автора», но и в «архивных фондах других лиц, организаций, частных коллекциях» [171, с. 12]. Кроме того, обращение к наследию выдающихся авторов

позволяет рассматривать их творческий архив, как совокупность материалов, окружавших непосредственно созидательную деятельность на любой из ее стадий.

Понятие творческого архива активно используется в музыковедении, но может быть применено и по отношению к любой другой сфере, связанной с деятельностью автора-творца. По определению П. Е. Вайдман, творческий архив «понимается как совокупность набросков, эскизов, автографов сочинений, авторизованных копий, корректур, сценарных планов, то есть всех известных нам типов документов» [42, с. 3], сохранившихся как на родине автора, так и за ее пределами. В. И. Антипов, в свою очередь, назвал творческим архивом «установление общего объема наследия» [8, с. 82].

Таким образом, по отношению к деятельности композитора состав творческого архива может быть представлен как совокупность его нотных и литературных источников, сохранивших сведения о его творческом процессе и нотные образцы произведений, что было обозначено во Введении к работе.

Творческий архив А. К. Лядова как целостное явление до настоящего момента не рассматривался. Документы его жизни и деятельности рассредоточены по разным архивам и изданиям и не имеют единой описательной базы. Кроме того, судьба некоторых лядовских рукописей до сих пор остается неизвестной²⁶. Постараемся обрисовать общую картину творческого архива композитора и обозначить его особенности.

Как неоднократно упоминалось в литературе о композиторе, А. К. Лядов был человеком замкнутым и скрытным. Он не терпел вмешательств в личную жизнь и, вероятно, придерживался того же мнения о документах, как впоследствии и А. А. Ахматова. Она замечала, что «после смерти Александра

²⁶ Анатолий Евгеньевич Помазанский (род. 1919) – внук дирижера и композитора И. А. Помазанского, внучатый племянник А. К. Лядова – в личной беседе упоминал, что на похоронах Н. В. Лядовой (внучки композитора) неизвестным был похищен комплект документов А. К. Лядова, предполагавшийся для передачи в Музей А. С. Аренского, С. В. Рахманинова и А. К. Лядова в Великом Новгороде. Судьба материалов до настоящего времени остается неизвестной. Кроме того, композитор уничтожил ряд документов еще при жизни.

Блока все его черновые рукописи стали доступны посторонним, в них рылись и пытались разобраться уже в первые дни после кончины Блока, и ей видеть это было неприятно» [Цит. по: 70, с. 74]. «Я иногда с ужасом смотрю напечатанные черновики поэта. Напрасно думают, что это для всех годится» » [Цит. по: 70, с. 74], – отмечала поэтесса.

Среди основных архивных хранилищ, содержащих документы, связанные с жизнью и творчеством А. К. Лядова, можно выделить ОР РНБ, НИОР СПбГК, КР РИИИ, ВМОМК [9], Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (далее – РО ИРЛИ РАН), Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ) [290], Музей им. А. С. Аренского, С. В. Рахманинова и А. К. Лядова при Новгородском областном колледже искусств имени С. В. Рахманинова, Музей истории г. Боровичи и Боровичского края, Хоугтонскую библиотеку Гарвардского университета в США. Однако полный объем архива композитора пока не выявлен.

§ 3. Нотные рукописи

Нотный архив композитора — это главная часть его творческого архива, отражающая запечатленный на бумаге процесс создания музыкального произведения. В его состав входят нотные автографы, собственные корректуры произведений, а также прижизненные издания сочинений.

В современной музыкальной текстологии принято выделять следующие типы рукописей:

1. предварительный текст:

- набросок,
- эскиз,

- черновик;
2. *окончательный текст*:
- беловик²⁷.

Каждый из этих типов связан с определенным этапом творческого процесса автора. М. Г. Арановский замечал: «Рукопись есть отражение типологической структуры творческого процесса» [11, с. 25], соответственно, «вследствие этого рукописи и творческий процесс способны объяснить друг друга» [Там же, с. 23].

Помимо упомянутых типов автографов существуют также другие, возникновение которые чаще всего связано с уже имеющимся результатом некой творческой деятельности. К ним относятся: *авторские копии, авторские редакции и автографы на память*. Несколько отстоящие по времени непосредственно от процесса работы над произведениями, эти рукописи могут содержать разночтения с первоисточниками, что ставит перед исследователями дополнительные задачи по определению последней авторской воли [См.: 219, с. 14–22].

Кроме того, Э. А. ван Домбург обозначает еще один тип рукописей, объединяющий *учебные работы автора*. К ним относятся «автографы, не являющиеся художественными сочинениями. Выделение их в самостоятельную группу обусловлено отсутствием признаков творческой рукописи» [76, с. 58].

Особую группу документов составляют авторские инструментовки сочинений других композиторов, а также его обработки русских народных песен.

²⁷ Термины употребляются в работах текстологов-музыковедов: П. Е. Вайдман, М. Г. Арановского, А. И. Климовицкого, А. П. Милки, Э. А. Фатыховой (ван Домбург), Т. З. Сквирской и др. В данной работе мы опираемся на дефиниции Э. А. ван Домбург:

Набросок — структурно и графически незавершенная запись *отдельной* музыкальной темы и (или) элементов музыкальной ткани будущего произведения.

Эскиз — структурно и графически незавершенная запись произведения, его самостоятельной части или фрагмента.

Черновая рукопись (черновик) — композиционно завершенная запись произведения или самостоятельной его части, излагающая текст с изменениями и правками. Не предполагает полного графического оформления.

Беловая рукопись (беловик) — рукопись, являющаяся результатом окончательного оформления предварительного текста произведения. Отличается наличием всех необходимых компонентов графики. Беловая рукопись предназначена для издания или исполнения, она может содержать незначительную правку композиционного характера. (См.: [76, с. 57]).

Работа над *переложениями и обработками сочинений* также сопровождалась возникновением различного типа автографов в зависимости от этапа творческого процесса. Выделение подобных произведений в отдельную группу вызвано самим материалом. Методы работы во многом близки тем, которые использовались при создании собственных сочинений.

«Описание и истолкование рукописей каждого композитора предполагает индивидуальность метода обработки его материалов» [275, с. 6], поэтому, несмотря на возможность систематизации рукописей, существует необходимость и в определении отличий, возникающих вследствие особенностей творческого процесса автора.

Обращение к автографам свидетельствует о предпочтениях композитора, возникающих в процессе работы над произведением: необходимость ведения предварительных записей, или же наоборот, склонность к единовременному созданию полного текста.

На основе рукописей А. К. Лядова возникает возможность говорить об уточненной классификации его автографов и прижизненных изданий в зависимости от стадии творческого процесса:

1. предварительный текст:

- набросок,
- эскиз,
- черновик;

2. окончательный текст:

- беловик с правкой творческого характера²⁸,
- беловик с правкой технического характера или без нее²⁹;

²⁸ Предлагаемый нами рабочий термин. Н. А. Латышев при обращении к рукописям А. К. Глазунова для данного типа автографов использовал определение «зачерненный беловик», комментируя: «ряд рукописей мог создаваться Глазуновым первоначально, как беловик, в который затем вносились исправления, в результате чего он превращался в черновик» [140, с. 8]. М. Г. Арановский называет эту форму записи «ретроградным движением от беловика к черновику» (См.: [11, с. 30]).

²⁹ Предлагаемый нами рабочий термин.

3. печатный текст³⁰

- авторская корректура,
- первое издание.

В настоящей работе рассмотрены нотные рукописи композитора, сохранившиеся в Петербургских архивах (КР РИИИ, НИОР СПбГК, ОР РНБ), а также в Великом Новгороде (Музей им. А. С. Аренского, С. В. Рахманинова и А. К. Лядова при Новгородском областном музыкальном колледже) и в США (Хоугтонская библиотека Гарвардского университета³¹).

Автографы Лядова представляют собой беловые рукописи, наброски, эскизы и черновики произведений как опубликованных впоследствии, так и никогда не увидевших свет; авторские копии с дарственными надписями друзьям; многочисленные автографы на память, оставленные в альбомах или отправленные в письмах; редакции произведений. Кроме того, имеются единичные корректуры композитора, а также первые издания его произведений.

Беловые автографы композитора сохранились преимущественно в ОР РНБ, возможно, по причине того, что они были переданы туда нотными издательствами, а также частично в КР РИИИ. Автографы композитора, отразившие предварительную работу, сосредоточены по большей части в НИОР СПбГК, в Хоугтонской библиотеке, отдельные записи представлены в ОР РНБ, в КР РИИИ. Эти рукописи, вероятно, передавались на хранение частными лицами.

Условная немногочисленность автографов (их число не превышает двух сотен) с одной стороны, и типовое разнообразие с другой обусловлены не только «малой продуктивностью» композитора, но и большим чувством ответственности, с которым Лядов относился к каждому своему сочинению.

³⁰ Данные типы документов не относятся к числу нотных рукописей. Выделение обусловлено их значимостью в творческом процессе композитора.

³¹ Автор благодарит И. О. Прохорова за предоставленные электронные копии документов.

Предварительный текст

С. М. Городецкий писал о творческом процессе Лядова: «В свою работу он не допускал никого: черновики его глаз человеческий не видел, их не видела нотная бумага! Только разрешив свой труд до последней ноты, он подходил к ломберному столу, где лежала нотная бумага, стоявшему рядом с письменным, и мелким своим изящным подчерком писал ноты начисто, и только в редких случаях приходилось делать ему “малюсенькую наклейку”, так непостижимо владел он формой своего искусства» [151, с. 76]. Кроме того, высказывания самого А. К. Лядова неоднократно давали повод современникам предполагать, что форма ведения предварительных записей была чужда композитору. Широко известно его изречение, родившееся во время работы над музыкой к пьесе М. Метерлинка «Сестра Беатриса»³²: «Я боюсь, что умру и не кончу. Ведь ни одной нотки не записано!» [151, с. 133].

Через год после смерти А. К. Лядова в РМГ была опубликована статья А. В. Оссовского³³ «Наброски и нотные записные книжки А. К. Лядова», в которой исследователь отмечал, что «по-видимому, большинство произведений нотировались автором уже в тот момент, когда они оказывались творчески обдуманскими и решенными», — и уточняет: «Этим, вероятно, объясняется отсутствие обычной для композиторов массы черновых набросков и подготовительных этюдов» [182, стлб. 753].

Однако нотные записные книжки композитора и отдельные листы с записями автора показывают, что в процессе творческой работы у Лядова появлялись и наброски, и эскизы, и черновики. Фиксация этих своеобразных музыкальных тезисов производилась как в форме клавира, так и в виде партитуры, как редуцированной, так и полной. И хотя число таких нотных

³² Музыка к пьесе «Сестра Беатриса» op. 60 (1906, изд. 1908) была написана по заказу, «специально для В. Ф. Комиссаржевской» [100, с. 162], исполнившей в спектакле главную роль. Сочинение состоит из трех миниатюрных хоров. Два хора (№ 1 «Хор нищих» и № 3 «Смерть Беатрисы») звучат а саррелла, а расположенный между ними хор «Ave, maris stella» исполняется в сопровождении фисгармонии в четыре руки. № 1 предназначен для смешанного хора, два последующих – для женского состава.

³³ Оссовский Александр Вячеславович (1871–1957) – музыковед, музыкальный критик, ученик и друг А. К. Лядова.

автографов сравнительно невелико, их наличие говорит о существовании образцов предварительной работы и об их значении.

Наброски сочинений можно обнаружить в записных книжках А. К. Лядова, на отдельных листах, случайно оказывавшихся под рукой у композитора. Выполнены они преимущественно поспешно, о чем свидетельствует характер записи. В качестве орудий письма композитором были использованы, чаще всего, черные чернила или простой карандаш.

Среди набросков композитора — записи для фортепиано и для оркестра. Однако лишь по оформлению автографа не всегда возможно определить жанровую принадлежность сочинения, поскольку нередко наброски симфонических сочинений композитора были выполнены в виде клавира или в форме редуцированной партитуры. Кроме того, в записях композитора встречаются и неизвестные произведения, которые не содержат каких-либо комментариев автора.

К их числу, например, относится неоконченный канон, содержащий подтекстовку: «Курге» [РНБ 170]. Он выполнен на обороте листа с авторскими записями, сделанными, вероятно, на собрании профессоров в Консерватории. Обратная сторона содержит заметки, касающиеся графика учебного процесса. Об этом свидетельствует текст:

«1. К 5 Мая в Москве.
2. По годовым отметкам
До 11 мая все экзамены прекращают
Каникулы до 1^{го} сентября».

Кроме канона на листе нарисованы орнаменты и выполнены записи гармонических последований, вырастающие в мелодию с гармонизацией. Рядом с этим небольшим музыкальным фрагментом имеется неразборчиво записанное авторское обозначение.

Другим примером служит лядовский автограф неатрибутированного произведения *As-dur* из архива Абрамычева.

Рисунок 1.1 — [РНБ 152]



Он выполнен на разлинованном от руки обороте печатного бланка, содержащего стандартное официальное обращение:

«М[илостивый] Г[осударь!]
 Директор Консерватории покорнейше просит Вас, пожаловать в качестве члена экзаменационной комиссии на приемный экзамен по отделу».

Примером партитурного наброска может служить запись семитактового фрагмента из первой части баллады «Про старину» [СПБГК 64]. Текст представляет собой трехстрочную систему, не объединенную акколадой. Возможно, возникновение именно такой записи связано с работой композитора над оркестровым вариантом произведения, отработкой Лядовым отдельных ансамблевых сочетаний.

Примечательны наброски композитора на тему *Dies irae*. Автограф из фондов Хоугтонской библиотеки зафиксировал фрагмент второй части незавершенной сюиты «Легенды» по М. Метерлинку. Он выполнен в форме редуцированной партитуры. Небольшой по объему восьмитактовый набросок позволяет буквально увидеть формирование авторской мысли, проследить особенности интонационного поиска. В музыкальном фрагменте наблюдается несколько слоев музыкальной ткани: мелодическая линия, в основу которой положена тема средневековой секвенции *Dies irae*; гармоническое заполнение, построенное на интонациях мотива секвенции, данного в ритмическом уменьшении в нисходящем движении; призывно и подчеркнуто звучат подголоски, контрапунктирующие секвенции и басовая линия.

Рисунок 1.2 — [The Houghton library 188]



Набросок *Dies irae*, сохранившийся в НИОР СПбГК, также изложен в виде редуцированной партитуры, он содержит указания отдельных тембров. Его отличает полифоническое развитие материала и сдержанность фактуры. Однако остается неустановленным, для какого произведения А. К. Лядова предназначался данный музыкальный фрагмент; возможно, для одного из неосуществленных оркестровых проектов композитора. Например, для второй картины «Из Апокалипсиса» или «Купальской ночи», или же он возник в процессе работы над оркестровкой романса op. 16 № 6 П. И. Чайковского, мелодический материал которого также связан с темой *Dies irae*.

Рисунок 1.3 — [СПбГК 62]

 A musical score for a sketch of 'Dies irae'. It consists of four measures. The top staff is a treble clef with a melody of quarter notes and eighth notes. The middle staff is a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Below the piano part, there are three staves for other instruments: Violin (Viol.), Horns (Corni), and Trumpets (Tr-ni). The Violin part has a dynamic marking of *pp*. The Horns and Trumpets parts have a dynamic marking of *pp*.

В числе набросков композитора могли появляться и музыкальные шутки. К ним относятся, например, четыре такта на Л. 4 из альбома с черновыми записями [РНБ 131], по видимости, спонтанно возникшие в процессе работы над Вариациями на тему М. И. Глинки. Запись представляет собой «музыкальный

оксюморон», контрапунктически соединивший популярную песенку «Чижик-пыжик» и гимн «Боже, Царя храни». Его появление, возможно, служит своеобразным отражением отдыха композитора в процессе трудной работы с материалом.

Рисунок 1.4 — [РНБ 131. Л. 4]



Эскизы представлены по большей части в нотных записных книжках композитора. Но иногда встречаются и записи, выполненные на отдельных листах бумаги. Преимущественно они сохранились в НИОР СПбГК. Автографы композитора выполнены чернилами разного цвета, а также простым карандашом, они нередко снабжены авторскими пометами различного характера, касающимися как собственной оценки написанного, так и непосредственно работы над произведением.

В эскизах Лядов, как правило, «примеряется» к материалу, ищет возможные звуковые сочетания, работает с фактурой, уделяет внимание ритмическому оформлению текста. Одновременно с этим ряд авторских записей выполнен крупными мазками. Такие образцы призваны обозначить лишь главное: то, что не должно исчезнуть из виду при возможной дальнейшей прицельной работе.

В творческом архиве композитора представлены эскизы таких сочинений для оркестра как «Волшебное озеро» [РНБ 168], «Баба-Яга» [The Houghton library 187], «Из Апокалипсиса» [СПбГК 43, 44, 45, 46], Скерцо № 2 [СПбГК 58], а также фортепианных пьес: «Баркарола» [СПбГК 57], Прелюдия № 2 ор. 36 [РНБ 131], Пасторальная прелюдия [Там же] и другие; записи отдельных пьес из коллективных «Парафраз» [РНБ 175], авторских переложений: «Колыбельная» ор. 24 [СПбГК 66]; а также эскизные записи ряда незавершенных сочинений.

Выделим эскиз «Бабы-Яги». Автограф картинки к русской народной сказке для большого оркестра «Баба-Яга» занимает две страницы и имеет заглавие: «Бабуся-Ягуся. Ерунда». Активная авторская позиция прослеживается в

оформлении материала. Нотный текст записан бегло и содержит многочисленные исправления. Первая страница сочинения была полностью зачеркнута композитором. Текст, представленный на второй странице, подвергся переработке. Рукопись не датирована. Эскиз, предположительно, мог создаваться с 1891 по 1904 годы³⁴.

Запись зафиксирована на клавирных листах (18 нотных станов на странице). Формат бумаги — альбомный. Размер — 38 на 25,5 см. Упомянутые параметры бумаги соответствуют типу листов, входящих в состав нотного альбома А. К. Лядова [РНБ 131]. Скорее всего, изначально автограф «Бабы-Яги» там и находился. Примечательно, что и А. В. Оссовский, анализируя состав рукописного наследия А. К. Лядова, упоминал этот альбом, говоря о «большом переплетенном томе черновых рукописей», где «имеются, между прочим, Вариации на тему Глинки (с одной неизвестной, незаконченной в наброске), фортепианный Этюд (с пометкой – 12 июля); незаконченный набросок “Бабуся-Ягуся”, с припиской “ерунда”, наброски нескольких фортепианных прелюдий и т. д.» [182, стлб. 758].

На данный момент хоугтонский автограф «Бабы-Яги» является единственным обнаруженным образцом работы над этим произведением. В рукописи содержится более 100 тактов нотного текста. В структуре музыкального фрагмента прослеживаются два раздела будущей сложной трехчастной формы. Создание авторского текста начиналось в рамках двухстрочной записи, перерастая в форму редуцированной партитуры, частично содержащей указания инструментов. Оформляя музыкальную мысль, композитор прибегал к принципам сокращенного письма, применяя цифирь для обозначения повторяющегося

³⁴ М. К. Михайлов замечал, что Лядов делился информацией о работе над «Бабой-Ягой» в письмах, начиная с 1891 года. 15 октября 1891 года он сообщал О. А. Корсакевич: «...за лето [сочинил]... три картины к сказкам: “Баба-Яга” (думаю сделать для оркестра), “Гусли-самогуды” и “Хрустальный дворец”» [169, с. 82]. 19 мая 1894 года «“Баба-Яга” упоминается Ястребцевым <...> в качестве летнего лядовского проекта, отрывки из которого уже были знакомы Римскому-Корсакову» [Там же]. 25 июля 1895 года «Баба-Яга», которую композитор «собирается “кончать”» [Там же] снова упоминалась в послании к Корсакевич. Работа над произведением длилась вплоть до издания сочинения в 1905 году. Соответственно, работа над данным эскизом происходила в названный промежуток времени.

материала. Несмотря на то, что почти вся запись была зачеркнута, в рукописи нашли отражение ключевые моменты сочинения. Вероятно, этот эскиз в дальнейшем послужил основой для формирования цельного облика произведения.

Проиллюстрируем примеры тематического материала первого и среднего разделов сочинения, зафиксированные в рукописи.

Авторская запись открывается проведением темы первого раздела сочинения. Будущая «насмешливая» тема фагота-соло с ее дальнейшим развитием возникает в рукописи в басовом ключе в клавирном изложении, но без обозначения тембра. Часть нотного текста отсутствует, она заменена знаками сокращенного письма. Вероятно, композитор предполагал использовать оркестровую педаль, подобную той, что дана в нижнем голосе.

Рисунок 1.5 — [The Houghton library 187]



Средний раздел сочинения направлен на активизацию сказочно-фантастических сил. Это обстоятельство, вероятно, определило и работу с материалом, заключившуюся в чередовании различных типов фактуры, в игре ритмическими структурами. Обратим внимание, что найденные композитором в предварительной записи три типа движения появились и в окончательном варианте сочинения, притом в той же самой последовательности (см.: с 17 такта ц. 2 по ц. 10 партитуры). Однако вместо изначально планировавшегося повторения в финальной записи возникает новый материал, выросший на основе заложенных композитором в рукописи идей. Связанные с аккордовым движением, пунктирные ритмы, начинают звучать будто в увеличении. Их сопровождают пассажи пикколо и флейт.

Рисунок 1.6

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of two staves, both in bass clef, featuring eighth notes and triplet markings. The second system shows a piano accompaniment with chords and a vocal line starting with an octave sign (8va). The third system continues the piano accompaniment and includes a vocal line with the word 'Corno' and a section marked 'скр.' (crescendo).

Благодаря рукописям композитора становится возможным не только исследовать судьбу оконченных сочинений, но и получить информацию о нереализованных проектах автора. Большой интерес в этом отношении представляют эскизные записи несостоявшихся произведений композитора: в частности, оперы «Зорюшка» [РНБ 117, 118], балета «Лейла и Алалей» [РНБ 119], фортепианного сочинения «Куколки» [СПбГК 56].

Автографы оперы «Зорюшка» [РНБ 117] и балета «Лейла и Алалей» выполнены в записных книжках. Эскизные записи отличаются продуманностью и выполнены характерным лядовским каллиграфическим почерком. Ряд записей снабжен авторскими пометами.

Автограф «Куколок» представляет собой эскизы неизвестного произведения Лядова. И хотя заглавие сочинения отсылает к opus'у 29, музыкальный материал ничего общего с ним не имеет. Запись сочинения выполнена простым

карандашом на двойном листе нотной бумаги. Она отличается предварительным характером: повтор нотного материала частично заменен соответствующими знаками. Обозначения систем, ключей, знаков альтерации, метрических указаний даны лишь частично.

Авторский текст занимает два листа с оборотами. По всей вероятности, эти записи связаны не только с «Куколками», но и с какими-то другими незавершенными и неизвестными произведениями композитора, оставшимися на стадии эскизов. Непосредственно к «Куколкам», скорее всего, имеет отношение только материал, зафиксированный на Л. 1 рукописи. Его изложение отличается некоторой схематичностью. Дальнейшие записи, хотя и близки стилистически к представленному на Л. 1, но отчетливых интонационных связей с ним не имеют.

Рисунок 1.7 — [СПБГК 56]

The musical score consists of five systems of notation. The first system is a grand staff with treble and bass clefs, 3/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The second system continues the grand staff notation. The third system introduces a vocal line with a 'fa' syllable above it, and a piano accompaniment with chords and some markings. The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The fifth system shows a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Черновики А. К. Лядова сохранились в сравнительно небольшом количестве. Причиной этому, вероятно, послужило длительное вынашивание в сознании музыкального материала и мысленная работа с ним. На бумаге во многих случаях сочинение появлялось лишь в окончательном, или приближенном к нему, виде. В. Г. Вальтер отмечал, что «Лядов мог творить только по внутренней потребности, как творили Моцарт или Шуберт, когда их настроение само собою выливалось в музыкальные формы» [151, с. 40]. Кроме того, определенную роль могло сыграть и нежелание автора «демонстрировать» в какой-либо форме свой творческий процесс окружающим.

Тем не менее, форма черновика оказывается представленной в творческом архиве А. К. Лядова. Это обстоятельство находит отражение и в корреспонденции композитора. Например, 23 июля 1895 года Лядов писал Н. А. Римскому-Корсакову: «Вчера кончил Мазурку (только не Глинки, а мою) и даже начисто переписал» [196, с. 15]. Сказанное композитором находит и документальное подтверждение: в фонде А. К. Лядова ОР РНБ, где хранятся беловой автограф Мазурки ор. 38 [РНБ 103] и черновик, зафиксированный в нотном альбоме композитора [РНБ 131].

К ведению черновых записей Лядов обращался преимущественно при работе над фортепианными произведениями, а также при создании обработок русских народных песен. Многие из них запечатлены в нотном альбоме композитора в ОР РНБ [РНБ 131]. В меньшем объеме сохранились черновики оркестровых сочинений. К ним относится, например, черновик симфонической картины «Из Апокалипсиса», представленный в КР РИИИ [РИИИ 5].

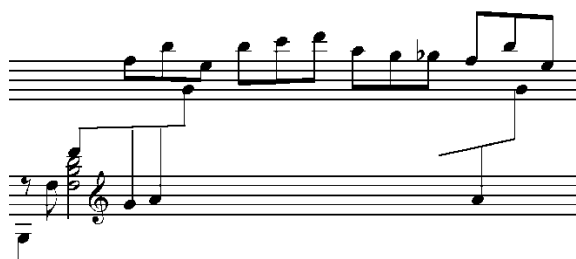
Черновые записи композитора выполнены простым карандашом или черными чернилами, иногда встречаются чернила и карандаш других цветов. Ведение черновых записей могло быть непоследовательным. К работе над одним и тем же сочинением композитор мог возвращаться несколько раз.

Примечателен черновой автограф Вариаций на тему М. И. Глинки для фортепиано, оставленный в нотном альбоме, где появляются тема и одиннадцать вариаций цикла. Они занимают начальные листы нотной тетради (Л. 1 об.—

Л. 5 об.). Запись выполнена карандашом, им же написаны заготовки обозначений (слово вариация: «Var.» в вариациях I, II, III, V, VII и в вариации «quasi Corno»). Некоторые вариации пронумерованы красным карандашом (I, II, V, III, VII). В вариации «quasi Corno» после обозначения «Var.» стоит вопросительный знак («?»); вероятно, первоначально местоположение пьесы вызывало у автора затруднение. В остальных случаях начало новой вариации никак не обозначено. Помимо карандашных записей встречаются небольшие фрагменты, выполненные чернилами черного цвета металлическим пером, например, записи под вариациями VII, IX.

Рисунок 1.8

Запись под вариацией VII (V вариация издания):



Запись под вариацией IX:



Первоначально цикл (по сравнению с беловиком) складывался следующим образом: тема — вариация I — вариация II — вариация «quasi Corno» (Л. 2) — вариация B-dur в размере $\frac{2}{8}$ (Л. 2 об.) — вариация с активным движением шестнадцатыми в размере $\frac{2}{4}$ (Л. 2 об.–Л. 3) — вариация VII b (обозначена как V) — вариация III — вариация V (обозначена как VII) — вариация IX (автором не обозначена) — наброски вариации без обозначения размера, ключевых знаков (Л. 4) — фрагменты финала.

Приведем фрагменты отвергнутых автором пьес.

Рисунок 1.9

«quasi Corno»

Var. ?

quasi Corno

The image displays a musical score for a piece titled «quasi Corno». The score is written in 6/8 time and is divided into four systems. The first system includes a piano introduction and the entry of the «quasi Corno» part. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a sequence of eight chords numbered 1 through 8. The fourth system concludes the piece with a final piano accompaniment.

И хотя большая часть черновых автографов композитора сосредоточена в его нотных записных книжках, встречаются черновики сочинений, выполненные на отдельных листах. Они дают представление о произведении в целом, несмотря на некоторые условные обозначения и сокращения текста. Примером может служить фортепианная «Novellette», op. 20 [РНБ 106]. В рукописи часть повторяющегося нотного материала обозначена цифрами, что нередко встречается в композиторской практике, вследствие чего нотный текст содержит ремарку на Л. 3 об. рукописи: «выписать 28 т[актов], обозначенные цифрами». Кроме того, ключи и акколада выставлены композитором только в первой нотной системе, следующие далее ноты объединены вертикальной чертой, а запись ведется с начала строки, без указания ключей. Рукопись произведения

датирована, но написание даты завершения произведения вызывало у композитора, по всей вероятности, некоторые затруднения. После финальной тактовой черты Лядов пишет: «10^{го} февр[аля] [18]89 г.», но указанное композитором «февр» его же рукой зачеркнуто и ниже написано «марта». Исправления такого рода — не редкость в рукописях Лядова, объяснить это обстоятельство можно как невнимательностью композитора, так и фактом более позднего возвращения к рукописи, бывшей в работе несколько ранее. Возможно, что основой такого рода черновиков становились уже написанные черновики или эскизы произведений, а факт возникновения подобной рукописи свидетельствовал о появлении новой редакции в процессе работы над сочинением.

Черновым является также автограф Фугетты на тему «Ля-до-фа» для фортепиано [СПБГК 50]. Он появился в качестве музыкальной шутки, вероятно, в процессе работы над оркестровкой Думки Параси из оперы «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского³⁵.

Фугетта на тему «Ля-до-фа» записана простым карандашом. В автографе отсутствуют обозначения ключей, варьируется число нотоносцев в строчных системах. Внешний облик записи указывает на поспешность в ходе работы. В процессе записи изменениям подвергались отдельные мелодические ходы, композитор работал над выразительностью интонаций.

³⁵ В 1881 г. после смерти М. П. Мусоргского А. К. Лядов по предложению Н. А. Римского-Корсакова взялся за завершение и оркестровку неоконченной оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Работа выполнена не была. Лядовым были доработаны и оркестрованы лишь отдельные номера: Вступление, Думка Паробка, Песня Хиври и Гопак.

Рисунок 1.10

Такт 13



Также разрабатывались два варианта окончания произведения. В конечном итоге композитор склонился к первому из приведенных.

Рисунок 1.11



К черновым записям оркестровых сочинений можно отнести, например, рукописи лядовских частей «Славлений, исполненных в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г.» [СПбГК 59, 60]. Автографы не датированы. Записи детально оформлены и выполнены черными чернилами. Однако стиль оформления (обозначение ключей и ключевых знаков только в первой системе), а также отдельные авторские исправления позволяют отнести их к числу черновых. Беловой автограф произведения хранится в ОР РНБ [РНБ 185].

Рисунок 1.12 — [СПБГК 59]

I

Allegretto

4 Corni (F)

2 Trombe (A)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

f *mf*

Рисунок 1.13 — [СПБГК 60]

II

Moderato

3 Trombe B.

4 Corni F.

3 Tromboni e tuba

Timpani Es

f

Черновиком является автограф «Славы»³⁶ для хора в сопровождении духового оркестра [СПБГК 50]. Он, как и фугетта на тему «Ля-до-фа», появился при создании оркестровки Думки Параси. Записи выполнены простым карандашом. Они содержат эскизы сочинения: хоровое изложение материала с текстом, хоровое изложение совместно с партией трубы, а также полную черновую партитуру сочинения без подтекстовки. В тексте имеются исправления простым карандашом и черными чернилами. Под текстом дана авторская помета: «Ариадна Бергман³⁷», по-видимому, не имеющая отношения к данному сочинению.

Рисунок 1.14

Сла - ва, сла - ва, сла - ва, свет Евге - ни - и И - ва - нов - не, сла - ву мы ей по - ём

Сла - ва, сла - ва, сла - ва, сла - ва, сла - ву мы ей по - ём,

честь мы ей воз - да - ём.

честь мы ей воз - да - ём.

Tromba I (C)

³⁶ На Л. 2 об. рукописи содержатся записи «Славы» для хора – с текстом «Слава, слава, слава, свет Евгении Ивановне, славу мы ей поем, честь мы ей воздаем», для хора и трубы, а также для хора и духового оркестра. Произведение, вероятно, написано в честь вокалистки Евгении Ивановне Збруевой (ей же Лядов посвятил оркестровку Песни Хиври).

³⁷ Личность не установлена.

The image shows a page of a musical score, page 55. It contains ten staves of music. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. picc., Fl. gr., Oboe, Cl. (A), 4 Corni (F), 2 Trombe (C), 3 Tromboni e Tuba, Timpani (A), Tamburo, and Coro. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The woodwind and brass parts feature complex rhythmic patterns, often with slurs and accents. The percussion parts include timpani rolls and a tamburo. The choir part at the bottom has a more melodic line. Dynamic markings like 'a2' and 'tr' are visible throughout the score.

Нотные рукописи А. К. Лядова показывают, что форма предварительных записей была неотъемлемым компонентом творческого процесса композитора. И если наброски композитора носили в большей мере случайный характер и появлялись эпизодически, то ведение эскизов и черновиков становилось важной частью в работе автора над произведением. Предварительные записи имеют различный характер, одни из них возникали спонтанно, другие являлись результатом обдумывания материала. Однако их бытование подтверждает значимость для композитора в целом предварительной работы.

Оформление текста

«Многочисленные рассказы музыкальных друзей Лядова единогласно свидетельствуют, что он подолгу носил в голове уже совершенно готовые сочинения, играл их друзьям, но не записывал. Считал ли он сам эти вещи незначительными, или самый процесс записывания был для него неприятной работой, трудно сказать. Во всяком случае, когда Лядов наконец сел за

бумагу, то он записывал свою музыку сразу начисто, и партитуры его при этом имели идеально каллиграфический вид», — писал В. Г. Вальтер [151, с. 42].

Действительно, большая часть рукописей А. К. Лядова внешне имеет вид беловика. Однако при ближайшем рассмотрении автографов композитора становится очевидным, что не все тексты, каллиграфически записанные в целостном виде и даже снабженные типографскими пометами, представляют собой окончательный вариант произведения. Отдельные рукописи композитора подвергались дальнейшей авторской правке, возвращаясь постепенно в статус черновика. Ряд беловых рукописей, несмотря на полноту записей, оказывался лишенным исполнительских обозначений, которые композитор часто проставлял лишь в корректуре. И лишь единичные автографы являлись беловиками в безоговорочном понимании смысла слова.

Обратимся к рассмотрению автографов А. К. Лядова, представляющих собой основные типы документов на стадии оформления текста.

Беловики с правкой творческого характера. В числе рукописей А. К. Лядова нередко встречаются такие, которые выполняют функцию беловика, но фактически по своему оформлению являются черновиком. По словам М. Г. Арановского «превращение беловика в черновик чаще происходит тогда, когда рукопись пишется без предварительной подготовки, без эскизов и черновиков, то есть сразу набело» [11, с. 31]. Поясняя отличительные черты этих рукописей, Арановский замечает: «У таких черновиков имеется важная особенность. Являясь черновиками по внешнему виду (исправления, зачеркивания, замены, вписки, дополнения, переносы и т.п.), они в результате совершившейся работы содержат окончательную версию текста и в этом смысле представляют особый интерес для исследователя. В результате у них появляется некая функциональная амбивалентность: с одной стороны, по внешнему виду они должны быть отнесены к черновикам, а с другой, содержат последнюю версию текста. Подобные рукописи можно назвать черновиками *de jure* и беловиками *de facto*. Эта двойственность подтверждается и тем, что такой черновик легко перебелить» [Там же].

Судьба многих рукописей Лядова складывалась похожим образом: выразив на бумаге зародившийся в сознании образ, возникавший, вероятно, цельным и единым, композитор нередко затем изменял некоторые звуки, фразировку, динамические оттенки, варьировал ритм. Композиторский метод Лядова стимулировал появление этого особого типа рукописи, представляющего собой вариант «обратного перехода» от беловика к черновику³⁸.

Многие из подобных беловиков А. К. Лядова нередко становились основой для публикации, о чем свидетельствуют появляющиеся в рукописях данного типа типографские пометы, штампы издательства. Причиной чему может быть как нежелание композитора заново переписывать сочинение, так и возможная последующая работа Лядова-корректора, члена музыкального комитета издательства М. П. Беляева, помогавшего в процессе подготовки сочинения к изданию.

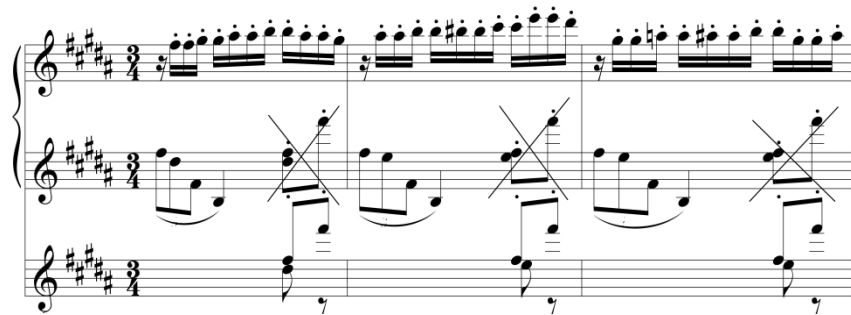
Среди автографов этого типа назовем рукописи фортепианных и оркестровых сочинений композитора: баллады «Про старину», ор. 21 [РНБ 109], Двух пьес, ор. 24 [РНБ 107], «Куколок», ор. 29 [РНБ 102], а также Полонеза, ор. 49 [РНБ 93], «Музыкальной табакерки» для инструментального ансамбля [РНБ 94].

Рассмотрим автографы «Куколок» для фортепиано и «Музыкальной табакерки» для ансамбля. Они снабжены издательскими пометами и служат образцами окончательной записи произведений. Однако характер автографов указывает на то, что фиксация материала, скорее всего, производилась композитором сразу как чистовик, минуя стадии предварительной работы с текстом. Об этом говорят, в первую очередь, многочисленные исправления (подчистки и зачеркивания), а также и характер оформления авторской мысли.

³⁸ Отчасти сходным образом протекала творческая работа А. А. Алябьева. Исследователь его творчества Е. Д. Куценко замечала: «Даже если рукопись написана полностью чернилами и содержит окончательный вариант текста, назвать ее чистовой в полном смысле этого слова невозможно, потому что в ней есть исправления. Настоящих чистовиков у Алябьева не существует в силу психологических особенностей его творческого процесса. Переписывание рукописи – процесс длительный и трудоемкий, и Алябьев стремился этого избежать, внося поправки в уже написанный текст. Рукопись становится многоуровневой: содержит несколько слоев исправлений» [135, с. 35].

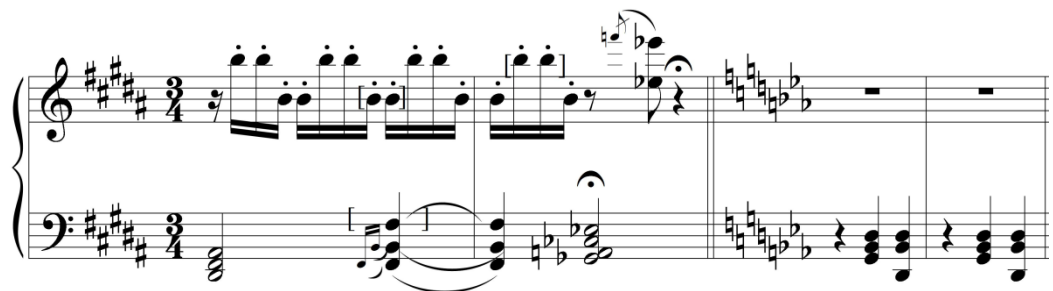
Автограф «Куколок» буквально испещрен исправлениями. В первую очередь, обращают на себя внимание подчистки отдельных нот и штилей, обозначений фразировочных лиг и штрихов. Также в тексте присутствуют зачеркивания небольших нотных фрагментов, возникшие в процессе работы над сочинением. Так в эпизоде Лядов изменил фигуру аккомпанемента, разбив материал на два голоса.

Рисунок 1.15 — [РНБ 102]



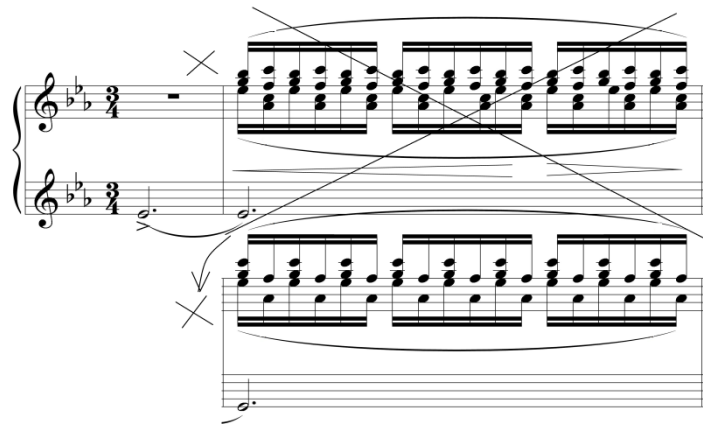
Кроме того, композитор вычеркнул четыре такта нотного текста перед общей репризой, продлевая момент остановки движения перед очередным появлением материала первой части. Но увидеть все детали текста, от которого отказался композитор, не представляется возможным из-за авторских подчисток, полностью удаливших первоначальный текст.

Рисунок 1.16



Зачеркнутыми оказались и два такта в коде произведения. В обоих случаях композитор совершил исправления в процессе записи. Первое затрагивает регистровое звучание: Лядов перенес музыкальный материал октавой ниже. Во втором случае небольшие исправления производились внутри фигурации.

Рисунок 1.17



Автограф «Куколок» указывает на неоднократное возвращение композитора к сочинению. Обращает на себя внимание разнообразие орудий письма: основной текст и зачеркивания выполнены черными чернилами, нумерация повторяющихся тактов — красным карандашом, динамические оттенки, частично, фразировка и штрихи — простым карандашом.

Стиль оформления авторской рукописи позволяет заметить, что приступая к записи произведения, композитор уже четко представлял его строение. На это обстоятельство указывает авторское решение фиксации репризы сочинения. В автографе «Куколок» А. К. Лядов пронумеровал такты первой части цифрами от 1 до 49 и заменил точный повтор в общей репризе вставкой: «49 тактов». Цельный облик произведений складывался у Лядова, скорее всего, в процессе фиксации материала на бумаге. Об этом говорят не только исправления, но и пометки композитора. По окончании записи «Куколок» Лядов оставил полушутливую ремарку: «Наконец-то конец!».

В рукописи «Музыкальной табакерки» для оркестра наиболее масштабные исправления были произведены композитором в партии арфы (цифра 4 партитуры). В частности, автор усложнил фигурацию, обогатив тембровую палитру произведения новыми красками, связанными с высоким регистром инструмента.

Рисунок 1.18 — [РНБ 94]

А)

Первоначальный вариант



Б)

Окончательный вариант



Карандашные исправления также связаны с активизацией движения в партии арфы (каданс перед цифрой 3 и аналогичный момент в репризе сочинения, каданс перед цифрой 8) посредством возникшего октавного хода.

Рисунок 1.19

А)

Первоначальный вариант



Б)

Окончательный вариант



Подчистки в тексте произведения затрагивают штрихи, ритмические фигуры, отдельные ноты, фразировочные лиги, штили. По всей вероятности, правка активно велась непосредственно в процессе композиторской работы (об этом свидетельствуют, к примеру, подчистки в уже зачеркнутом фрагменте) и по ее окончании (подчистки штрихов и лиг).

В партитуре «Музыкальной табакерки» композиторская правка осуществлена черными чернилами и простым карандашом. Это вновь свидетельствует о том, что Лядов не раз возвращался к автографу. Однако между рукописью и первым изданием сочинения наблюдается ряд отличий, в числе которых — появление функционального баса у арфы и подчеркивание сильных долей в четных тактах у колокольчиков в первой части произведения и репризе. Партия арфы также претерпевает изменения в среднем разделе: в рукописи она дублирует партию II и III кларнетов, а в издании — еще и партию I кларнета на слабую долю. Также расхождения затрагивают отдельные исполнительские штрихи, фразировочные лиги. Автограф произведения детально оформлен, однако не все нюансы, обозначенные автором в рукописи, были перенесены в издание. Авторское *pianissimo* у флейты-пикколо в конце второго предложения первой части в издание не вошло, как и аналогичный оттенок у колокольчиков (цифра 3 партитуры) и авторское *staccato* в партии II и III кларнетов. Возможно эти разночтения, как и в других рукописях, были обусловлены намерением внести окончательную правку в корректурный экземпляр, который сейчас неизвестен.

Интересный вариант «обратного перехода» от беловика к черновику представляет собой рукопись фортепианной баллады «Про старину» [РНБ 109], написанной в C-dur. Особенностью этой рукописи является то, что, несмотря на приближенность к окончательному варианту, она была трансформирована композитором в черновик, за которым последовало создание беловика в другой тональности, использованного в дальнейшем для публикации.

Беловики с правкой технического характера или без нее представляют собой записи произведений, подготовленных к изданию. Они содержат штамп издательства и разного рода редакторские пометы. В беловиках Лядова

встречаются исправления: подчистки и зачеркивания, возникновение которых часто связано не с правкой музыкального материала, а со стремлением достичь максимальной аккуратности в оформлении текста. Тем не менее, нередко исправления указывают на то, что создания беловика не было для композитора лишь процессом механической записи текста, но сопровождалось активной мыслительной работой.

Удивительную особенность композитора, заключающуюся в создании идеального каллиграфически оформленного текста, замечали и ученики Лядова. М. А. Бихтер³⁹ вспоминал: «Эстетичность играла важнейшую роль во всем существе Лядова. Когда, бывало, не совсем прямо или непропорционально напишет мелом хвостик у ноты, возьмет тряпку, сотрет и напишет вновь» [28, с. 130]. С. С. Прокофьев в «Автобиографии» отмечал, что и от своих подопечных Лядов ждал безукоризненно чистого письма: он «требовал, чтобы с каллиграфической стороны задачи были написаны чисто и аккуратно» [213, с. 229].

Образцы лядовской каллиграфии, например, представляют беловые рукописи сочинений для фортепиано: «На лужайке» ор. 23 [РНБ 105], Две фуги ор. 41 [РНБ 101], Сарабанда для струнного квартета [РНБ 95]. Они содержат небольшое количество зачеркиваний и подчисток.

Фиксация на бумаге наброска⁴⁰ «На лужайке» происходила, вероятно, сразу же в виде окончательного варианта — композитор записывал на бумаге то, что уже сформировалось в сознании. На это указывает, в первую очередь, тип

³⁹ Бихтер Михаил Алексеевич (1881–1947) – пианист, дирижер, педагог, ученик А. К. Лядова.

⁴⁰ Заметим, что слово «набросок» используется композитором в качестве жанрового подзаголовка, и отражает не тип записи, а ее характер. Возможно, Лядов здесь опирается на определение «наброска», сложившееся в живописи и пластических искусствах как произведения небольших размеров, бегло исполненного художником. Тенденция к подобному жанровому определению могла проистекать из подзаголовка написанного годом ранее коллективного сочинения Глазунова, Лядова и Римского-Корсакова «Именины» – «три квартетных наброска» [РНБ 181]. Примененное автором понятие «набросок» можно считать обозначением жанра еще и потому, что даже по своему внешнему виду рукопись представляет собой развернутое, окончательное и детально оформленное произведение, что не соответствует типу предварительной записи. Автограф сочинения – беловик с внесенными в него типографскими пометами.

исправлений. Число их в рукописи минимально. Все они сделаны непосредственно в процессе записи. Зачеркивания отдельных нот, лиг, ключей выполнены черными чернилами. Показательно исправление басовой линии в завершении экспозиции⁴¹: первоначальный нисходящий поступенный ход композитор заменяет движением, начинающимся с терцового скачка. Варьированное повторение мотива, следующее за указанной записью, выполнено уже с учетом сделанного зачеркивания.

Рисунок 1.20 — «На лужайке», ор. 23

Автограф



Издание



Также в рукописи появляются зачеркнутые такты, они не вынесены на отдельные ноты, что говорит о возможности их появления непосредственно в момент записи сочинения. Первое зачеркивание связано с решением автора перенести нотный текст на октаву выше (эпизод на органном пункте тонической квинты в тональности E-dur).

Рисунок 1.21

Автограф



Издание



Второе появляется при переходе к доминантовому преддыкту. Автор отказывается от одного такта, сокращая тем самым ожидание наступления кульминации.

⁴¹ В данной работе мы будем придерживаться определения формы данной пьесы, основываясь на работе Т. А. Зайцевой, где автор обозначает форму произведения как сонатную [96, с. 103].

*Рисунок 1.22**Автограф**Издание*

В остальных случаях выполненная правка имеет уточняющий характер. Авторские подчистки направлены на аккуратность письма и выполнение каллиграфической записи, к их числу относятся, например, подчистки штилей; встречаются также подчистки отдельных нот и знаков.

Минимальное количество исправлений зафиксировано также в рукописях Двух фуг, ор. 41. Несмотря на то, что сочинения объединены одним опусом, создание их, вероятно, происходило не одновременно. Обе фуги выполнены на листах бумаги разного формата, которые впоследствии были вложены в одну обложку. Иных автографов сочинения не обнаружено. Возможно, пьесы записывались сразу же в окончательном виде.

Беловики фуг выполнены каллиграфическим почерком. Для изменения записи автор прибегает преимущественно к использованию подчисток отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, фразировочных лиг, динамических оттенков, приемов игры, штилей. Обращают на себя внимание зачеркивания нотных фрагментов, выполненные, скорее всего, по ходу записи сочинения.

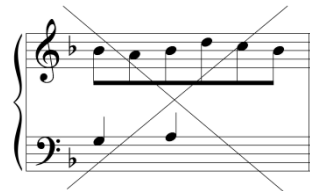
В рукописи Первой фуги зачеркнуты два такта в коде произведения. Возникновение исправления связано не с изменением нотного текста, а с созданием более удобной для исполнения записи текста.

Рисунок 1.23 — Фуга ор. 41 № 1



В записях Второй фуги исправление возникает по ходу работы. Композитор отказывается от первоначального замысла, изменяя мелодическую линию противосложения и ритмическое оформление проведения темы в свободной части.

Рисунок 1.24 — Фуга ор. 41 № 2



Другим примером белой рукописи может служить автограф Сарабанды для струнного квартета. В случае этого произведения созданию беловика предшествовал авторский черновик. Основная правка была выполнена в черновом варианте сочинения [СПбГК 33]. Беловой автограф [РНБ 95] содержит лишь единичные зачеркивания и представляет собой подготовленный для издания текст, снабженный типографскими пометами.

Автографы, отразившие этап оформления текста, занимают существенное место в творческом архиве А. К. Лядова. Именно они представляют рукописный текст сочинений в наиболее полном виде и во многих случаях являются последними доступными для исследователя документами, сохранившими следы руки композитора.

Печатный текст

В архиве А. К. Лядова важное место занимают печатные тексты. Это, в первую очередь, корректуры собственных сочинений, которые высылались композитору фирмой М. П. Беляева. Будучи ее штатным корректором А. К. Лядов имел возможность вносить изменения в произведения вплоть до их публикации. А также первые издания сочинений по причине недоступности для исследований большинства корректур композитора.

Корректуры сочинений А. К. Лядова в ряде случаев, вероятно, были способны выполнять функцию полноправного авторского текста сочинения. Известны высказывания А. К. Лядова, в которых композитор ссылался на собственную корректуру, как на последний источник текста, с которого должна была быть произведена печать [96, с. 6].

Кроме того, некоторые детали в рукопись сочинения намеренно не вводились, финальная правка осуществлялась в корректуре, с нее же и производилось само издание. Шанс доработки сочинения на стадии корректурного экземпляра дало А. К. Лядову сотрудничество с М. П. Беляевым, с пониманием относившегося к творческому методу композитора. Письма к издателю показывают, что часто вышедший из печати образец становился полем для дальнейшей работы, куда он вносил исправления, вписывал недостающие элементы текста. Например, в одном из писем 1891 года А. К. Лядов писал: «Высылай, милый Митрофан, “Идиллию” поскорее из Петербурга. Знаки поставлю при корректуре» [РИИИ 19. Л. 26]. Другим примером могут служить сами рукописи композитора. Так, при оформлении Прелюдии h-moll (op. 11, № 1) А. К. Лядов оставил ремарку: «*f, p* и < Поставлю при Корректуре» [РИИИ 9].

Однако исследование авторских корректур в настоящее время затруднено, поскольку большинство из них не было передано в архивы, и узнать их дальнейшую судьбу не представляется возможным. Многие корректуры А. К. Лядова находились в издательстве М. П. Беляева, но они были утеряны в годы Второй мировой войны, поскольку здание фирмы в Лейпциге было

полностью разрушено⁴². Единственным известным корректурным экземпляром является партитура симфонической картины «Из Апокалипсиса», хранящаяся в НИОР СПбГК [СПбГК 70].

Первое издание. В настоящее время единственными источниками сочинений, которые в полной мере способны отразить окончательную авторскую волю, остаются прижизненные издания. В случае творческой деятельности А. К. Лядова, когда беловики зачастую не содержат ряда деталей текста, возникающих в печатной версии, остается обращаться к первому изданию сочинения. Сопоставление белой рукописи с издательскими пометами и первого вышедшего из печати образца нередко выявляет ряд разночтений. Однако их появление не связано с ошибками или неточностями записи. Опубликованный образец может представлять более детально оформленный текст, нежели беловик. В издании могли появляться дополнительные обозначения нюансов, штрихов, разниться фразировка. Данная ситуация, скорее всего, не связана с редакторской деятельностью иных лиц. Она отразила творческий метод А. К. Лядова, до последнего совершенствовавшего нотный текст, внося в него недостающие детали. Примерами могут служить пьесы «Про старину», ор. 16, «На лужайке», ор. 23; Вариации на тему М. И. Глинки, ор. 35; Три прелюдии, ор. 36; Этюд, ор. 37; Мазурка, ор. 38; Этюд и Три прелюдии, ор. 40 и другие.

В некоторых случаях опубликованный образец представлял вариант сочинения, данного в последнем сохранившемся авторском беловике. Например, в авторской инструментовке «Музыкальной табакерки», в Скерцо из квартета «В-la-f». В такой ситуации, вероятно, активная авторская правка велась в недошедшей до настоящего времени корректуре.

Однако подобная ситуация имела место лишь в случае публикации пьес в издательстве М. П. Беляева. Беловики композитора, предоставлявшиеся для

⁴² Автор выражает благодарность за консультацию по данному вопросу сотрудникам издательства М. П. Беляева в Майнце и Гамбурге г-же Сюзанне Гиллес-Кирхе (Susanne Gilles-Kirche) и г-же Ульрике Патов (Ulrike Patow).

печати в иные фирмы, например, В. В. Бесселя⁴³, обнаруживают минимальное количество разночтений с изданием.

Корректуры и первые издания сочинений фирмы М. П. Беляева, выполненные при жизни композитора, могут служить образцами окончательного текста сочинения. Именно они отражают последние штрихи работы композитора и представляют текст сочинения, оформленным полностью согласно представлениям композитора.

Рассмотренные типы автографов дают общее представление о творческом архиве художника. Они служат документальной основой при рассмотрении творческого процесса художника.

Переложения и обработки. Помимо собственных сочинений А. К. Лядов неоднократно обращался к оркестровке произведений других авторов. Работа над ними также включала в себя различные стадии творческого процесса, в соответствии с этим появлялись и типы автографов — наброски, черновики, беловики.

Объектами оркестровок Лядова становились сочинения А. С. Даргомыжского, Ц. А. Кюи, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Ф. Шопена, Р. Шумана, Н. В. Щербачева⁴⁴. Деятельность имела разную степень интенсивности и наибольшего размаха достигла в оркестровках произведений Рубинштейна и Мусоргского. В остальных случаях встречаются лишь отдельные упоминания о работе над сочинениями. В их числе — «Палладин» Даргомыжского⁴⁵. Также Лядов частично оказывал помощь Бородину при оркестровке «Князя Игоря» и занимался оркестровкой оперы Кюи «Кавказский пленник». В «Летописи» Римский-Корсаков, описывая процесс сочинения «Князя Игоря», замечает: «Ария Кончака была им

⁴³ Бессель Василий Васильевич (1843–1907) – музыкальный издатель, альтист. Издатель сочинений А. К. Лядова преимущественно до 1887 года.

⁴⁴ Известно, что композитор вносил исправления в Серенаду для оркестра Н. В. Щербачева (См.: [РИИИ 19])

⁴⁵ В нотном отделе Научной библиотеки СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова сохранилась рукописная партитура «Палладины» Даргомыжского, выполненная, предположительно, рукой переписчика 1 декабря 1915 года. Автор оркестровки пока не установлен.

[Бородиным] оркестрована целиком, но окончания оркестровки Половецких плясок и заключительного хора нельзя было дожидаться. А между тем, вещи эти стоят на программе и уже разучены мною с хором. Пора было и партии уже расписывать. Я в отчаянии упрекаю Бородина. Ему тоже невесело. Наконец, потеряв всякую надежду, я предлагаю ему помочь в оркестровке, и вот он приходит ко мне вечером, приносит свою начатую партитуру плясок, и мы втроем — он, Ан. Лядов и я, — разобрав ее по частям, начинаем спешно дооркестровывать. Для скорости мы пишем карандашом, а не чернилами. За такой работой сидим мы до поздней ночи» [227, с. 121]. Сохранились высказывания Лядова о работе над сочинением Кюи: «Я живу очень хорошо, исключая тех минут... (*отточие автора – А. К.*), когда я сажусь за нотную бумагу и оркеструю “Кавказского пленника”. Это настоящая война против квинт и секунд. Я чуть не плачу от злости, проклиная Кюи, и себя, и Монюшко, который не сумел выучить сочинять без квинт» [169, с. 41].

Сохранившиеся рукописи и издания сочинений А. К. Лядова связаны с оркестровкой пьес А. Г. Рубинштейна для фортепиано: Сарабанда (ор. 38), четыре пьесы из сборника *Miscellanees* (ор. 93); сочинений М. П. Мусорского: «Песнь о блохе», номера из оперы «Сорочинская ярмарка» (Вступление, Гопак, Думка паробка, Песня Хиври). Известны автографы композитора, вызванные работой над «Карнавалом» Р. Шумана: «Танцующие буквы» № 10, Немецкий вальс № 16, Паганини № 17 [СПБГК 30], а также последующее издание этого сочинения и оркестровки «В темном аде» (Новогреческая песня) П. И. Чайковского.

12 марта 1899 года А. К. Лядов подарил библиотеке Петербургской консерватории бесселевские издания оркестровок фортепианных произведений А. Г. Рубинштейна. Об этом говорят пометы, оставленные библиотекарем на титульных листах: «Дар Проф[ессора] Лядова. 12го Марта 1899 г[ода]». Автографы этих пьес А. Г. Рубинштейна в оркестровке А. К. Лядова хранятся во ВМОМК им. М. И. Глинки: Сарабанда ор. 38 № 4 (Ф. 65. № 17), Менуэт ор. 93 № 9 b (Ф. 65 № 13), Колыбельная ор. 93 c (Ф. 65 № 15), Серенада ор. 93 № 9 e (Ф. 65 № 14), «У окна» ор. 93 k (Ф. 65 № 16).

Автографы, отразившие работу над произведениями М. П. Мусоргского, представлены в ОР РНБ в фонде В. В. Бесселя [РНБ 160]: это партитуры Гопака и «Думки паробка», снабженные издательскими пометами. Рукописи входят в состав конволюта в переплете с произведениями русских композиторов. Они представляют собой форму беловика с правкой творческого характера. Возможно, подобно А. К. Глазунову, в некоторых случаях А. К. Лядов «писал сразу набело, так как этот вид работы не требовал особых композиторских усилий» [276, с. 222]. Автограф Песни Хиври сохранился в КР РИИИ [РИИИ 10]. Рукопись также представляет собой беловую партитуру с издательскими пометами. Кроме того, в НИОР СПбГК имеется лист партитуры Песни Хиври [СПбГК 75. Л. 5], вероятно, относившийся к неизвестной черновой рукописи произведения, на что указывает авторская пагинация «17» в верхнем углу. Там же находится набросок нереализованной «Думки Параси» [СПбГК 50], которая была композитором анонсирована, но не осуществлена.

Автографы «Песни о блохе» хранятся в НИОР СПбГК [СПбГК 35, 36, 37, 38]. Они представляют собой партитурные наброски первых тактов песни. Наличие набросков в числе рукописей оркестровок показывает, что работа по инструментовке сочинений других композиторов не была для А. К. Лядова механической, а также сопровождалась творческим поиском.

Большое место в творческой деятельности А. К. Лядова занимало создание обработок русских народных песен. В первую очередь речь идет о сборниках, изданных Русским географическим обществом. Известно, что «в течение 1898-1903 годов было опубликовано в общей сложности 150 песен в его [Лядова] гармонизации для одного голоса с сопровождением фортепиано, не считая сделанных им многочисленных обработок для хора» [169, с. 89].

Рукописи ряда народных песен в обработке и гармонизации А. К. Лядова сохранились в архивных фондах. Известны наброски и черновики песен А. К. Лядова, вошедшие в сборник «35 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894–1895 годах И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым (издание Песенной комиссии РГО, 1902), а также черновые

варианты песни «Гуленьки» из сборника русских народных песен, ор. 43 (издание М. П. Беляева, 1898). Они представлены в ОР РНБ [РНБ 131]. Там же сохранился и беловик Песен ор. 43 (1898).

Однако помимо рукописей, возникавших в порыве вдохновения и связанных с работой над тем или иным сочинением, а также в процессе появления переложений и обработок, в творческом архиве А. К. Лядова использовал для работы в образовательных учреждениях, как дидактический материал, и в личных целях, в качестве подарков. К ним относятся учебные работы композитора, авторские копии сочинений, автографы на память.

Учебные работы автора. Преподавательская деятельность А. К. Лядова, а также постоянное стремление композитора к самообразованию нередко становились причиной создания работ учебного плана.

Широко известно отношение Лядова к своей педагогической работе. Служивший в Консерватории (с 1878 года) и в Придворной певческой капелле (с 1884 года) композитор говорил о своей профессиональной деятельности как о рутине: «с ужасом думаю о Консерватории, Капелле и частных уроках. Господи! Когда этому будет конец? Я устал, как извозничья лошадь!..» [71, с. 347]. За 35 лет педагогической работы Лядов преподавал сольфеджио, элементарную теорию, гармонию, контрапункт, инструментовку, а также практическое сочинение. Тем не менее, в его наследии, как отмечалось, не было ни одного учебного пособия. В предисловии к «Практическому учебнику гармонии» Н. А. Римский-Корсаков упоминает о дружеском содействии А. К. Лядова [229, с. 3]. Казалось бы, этим и ограничилась деятельности композитора в области методики преподавания, однако нотные записные книжки Лядова говорят об обратном.

На страницах сохранившихся нотных тетрадей композитора [РНБ 130, 131] и на отдельных листах бумаги, представленных в ОР РНБ [РНБ 171], в НИОР СПбГК [СПбГК 53, 54], КР РИИИ [РИИИ 13, 14, 22], во ВМОМК [ВМОМК 1] встречаются автографы, запечатлевшие полифонические упражнения композитора. Они представляют собой по большей части черновики и наброски

канонических имитаций, в том числе и канонов на *cantus firmus*, наброски фуг. Композитор работает над техникой, решая полифонические задачи в разном *index verticalis*. В одной из тетрадей [РНБ 130] упражнения содержат в себе разработку возможных и невозможных при данном соединении сочетаний и музыкальные образцы. Возможно, композитор использовал примеры собственного сочинения при объяснении тем по полифонии строгого письма. М. А. Бихтер вспоминал: «Иной раз войдет в класс, напишет на доске пример и скажет: “Сочинил на извозчике”. Никогда не приводил примеры из сочинений других композиторов» [28, с. 130].

Авторская копия. «Всю свою жизнь Лядов был склонен к постоянным колебаниям между увлекающими воображение порывами к творчеству и познанию жизни и между вялым, замедленным совершением намеченных задач. Порыв сменялся недоверием к себе или разочарованием в значении и нужности данной работы: долгое размышление над тем, как выполнить то или иное задание, убивало решимость и горячность. На окончательное завершение дела не хватало силы, ибо испарялось желание видеть это дело осуществленным и вера в него», — писал об А. К. Лядове Б. В. Асафьев [19, с. 156–157].

Во многом благодаря «Летописи» Н. А. Римского-Корсакова такие качества Лядова как лень и апатичность стали нарицательными и неотделимыми от его личности, что часто переносилось и на творчество композитора. Но и задолго до этого в критике того времени появлялись статьи о композиторе, авторы которых сетовали на низкую творческую продуктивность А. К. Лядова.

Все это оказывало влияние на формирование мнения о Лядове как о композиторе. Соответственно, если у Лядова не хватало сил на то, чтобы записать произведения, то маловероятно, что он мог их находить, переписывая созданное. Указанное предположение должно было бы исключить возможность существования у композитора такого типа автографов как авторская копия. Однако сохранившиеся материалы говорят об обратном.

В творческом архиве композитора присутствуют автографы, относящиеся к указанной группе документов. Среди них, например, рукопись произведения

юмористического плана «Шествия из № 52-го в 50-й»⁴⁶ для фортепиано. Сочинение сохранилось в трех автографах, два из которых хранятся в ОР РНБ [РНБ 114, 163], а один — в НИОР СПбГК [СПбГК 52].

Каждая запись подробно датирована. В автографе НИОР СПбГК отмечено: «Марта 26^{го} 1 ч[ас] ночи 1889 г[од]». Эта рукопись была написана раньше других, еще две появились немного позднее — 27 марта [РНБ 163] и 2 апреля [РНБ 114]. Все три автографа «Шествия» иллюстрируют различные стадии процесса сочинения композитора, что весьма нетипично для авторского наследия в целом. Внешняя полнота записи и наличие незначительных помарок, на первый взгляд, затрудняют типизацию рукописей, но направленное рассмотрение позволяет увидеть редкую для автора последовательность автографов: черновик – беловик – авторская копия.

Автограф «Шествия», который возник 2 апреля 1889 года, представляет собой форму авторской копии. Он посвящен Николаю Николаевичу Комарову — супругу приятельницы композитора Варвары Дмитриевны Комаровой (Стасовой)⁴⁷. Автограф детально оформлен, записан начисто и содержит отдельные авторские подчистки. Появление этой рукописи, возможно, было связано с распространением оригинальной шутки композитора в творческих кругах.

Авторской копией можно назвать и документы, содержащие обработки русских народных песен Лядова: «Как во саду винограду куст» и Хороводная, как ранее уже упоминалось, отправленных в письме Н. А. Римскому-Корсакову [РНБ 169] в качестве возможного для цитирования народно-песенного материала в опере «Садко» [269, с. 189–190].

Автографы на память. Иной формой вторичного обращения к уже завершённым сочинениям являются автографы на память. Они создавались

⁴⁶ В названии произведения кратко обозначены адреса А. К. Лядова, проживавшего на улице Б. Николаевской (ныне – улица Марата), дом № 52, и М. П. Беляева, дом которого (№ 50) находился на той же улице.

⁴⁷ Автограф от 27 марта 1889 года [РНБ 163] посвящен М. П. Беляеву и содержит дарственную надпись В. В. Стасову на титульном листе: «Дорогому Владимиру Васильевичу Стасову на память».

А. К. Лядовым как музыкальные подарки для друзей и знакомых. В ОР РНБ сохранился ряд автографов данного типа. Два из них имеют отношение к вариационным циклам композитора. Автограф вариации VII а из цикла Вариаций на тему М. И. Глинки [РНБ 160] был записан на отдельном листе и предназначен для В. В. Стасова. Он содержит ремарку, оставленную Стасовым: «После смерти Рубинштейна»⁴⁸. Автограф Вариации VI из цикла Вариаций на народную польскую тему создавался для А. Г. и М. К. Максимовых⁴⁹ (в настоящее время помещен в альбом Максимовых) [РНБ 164]. Он датирован Лядовым «8 марта 1907 года» (сами же Вариации были завершены в 1901 году). Н. И. Абрамычеву композитор подарил автограф Вариации VI из коллективных Вариаций на русскую тему из сборника Абрамычева⁵⁰ [РНБ 148]. На картонной карточке записаны 6 тактов упомянутой Вариации, там же указана авторская дата: «15 февраля 1900 года» (Вариации были написаны в 1900 году).

К числу автографов на память также относится автограф из фонда П. Л. Вакселя⁵¹ [РНБ 161], представляющий собой фотопортрет А. К. Лядова, высланный Э. П. Юргенсону. На карточке записаны 4 такта «Скорбной песни».

На другом фотопортрете композитора выполнена запись неизвестного произведения:

Рисунок 1.25



Она снабжена авторским комментарием: «Славному поэту — Владимиру Ивановичу Бельскому от Ан. Лядова. 17 мая 1908 г.». Е. К. Антипова замечает:

⁴⁸ Время написания сочинения совпадает с датой смерти А. Г. Рубинштейна (1894 год).

⁴⁹ Максимов Александр Гаврилович, Максимова (Романовская) Мария Константиновна.

⁵⁰ Темой для Вариаций послужила голосовая песня «Маленький мальчишечко» из Сборника русских народных песен (№ 15). Песня дана в иной гармонизации и фактуре (Абрамычев Н. И. Сборник русских народных песен, СПб.: лит. И. Пазовского, 1879).

⁵¹ Ваксель Платон Львович (1844–1919) — русский музыкальный критик, автор работ по истории португальской музыки, коллекционер музыкальных автографов (в настоящее время документы представлены в фонде Вакселя в ОР РНБ, № 129).

«Приведенный музыкальный отрывок ни в одном из произведений А. К. Лядова не обнаружен, поэтому возможно предположить, что он был сочинен композитором специально для дарственной надписи В. И. Бельскому» [9, с. 12].

К автографам на память можно отнести и записи шуточных миниатюр, которые Лядов иногда посылал своим друзьям в качестве музыкальных подарков. Среди юмористических «шедевров» композитора: «Модуляция кларнетиста», «Чай с бутербродом». Несомненный интерес представляют также музыкальные обращения, встречающиеся в письмах Лядова. Например, жене своего друга Александре Михайловне Абрамычевой композитор адресовал стилизацию в характере величальной песни: «Здоровье молодой хозяйшке» [РНБ 145], сопроводив ее музыкальной подписью.

Таким образом, изучение творческого архива А. К. Лядова позволяет заметить, что помимо привычных типов рукописей, таких как наброски и эскизы, черновики и беловики, в процессе творческой работы у А. К. Лядова возникали особые виды автографов: беловики с правкой творческого характера, отражавшие постепенный переход мыслимой как беловик рукописи в форму черновика. Следует отметить, что отдельные значимые места в творческом архиве А. К. Лядова должны составлять корректуры и первые издания его сочинений, как образцы окончательного текста произведения.

Оркестровки сочинений других авторов, а также обработки народных песен показывают необходимость ведения предварительных записей композитором, что свидетельствует не только о чутком отношении к материалу, но и говорит о работе над этим типом произведений как о собственном процессе сочинения. Учебные работы говорят о склонностях композитора в области педагогики, его интересе к контрапунктическому письму, к изучению и преподаванию полифонии. Обращение композитора к форме авторских копий и автографов на память дает возможность увидеть скрытую сторону творца, с большим вниманием относившегося к своим друзьям.

Подробное изучение каждого из типов рукописей позволяет расширить представления о творческом процессе А. К. Лядова и его этапах, а также дает возможность отчасти раскрыть личные качества композитора.

§ 4. Литературные источники

Сведения о творческом процессе композитора способны отражать не только непосредственные свидетели его творческого процесса — нотные рукописи сочинений, но и косвенные источники: письма, воспоминания современников, статьи о творчестве композитора, появлявшиеся в периодической печати, где могли сохраниться упоминания об особенностях его работы и нотные образцы.

Переписка родных и друзей композитора между собой (при жизни А. К. Лядова) также могла нести информацию о творческой деятельности А. К. Лядова, но она обладает большей степенью субъективности. Среди таких источников можно назвать, например, письма А. К. Глазунова [60, с. 457–460], М. П. Беляева [195].

Наибольшей степенью информативности обладают **письма** самого А. К. Лядова к родным и друзьям, поскольку в них композитор мог делиться проблемами и успехами, сообщать о дальнейших планах, давать собственную оценку творчеству. Иногда его письма содержали не только упоминания о творческой работе, но и нотные образцы собственных сочинений.

В одном из посланий к А. И. Зилоти композитор сообщал: «Танец⁵² уже давно (до твоего предпоследнего письма) отослан печататься. Романс Чайковского⁵³ готов. Сегодня или завтра я вышлю его Эллербергу⁵⁴ для

⁵² «Танец амазонки» (соч. и изд. 1910). Впервые исполнен в концерте Зилоти.

⁵³ Оркестрованный в 1909 г. (изд. 1910) Лядовым романс «В темном аде» П. И. Чайковского (Новогреческая песня, соч. 16, № 6). Впервые исполнен с оркестром в концерте Зилоти.

⁵⁴ Эллерберг Владимир Густавович (1864–1940) – продавец в нотном издательстве Юргенсона в Петербурге.

переписки. Одну песню⁵⁵ наинструментовал. Все в порядке — будь спокоен» [204, стлб. 749].

Ряд высказываний Лядова связан с его работой над «Волшебным озером». 24 апреля 1907 года композитор писал: «Какое мое “Волшебное озеро” хорошее! Играю — и упиваюсь. В таком роде я еще не сочинял» [151, с. 143]. Годом позже Лядов замечал: «Мое “Озеро” совсем готово, т. е. как сочинение, но, конечно, придется еще много возиться при инструментовке» [Там же, с. 147]. Данный фрагмент письма Лядова показывает особенности его работы: запись произведения вытекала из фортепианных импровизаций композитора.

Довольно редко встречающиеся в наследии Лядова духовные сочинения также нашли отражение в письмах художника. Композитор обозначил важный для его работы факт обращения к музыкальным образцам, созданным ранее, показывая необходимость предварительного изучения материала. Об этом свидетельствует одно из сохранившихся писем композитора к М. П. Беляеву⁵⁶: «Дорогой Митрофан, у меня к тебе большая просьба: купи у Юргенсона “Херувимскую” и “Тебе поем” Р[имского]–Корсакова или Азеева (партитуру, а голоса не нужно)⁵⁷. Мне все равно, *какая* и чья музыка, а нужна только *форма*. <...> Я обещал Ларошу написать многоголосный хор в строгом стиле — хочу обещание свое исполнить. Будь здоров, желаю всего наилучшего. Твой Ан. Лядов» [Цит. по: 100, с. 164]. Возможно, в письме композитора говорится о работе над произведением «Десять переложений из Обихода», поскольку упоминаемые «Херувимская» и «Тебе поем» в дальнейшем стали частями названного сочинения Лядова.

Сведения о «Херувимской» можно обнаружить также в письме И. А. Помазанскому от 21 мая 1881 года: «Мы с Балакиревым друзья; ходит ко мне каждый день, гуляем вместе, ходим гулять на Малую Охту, ходили в церковь,

⁵⁵ Одна из «Пяти русских песен» для голоса с оркестром.

⁵⁶ Письмо датировано 25 мая, год не указан; но не ранее 1884 г.

⁵⁷ Н. А. Римский-Корсаков создал 40 церковных песнопений в течение 1883–1885 годов. 15 из них были изданы при жизни композитора и составили первые два сборника, 25 опубликованы посмертно в третьем сборнике под редакцией Е. С. Азеева.

гуляли по кладбищу и т. д. Теперь я делаю “Херувимскую”, и, кажется, буду делать весь Обиход пополам с Балакиревым для печати» [91, с. 204].

Но к концу июля 1881 года Лядов, видимо, охладел к произведению. 27 июля он писал: «А я-то с обедней что сделал?! Привез да и положил на стол, так и лежит...

Для Обихода
у меня нет хода»
[Цит. по: 169, с. 84].

Возобновление интереса к работе над Обиходом происходит лишь в 1901 году. 23 августа Лядов пишет Помазанскому: «Ив[ан] Ал[ександрович], Вы меня просили написать Вам что-нибудь из переложений. Выписываю кусочек (серединку) из “Хвалите Господа с небес”⁵⁸.

Верхний голос (сопрано) взят из Обихода.

Я убежден, что в церковной музыке можно наделать чудеса, конечно, если композитор не будет из породы Штрауса, Регера и К^о» [РНБ 134. Л. 26–27].

В 1908 году в письме Лядова к О. Корсакевич Лядов упоминает: «Я написал 6 духовных хоров, хочу к ним прибавить еще 4-ре, чтобы было 10» [Цит. по: 100, с. 164–165].

⁵⁸ Нотные примеры, являющиеся частью цитаты, не учитываются в качестве иллюстраций к тексту.

Заметим, что письмо к И. А. Помазанскому становится одним из образцов музыкальных писем, наделенных нотными автографами композитора. Кроме него адресатами музыкальных писем А. К. Лядова в разное время становились также В. К. Помазанская, В. В. Стасов, Н. И. Абрамычев, А. М. Абрамычева, Н. А. Римский-Корсаков.

В письмах Лядова к Н. А. Римскому-Корсакову появляются нотные записи обработок русских народных песен. 1 августа 1895 года Лядов пишет: «Посылаю Вам песню со стасовскими “поклонами”» [196, с. 18] и приводит фрагмент «Величальной» (холостому) «Березничик частовой» (ор. 43, № 8) [Там же, с. 19].

Рисунок 1.26



В числе песен, отправленных в письмах Римскому-Корсакову, также упоминавшиеся ранее Свадебная «Как во саду винограду куст» (ор. 43, № 6) и Хороводная «Уж я сяду, молоденька, на белую лавку» (ор. 43, № 16).

Особое место занимают письма Лядова, в которых он приводит оформленные записи своих неопубликованных сочинений. К их числу относятся послания к ближайшим родственникам — Помазанским. Ярким примером может служить письмо Лядова 1901 года, содержащее автограф Багатели ор. 53 № 1 [РНБ 134. Л. 30–31].

Обращают на себя внимание также письма с черновыми автографами двух первых вариации из цикла Вариаций на тему М. И. Глинки, адресованные сестре композитора В. К. Помазанской. Они сохранились в фондах Музея

А. С. Аренского, С. В. Рахманинова и А. К. Лядова при Новгородском областном колледже искусств⁵⁹. Оба письма не датированы, не содержат никаких обращений и никаких сведений о месте пребывания автора. По данным Музея они относятся, скорее всего, к началу 1890-х годов.

Рисунок 1.27

1



[Вариации на тему Глинки, вариация 1]

Это — Iя вариация.

⁵⁹ Выражаем благодарность директору Музея Валерию Васильевичу Демидову за предоставленные электронные копии писем.

В каждом письме, я вам буду присылать по одной вариации⁶⁰.

Познакомился я с Пономаревым, другом моего отца; он и его жена — старики, бывшие миллионеры, а теперь нищие, исключая великолепного дома и обстановки⁶¹. Представьте себе дворец, в котором бархат, шелк, ковры, зеркала, хрусталь, фарфор, канделябры, отличные картины, громадная библиотека и т.д. и т.п. — вот дом Пономаревых. Пономарев — бывший гусар, страшный кутила; его жена — поэтесса (напечатано: том стихотворения и повести⁶²), философ, при этом, родственница Пушкина⁶³ (у них в доме сохраняется шляпа Пушкина). Пономарев, при знакомстве со мной, чуть не плакал, а жена его, с первого раза, влюбилась в меня. Вот так победа! У них в доме нанимают квартиру Лукины⁶⁴; жена красавица, да и муж, и дети — картинки. Лукины богаты и аристократы.

У Пономаревых гостит их племянница — баронесса Дризен⁶⁵ — милое, но глупое создание. Ах, да! У Лукиных есть гувернантка, француженка, которая

⁶⁰ В Музее сохранились только письма, зафиксировавшие Первую и Вторую вариации. Были ли написаны Лядовым другие письма с последующими вариациями цикла, остается неизвестным.

⁶¹ Может быть Лядов пишет о Н. Н. Пономареве и О. Н. Пономаревой (Головиной).

Пономарев Николай Николаевич (1834 – до 1893) – гвардии подполковник; один из владельцев села Кой Койской волости Кашинского уезда Тверской губернии.

Пономарева (Головина) Ольга Николаевна (до 1862 – после 1893) – младшая дочь Николая Гавриловича Головина (1805–1865) и Веры Петровны Мещаниновой (?–1860); до 1893 г. владелица имения Микулино Городище Старицкого уезда Тверской губернии.

По мнению же Л. В. Подобед, речь идет о Пономаревых, проживавших в ус. Прошково Боровичского края, где А. К. Лядов бывал в 1882 году. Исследователь приводит также цитату из очерка-путеводителя по экспозициям и фондам Всероссийского музея им. А. С. Пушкина: «Камер юнкерскую шляпу Пушкина Н. И. Отрешков подарил помещице села Прошкова Боровичского уезда Вере Петровне Пономаревой-Головиной; она находилась у нее до конца XIX века, затем попала к местному пастуху, и следы ее затерялись. Во Всесоюзном музее А. С. Пушкина имеется лишь фотография этой шляпы, сделанная в селе Прошкове П. Лукиным» [277, с. 203–204]. (См.: [128, с. 13]).

⁶² О каком издании идет речь, установить пока не удалось.

Возможно, в письме упоминается героиня, указанная в справочнике Ю. А. Горбунова «Писательницы России. Материалы для библиографического словаря» [65]: «Пономарева Ольга. Авт[ор] брош[юры] «Ломоносов. Биографический очерк из XVIII века». (М., 1882; отзыв в кн[иге] «Что читать народу?» СПб., 1884. Отд[ел] V. С. 17). В лит[ературном] альманахе «Славянская звезда» (Киев, 1877) напеч[атано] ее стихотв[орение] «М. Г. Черняеву»; оно же – в «Собрании стихотворений о восточной войне» (1877). Авт[ор] стихотв[орения] «Памяти Ивана Сергеевича Аксакова» (М., 1886). Не она ли уч[аствовала] в сб[орнике] стихотв[орений] «Русские поэты о Пушкине» (М., 1899)?».

Благодарим заведующую Кашинским краеведческим музеем Светлану Борисовну Шляпникову; краеведа, члена Кашинско-Калязинского землячества в Москве Наталью Васильевну Быковскую, педагога Вепрёвской общеобразовательной школы Тамару Михайловну Кувькину; а также сотрудников Государственного архива Тверской области за помощь в поиске информации.

⁶³ Отдаленное родство по отцовской линии.

⁶⁴ О ком идет речь, пока не установлено.

⁶⁵ Дризен Александра Васильевна (?–?) – дочь Дризен (Пономаревой) Александры Николаевны (1837–1890) – сестры Пономарева Н. Н. и Дризен Василия Федоровича (1837–1890); племянница Н. Н. и О. Н. Пономаревых.

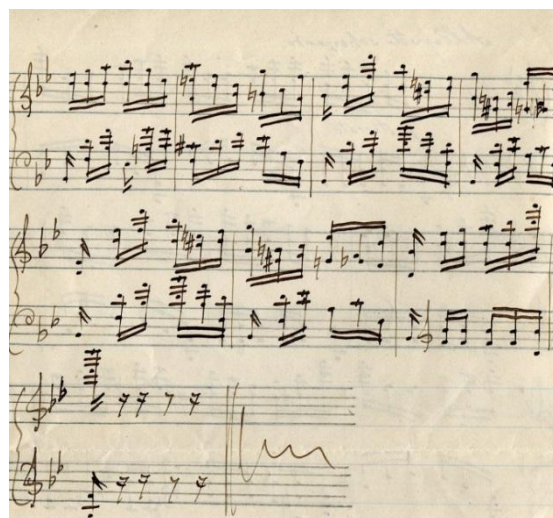
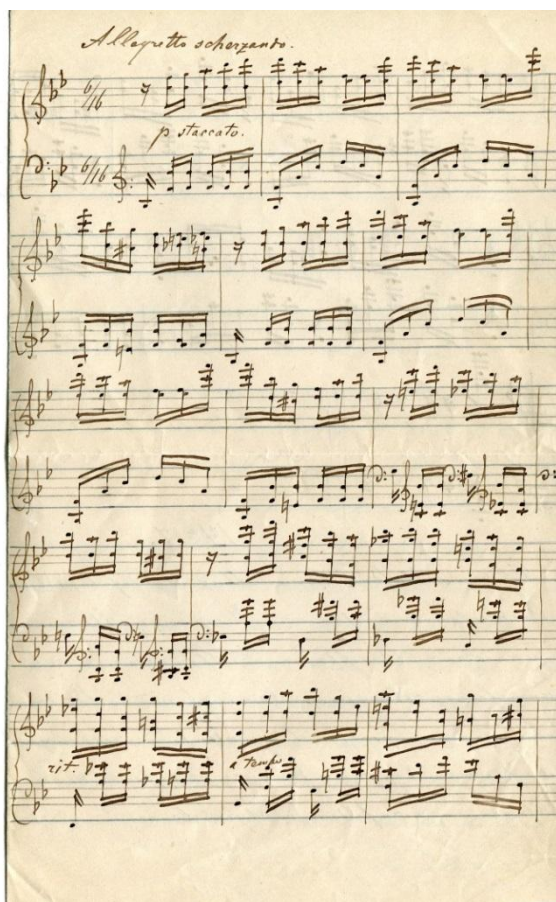
до Лукиных жила у брата Льва Толстого⁶⁶. Я у Лукиных и у Пономаревых бываю и провожу время довольно приятно. На 11е Июля⁶⁷ я приглашен и к Лукиным, и к Пономаревым, т.к. madame Лукину и madame Пономареву — зовут Ольгами.

Крепко вас целую.

Ваш Ан. Лядов
Пишите, ради Бога.

Рисунок 1.28

2



[Вариации на тему Глинки, вариация 2]

⁶⁶ Возможно, речь идет о гувернантке в доме Сергея Николаевича Толстого (1826–1904). Но более подробную информацию пока выявить не удалось. В воспоминаниях дочери С. Н. Толстого М. С. Бибиковой упоминалась только англичанка, занимавшаяся вопросами воспитания детей. Имя ее также не конкретизировано (См.: [27]).

⁶⁷ 11 июля праздновались именины Ольги.

14^{го} Июля

Прочел — Царствование Мих[аила] Феодоров[ича] (V, IV т.) Соловьева⁶⁸ и биографии — Платона, Аристотеля, Гиппократ, Феофраста и Архимеда⁶⁹. Очень интересно; советую и вам прочесть. В данный момент, пользуюсь наследством моего отца: я уже три дня сижу дома с ге(мо)роем нашего времени — и страдаю, и скучаю властью. —

Завтра обещал быть в гостях, но отпустит ли меня мой «герой» — вот вопрос. Познакомился с проф. Веселовским⁷⁰ (переводчик Боккачио — Вы, конечно, это знаете) и, вероятно, на днях познакомлюсь с Ольгой Шапир⁷¹, которая живет вместе с дочерью у Табулевич⁷². Как видите, это лето довольно бурное.

15го Июля

Героизм меня почти покинул, но за то дождь льет как из ведра — кажется, остаюсь дома. Сегодня именины Володи⁷³. К 6^{ти} ч. приглашены на шоколад дети других домов — Пастораль. В настоящую минуту именинник и его брат⁷⁴ сидят наказанные на диване: только что дрались из-за палки. Если тетя Варя⁷⁵ еще у вас, то поцелуйте ее, пожалуйста, за меня и передайте ей мой поклон. Где Корсакевичи? Какова холера, и каков милый Петербург!! Спасибо Суворину⁷⁶ за его письма.

Ваш Ан. Лядов

Иногда в письмах к родным и друзьям появлялись музыкальные шутки, которые писались, в частности, чтобы занять свободное место на листе. В одном из писем (26 мая 1879 года) к Помазанским Лядов, будто с недоумением, писал: «Какой хор, или скерцо? Написал потому, что много пустого места было,

⁶⁸ Скорее всего, подразумеваются 4-я и 5-я книги «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева.

⁶⁹ Вероятно, имеется в виду издание Фигье Л. Светила науки от древности до наших дней. Жизнеописание знаменитых ученых и краткая оценка их трудов / Пер. Н. Страхова. СПб. Тип. М. О. Вольфа, 1869. 470 с.

⁷⁰ Веселовский Александр Николаевич (1838–1906) — историк литературы, профессор Петербургского университета (с 1870), академик (с 1877). В течение 10 лет жил на даче в усадьбе Волгино Боровичского уезда Новгородской губернии.

⁷¹ Шапир Ольга Андреевна (1850–1916) — писательница.

⁷² Возможно, композитор пишет о своей тете Валентине Андреевне Табулевич (Антиповой), проживавшей в летние месяцы в усадьбе «Благодатное» близ Боровичей.

⁷³ Лядов Владимир Анатольевич (1889–1942) — младший сын А. К. Лядова.

⁷⁴ Лядов Михаил Анатольевич (1887–1943) — старший сын А. К. Лядова.

⁷⁵ Возможно, так композитор назвал свою приятельницу Варвару Дмитриевну Комарову.

⁷⁶ Суворин Алексей Сергеевич (1834–1912) — журналист, издатель, писатель, театральный критик, драматург. Вероятно, речь идет о рубрике «Маленькие письма», которую Суворин вел с 1889 по 1908 гг. в «Новом времени».

совестно посылать такое письмо» [РНБ 134. Л. 1]⁷⁷. Наглядный пример проявления юмора композитора можно увидеть в письме к Помазанским от 14 июля 1898 года: «Жду с нетерпением Августа и свой переезд в Петерб[ург], а почему — не знаю, ведь и там такая же тоска, да и где мне весело! Да и кому может быть весело в 40 л[ет], кроме дураков! О, Казаченко⁷⁸! О, Казаков⁷⁹! Счастливы вы!» [РНБ 134. Л. 22 об.]⁸⁰

Рисунок 1.29



Ниже композитор иллюстрирует записанное, изображая танец трех казаков, и комментирует: «Он еще в детстве проявлял талант к рисованию».

Кроме того, в письмах Лядов неоднократно обращался за помощью к друзьям, пользуясь их советами по большей части в области инструментовки. Работая над созданием инструментовки «Музыкальной табакерки», 13 июля 1896 года Лядов обращался к И. А. Помазанскому: «Дорогой Иван Александрович, пришлите, пожалуйста, поскорее ответ на следующий вопрос: может ли арфа сыграть?»



Я инструментую «Табакерку» и из-за этого места просто погибаю. Мне важны ноты:



⁷⁷ Письмо публиковалось частично (См.: [151, с. 64]).

⁷⁸ Казаченко Григорий Алексеевич (1858–1938) – русский композитор, с 1889 года – хормейстер Санкт-Петербургской императорской оперы, с 1924 года – профессор Ленинградской консерватории.

⁷⁹ Казаков С. А. – консерваторский приятель Лядова, скрипач оркестра Императорской Русской оперы.

⁸⁰ Письмо публиковалось частично (См.: [151, с. 42]).

Может ли арфист так скоро переменять педали? Жаль, если это нельзя сыграть» [РНБ 134. Л. 20–20 об.].

Призыв ответить поскорее слышится и в письме к А. В. Оссовскому от 6 августа 1909 года, когда Лядов трудился над созданием «Кикиморы»: «Дорогой Александр Вячеславович! Ты — скрипач и потому я к тебе обращаюсь за советом. Как лучше поставить смычки? — так:

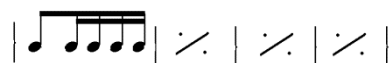


или так:



Я спрашиваю: как удобнее, как легче сыграть? Будь добр — ответь поскорее. Мой адрес: г. Боровичи, Новгородской губ., усадьба «Полыновка» — А. К. Лядову» [202, стлб. 237–238].

В декабре 1903 года, занимаясь партитурой «Бабы-Яги», он писал Н. А. Римскому-Корсакову: Дорогой Николай Андреевич! Будьте так добры и любезны, проверьте по метроному ($\theta. = 116$) — может ли сыграть труба:



т.е. легко ли ей? Не захлебнется ли она? Не очень ли быстрый темп я выставил для «Бабы-Яги»? Все время я этим мучаюсь, — разрешите, дорогой, черкните пару слов» [196, с. 27]. И соответствующий ответ Римского-Корсакова: «Труба, конечно, может сыграть то, что Вы написали. Что касается до темпа, — насколько я могу судить, не имея перед глазами нот, — нахожу его правильным» [Там же, с. 28].

Письма композитора являются важной частью его творческого архива и служат необходимым источником для изучения сложившихся музыкальных текстов А. К. Лядова. Появление в письмах сведений о творческой работе, а также музыкальных фрагментов позволяет сформировать представления об

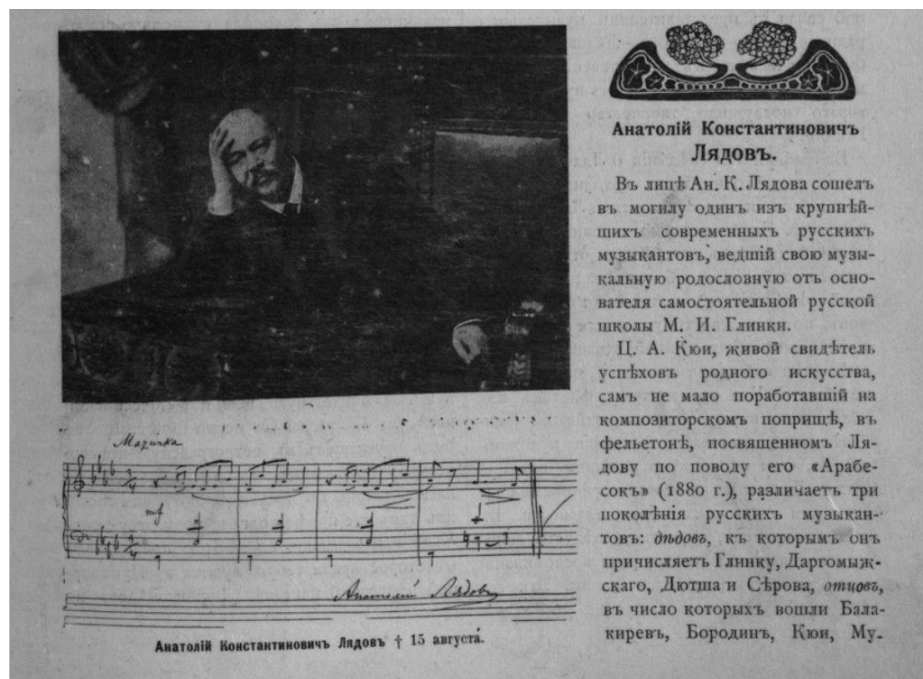
А. К. Лядове-композиторе и выявить отдельные особенности его творческого процесса.

Понимание места А. К. Лядова в художественной культуре своего времени дает обращение к **периодической печати**, а также к **воспоминаниям современников**. Благодаря им становится возможным увидеть не только отношение к творческой деятельности А. К. Лядова, но и уточнить некоторые детали его композиторской работы. Отнести данную категорию источников к творческому архиву композитора позволяют не только упоминания о его созидательной деятельности, но и сохранившиеся в них нотные образцы.

Особого внимания на страницах периодики заслуживают факсимильные воспроизведения нотных автографов композитора, которые, несмотря на свою малочисленность, способствуют расширению творческого архива композитора. В основном это небольшие музыкальные фрагменты, используемые в качестве иллюстраций к статьям, посвященным жизни и творчеству композитора.

Среди них, например, четыре такта *Мазурки* ор. 9, опубликованные в статье Н. П. Малкова «Анатолий Константинович Лядов» после смерти композитора [155, стлб. 697–698].

Рисунок 1.30



А также упомянутая ранее публикация писем А. В. Оссовского [202], его статья о рукописях композитора [182] и одно из писем А. К. Лядова к

В. В. Ястребцеву, снабженное автографом Колыбельной из Детских песен, ор. 22 [206].

Рисунок 1.31



Факсимиле произведений Лядова в полном виде встречаются крайне редко. Среди них укажем на публикацию *Трех русских песен* для женского хора: Колыбельная, Протяжная, Свадебная (1912) в статье В. Г. Каратыгина «О музыкальном наследии А. К. Лядова» [119]. Там же в факсимильном воспроизведении дан Танец комара, посвященный Нае Городецкой⁸¹.

Круг материалов, затрагивающих творческую деятельность А. К. Лядова в периодической печати, достаточно широк. Он включает в себя публикации различных типов: от критических статей, рецензий, обзоров до воспоминаний и писем. Важной составляющей этих материалов является наличие нотных образцов, в том числе, в факсимильном воспроизведении.

Еще одним источником информации для характеристики творческого архива композитора служат воспоминания. Обратим внимание на мемуарную литературу о композиторе, содержащую нотные образцы, принадлежавшие А. К. Лядову. К их числу можно отнести уже неоднократно упоминавшиеся работы А. В. Оссовского, зафиксировавшего ряд набросков сочинений композитора: «Из Апокалипсиса», Колыбельной из Пяти русских народных песен для голоса с оркестром, фугетты на тему В-1а-1, а также оформленные автографы фугетты на тему «Ля-до-фа» [См.: 202], В. В. Ястребцева, отразившего образцы фортепианных импровизаций А. К. Лядова [См.: 297], В. Д. Комаровой, в статье

⁸¹ Городецкая Рогнеда (Ная) Сергеевна (1909–1999?) – дочь поэта С. М. Городецкого.

которой появился миниатюрный набросок Интермеццо В-dur [См.: 121]. Указанные формы бытования музыкального материала дают возможность обратиться к произведению на ранних стадиях работы, а также получить авторскую оценку. Появление же музыкальных мыслей в графическом оформлении дает право отнести данные материалы к общему кругу источников творческого архива А. К. Лядова.

Литературные источники выполняют важную дополняющую функцию. Благодаря им становится возможным говорить о творческом архиве не только как о собрании документов, непосредственно отразивших на нотной бумаге процесс создания произведения, но и как о комплексном явлении, воссоздающем, в том числе по косвенным свидетельствам, творческий процесс композитора.

Творческий архив А. К. Лядова охватывает материалы, связанные с почти 40-летней композиторской деятельностью автора. Он включает в себя разнородные документы, отразившие процесс работы А. К. Лядова над произведениями. Среди них как музыкальные, так и литературные источники. В процессе систематизации документов композитора и обращения к особенностям творческого процесса в целом была предпринята попытка классификации материалов.

Нотные автографы были рассмотрены на основании стадий творческого процесса: предварительная работа (набросок, эскиз, черновик); оформление текста (беловик с правкой творческого характера, беловик с правкой технического характера или без нее), а также была отмечена значимость для А. К. Лядова работы с печатным текстом (корректурой). Кроме того, были выделены характерные для композитора формы авторской копии, а также автографов, связанных с созданием учебных работ, переложений и обработок.

В числе литературных источников, оказавших влияние на процесс композиторской работы, в творческом архиве отмечены эпистолярные материалы, статьи периодических изданий, возникшие при жизни или сразу после смерти композитора, воспоминания современников.

Однако, несмотря на некоторые итоги, творческий архив композитора остается явлением до конца неизученным и требует новых исследований.

Глава 2. Творческий процесс А. К. Лядова

§ 1. Творческий процесс и его стадии

«Мы никогда не сумеем сказать точно, почему именно понравилось нам то или другое произведение; словами почти нельзя выразить сколько-нибудь существенных и важных сторон этого переживания, и, как отмечал еще Платон (в диалоге “Ион”), сами поэты меньше всего знают, каким способом они творят», — писал Л. С. Выготский в работе «Психология искусства» [50, с. 91].

К. Г. Юнг высказывал следующее наблюдение: «Неродившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа, не заботясь о личном благе или горе человека — носителе творческого начала. Творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Процесс творческого созидания представляется наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа» [293].

Таинство творческого процесса невозможно постичь рационально. Е. И. Замятин замечал: «У нас немного материала для того, чтобы получить понятие о самом процессе творчества. Писатели редко говорят об этом. Да это и понятно: творческий процесс проходит главным образом в таинственной области подсознания. Сознание, ratio, логическое мышление играет второстепенную, подчиненную роль» [99]. Тем не менее, стремление осознать именно «способ творения» особенно ярко выступает при обращении к биографии художника.

Попытка аналитического осмысления творческого акта дает возможность ощутить пространственно-временной контекст произведения в целом и раскрыть отдельные детали его создания.

Рассматривая понятие творческого процесса в рамках художественной деятельности, обращаясь к феномену композиторского дарования, сложно

претендовать на абсолютную достоверность. Можно лишь сделать определенные предположения, основываясь на данных музыкального опыта. Истинно запечатлеть процесс сочинения могут только рукописи автора: «Подобно тому, как охотник по малейшим следам находит зверя, так и мы иногда по рукописям — ибо они и есть следы жизни, следы творчества — можем проследить за процессом созидания образа» [285].

Однако, даже документы, ставшие прямыми свидетелями работы композитора, не могут воссоздать картину рождения музыкального произведения в полной мере, поскольку само творческое действие не ограничивается только появившимися на свет источниками. Осознание процессов, сокрытых в глубинах композиторского разума, возможно лишь отчасти: благодаря изучению эпистолярных материалов, мемуаров, воспоминаний современников, периодической печати.

Сложность творческого процесса как психологического явления привела в научной практике к его рассмотрению с точки зрения фазного членения. Я. А. Пономарев пишет, что проблема фаз (стадий, ступеней, этапов, актов, моментов) творческого процесса, их классификации, интерпретации прошла магистральной линией через всю историю психологии творчества [210, с. 145]. Наиболее рельефно она очерчена в работах Т. Рибо (1901) [222, с. 133], Б. А. Лезина (1907) [143, с. 228–229], П. К. Энгельмейера (1910) [292, с. 97–98], М. А. Блоха (1920) [См.: 110, с. 46], Ф. Ю. Левинсон-Лессинга (1923) [141, с. 38–39], Г. Уоллеса (1926) [См.: 110, с. 46–47] и других.

Проблема творческого процесса и его стадий получила широкое освещение в психологической литературе. Однако во многих работах акцент был сделан преимущественно на изучение особенностей научного творчества. Рассмотрение же творчества художественного происходило по той же модели, но с некоторыми оговорками. Более дифференцированно внимание созидательному акту художника было уделено, в частности, в таких исследованиях как «Эстетика как философская наука» М. С. Кагана [113], «Психологические особенности творческого поведения» А. Л. Галина [55]. Попытка синтетического описания

творческого процесса была предпринята в «Теории творческого процесса» И. М. Гераимчука [58].

Анализ стадий творческого процесса композитора – особой разновидности художественного созидательного акта – был проведен и в музыковедческой литературе. Среди специализированных работ, посвященных проблемам процесса сочинения, выделяются исследования М. П. Блиновой [29], М. Г. Арановского [11, 12 и др.], А. И. Климовицкого [125, 127], А. И. Мухи [175], П. Е. Вайдман [42], Л. Л. Бочкарева [34], Е. В. Вязковой [52], Н. М. Найко [176] и других⁸².

⁸² Е. В. Вязкова выделила три группы музыковедческих работ, направленных на изучение проблем творческого процесса:

- а) специальные, посвященные исследованию рукописей, творческого процесса. Например,
- *Гунст Е. О.* О композиторской работе П. И. Чайковского // *Маски*. 1913–1914. № 2. С. 8–20.
 - *Дмитриев А. Н.* Рукописи А. П. Бородина: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Дмитриев Анатолий Никодимович. Л., 1948. 191 с. и др.
 - *Гозенпуд А. А.* Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. Записные книжки композитора // *Римский-Корсаков Н. А. Исследования, материалы, письма* / Ред.: Д. Б. Кабалевский, А. В. Оссовский. Т. 1. М.: АН СССР, 1953. С. 145–251.
 - *Протопопов В. В.* Увертюра «Иван Сусанин» (Из истории создания первой оперы М. И. Глинки) // *Советская музыка*. 1954. № 1. С. 54–69. *Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки. Музыкально-теоретическое исследование. М.: АН СССР, 1961. 419 с.
 - *Фишман Н. Л.* Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы / Иссл. и расшифр. Н. Л. Фишмана. М.: Музгиз, 1962. 341 с.
 - *Ярустовский Б. В.* Музыкальный дневник мастера // *Советская музыка*. 1971. № 2. С. 114–122; №5. С. 73–86.
 - *Савоскина Г. А.* Работа Танеева над Вторым квартетом // *Русская музыка на рубеже XX века* / Отв. ред.: М. К. Михайлов, Е. М. Орлова. М.,–Л.: Музыка, 1966. С. 176–198. *Савоскина Г. А.* Заметки о стиле Шестого квартета С. И. Танеева // *Страницы истории русской музыки* / Сост.: Е. А. Ручьевская, Е. М. Орлова. Л.: Музыка, 1973. С. 51–87.
 - *Волков А. И.* «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. М.: Музыка, 1976. 135 с.
 - *Вязкова Е. В.* Последние квартеты Бетховена (Опыт анализа творческого процесса на материале «Московской тетради эскизов» за 1825 год): дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Вязкова Елена Васильевна. М., 1976. 313 с.
 - *Васильев Ю. В.* Становление художественного текста в творчестве П. И. Чайковского. На материале рукописей произведений 90-х годов: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Васильев Юрий Вячеславович. Л., 1987. 25 с.
 - *Блок В. М.* Метод творческой работы Прокофьева. М.: Музыка, 1979. 142 с.
 - *Джердималиева Г. М.* Творческий метод Н. Я. Мясковского (по материалам архива композитора): дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Джердималиева Гульнара Мурзатовна. М., 1986. 188 с.
 - *Кирносова Е. Н.* Метод творческой работы Н. К. Метнера и особенности его художественного мышления (на материале рукописного архива композитора): дис.канд. иск.: 17.00.02 / Кирносова Елена Николаевна. М., 1996. 245 с.

Нередко сами композиторы также пытались проникнуть в тайну творческого процесса. Например, Э. В. Денисов поэтапно представил все происходящее в сознании при работе над произведением [73, с. 10–16]. Но творческий процесс, по словам автора, оставался индивидуальным, так что «вывести единые законы практически невозможно» [Там же, с. 15].

Существование различных концепций, посвященных стадийности в творческом процессе, наводит на мысль о необходимости конкретизации самого понятия. Обращаясь к проблемам композиторского творчества, исследуя манускрипты, мы употребляем понятие творческого процесса для описания работы автора над сочинением, основываясь, в первую очередь, на сохранившихся рукописных материалах, представляя его в узком смысле слова, не затрагивая психический механизм (бессознательную составляющую) созидательного акта.

В связи с этим в настоящей работе будут рассмотрены основные принципы процесса сочинения А. К. Лядова и выделены соответствующие стадии творческой работы, которые можно подтвердить документально, исследуя нотные автографы композитора, письма и мемуарную литературу.

б) работы общетеоретического характера: замысел, сознательное-бессознательное, модель творческого процесса, интуиция, мышление — труды М. Г. Арановского, Л. А. Мазеля, В. Н. Холоповой, М. К. Михайлова, А. И. Волкова. А также статьи из сборников РАМ им. Гнесиных «Процессы музыкального творчества» и работы А. И. Бандуры, Г. Гаспарян, А. И. Мухи, Я. А. Пономарева, Б. М. Рунина, М. С. Тараканова, Ю. Н. Холопова и др.;

в) труды, включающие наблюдения над творческим процессом в более широкое музыковедческое исследование: работы В. В. Протопопова, Л. З. Корабельниковой, А. С. Соколова. (См.: [51]).

§ 2. Особенности творческого процесса А. К. Лядова

Механизмы творческой работы любого художника уникальны. Индивидуальность творца, личностные качества и отчасти эмоциональные особенности во многом влияют на вектор развития его творчества, обуславливая особые методы работы для каждого композитора.

Творческая лаборатория художника — его «святая святых», глубоко личное, сокровенное, скрытое от сторонних взглядов. Освоение же созданного подчас оказывается возможным лишь в тех рамках, которые невольно позволил сам автор, определяя судьбу своих рукописей.

А. К. Лядов не был склонен к публичности. Он старался уберечь свою жизнь от любых влияний и взглядов извне. Лядов до ужаса боялся того, что созданное им будут изучать, а написание биографии считал равным предательству. По разным причинам часть писем и музыкальных рукописей была уничтожена самим композитором и его близкими.

Однако, несмотря на все предосторожности, сохранилось сравнительно большое число документальных источников, в первую очередь писем, воспоминаний, нотных рукописей, позволяющих говорить об особенностях творческого процесса композитора.

В ряде случаев высказывания А. К. Лядова затрагивают непосредственно физический процесс работы. Во многом они противоречивы, что связано с его личностными качествами: находясь на службе в консерватории, композитор мечтал уехать в деревню, в деревне — с нетерпением ждал возвращения в консерваторию. Сочиняя — нуждался в полной тишине, а когда оказывался в одиночестве — томился этим.

25 сентября 1887 года Лядов писал жене, находившейся с детьми в Польшовке: «Я тебя ужасно жду. Знаешь ли, что я без тебя почти что не могу сочинять. Мне так неприятна тишина, что именно тишина-то и мешает что-нибудь делать» [151, с. 32]. Однако, звуки музыки, окружавшие Лядова на работе,

утомляли его, и дома от этого он «приходил в такое нервное состояние, что не мог слышать звуков рояля: “из-за этого оба сына Лядова должны были отказаться от занятий музыкой, хотя очень ее любили”» [100, с. 177].

Находясь в отчаянии от работы в консерватории, Лядов писал Беляеву около 1902 года: «Я ужасно устал и – увы ! – ничего не сделал, что обещался, — уж прости меня ради Бога. Сегодня выезжаю из П[етербур]га и, как только приеду в деревню, сейчас же примусь за дело» [151, с. 38].

Занятия теорией музыки в Консерватории и Капелле были для Лядова серьезным испытанием: композитор не ощущал тяги к педагогической деятельности. В результате работа, особенно с малоодаренными учениками, становилась серьезной помехой процессу творчества художника, не способного творить урывками. А. К. Лядов писал В. П. Погожеву⁸³: «Ведь мне приходится сочинять в щелочки времени. Я не могу сочинять, как другие композиторы, в свободные полчаса между занятиями в консерватории и частными уроками» [Там же].

Подобные жизненные обстоятельства были обременительными не только для А. К. Лядова. М. И. Глинка, состоя на службе в Капелле, «тяготился служебными обязанностями, они мешали основному делу — сочинению музыки» [11, с. 43]. «Обилие педагогической работы, необходимость ежедневно прослушивать большое количество учащихся, экзамены, ученические вечера, концерты, все это перегружало» [184, с. 55] С. М. Ляпунова. Композитор был способен работать «только летом, когда он вполне свободен, когда нет никакой музыки и никаких побочных обстоятельств, мешающих творчеству» [Там же].

Силы Лядова уходили и на активную деятельность в издательстве М. П. Беляева, где он выполнял, в частности, титанический труд музыкального корректора. Корректуры чужих произведений, безусловно, отнимали у композитора значительное количество времени и энергии, но, заметим, что Лядов в своих письмах ни разу не упомянул данное обстоятельство, как стесняющее его

⁸³ Погожев Владимир Петрович (1851–1935) – офицер Семеновского полка, военный юрист, археолог, с 1881 года чиновник Дирекции императорских театров; в 1882–1907 – управляющий конторой Петербургских театров; автор критических статей и рецензий.

творческий процесс. Вероятно, композитор получал определенное удовольствие от этой деятельности, и, к тому же, возможно, от всей души желал способствовать развитию и процветанию фирмы своего друга.

По мнению О. А. Корсакевич, семейная жизнь композитора также не давала А. К. Лядову возможности активизации творческого процесса. «Надежда Ивановна [жена] не была способна создать для Ан[атолия] К[онстантинови]ча той обстановки теплоты, уюта и гармонии, какая была ему необходима, как человеку и композитору» [130, с. 52]. Кроме того, «“Кнудом” для Ан[атолия] К[онстантинови]ча были и болезни детей <...> “Ты себе представить не можешь, какое у меня милое настроение! Вот тут и сочиняй”» [Там же, с. 58], – замечал композитор.

Однако даже оставшись наедине с самим собой, особенно в первые годы творческой деятельности, Лядов терялся и не находил удовлетворения собственным творчеством, о чем свидетельствует, к примеру, письмо И. А. Помазанскому от 19 июня 1879 года: «Скука адская. Сочиняю мало... так мало, что даже стыдно. Читаю тоже немного: не могу найти книгу по настроению. Вообще: полный пас! Скорее бы уж в консерваторию...» [Цит. по: 169, с. 44]. Но в поздние годы возвращение в Петербург было для Лядова менее ожидаемым. 9 августа 1905 года он писал Абрамычеву из Полыновки: «Мне осталось прожить здесь только неделю. С тоской поеду в Петербург, одно только утешение: рояль будет под рукой, а потому — и сочинять будет удобнее» [71, с. 356]. Интересно высказывание Лядова из письма к Беляеву от 5 июля 1903 года, когда композитор, по обыкновению, должен был находиться на отдыхе: «Сочиняю помаленьку и довольно туго. Не хочу в этом никого обвинять <...>, но не могу всю вину и на себя принять» [Цит. по: 169, с. 46].

Известно, что в Полыновке для творческой работы Лядова были созданы все необходимые условия, вплоть до того, что ему было отведено отдельное место для работы⁸⁴. «Домик (совсем отдельный, в котором будут стоять рояль и стол)

⁸⁴ Родственница А. К. Лядова – М. Н. Кускова – в одном из писем давала описание рабочему месту композитора: «то, что мы называли избушкой – большая комната с печкой,

убрали чудесно..., и мне будет очень хорошо в нем. Надеюсь сочинять почаевски, т. е. что пришло — то и ладно» [Цит. по: 169, с. 44], — сообщал композитор И. А. Помазанскому. Лядов описывал ему и идеальную модель собственного творчества в таких условиях: «Собираюсь много сочинять, а для этого: вставать рано и много пить молока, потом: много, много, часов по пяти заниматься на фортепиано, бросить курить и т. д..., а выходит так: много курю, в 12 часов встаю и ничего не делаю» [Цит. по: 169, с. 44]. В письме к Помазанскому от 1889 года Лядов уже писал: «Сейчас иду в избушку переписывать сочинение. Иду с отвращением. О, я несчастный!» [РНБ 134. Л. 14 об.]⁸⁵.

Таким образом, можно заметить, что не только внешние обстоятельства были причиной сравнительно небольшой продуктивности художника, но и его внутренние качества. Н. А. Соколов вспоминал, «как Лядов рассказывал ему о предложении Беляева назначить ему ежегодную пенсию, с тем, чтобы он отказался от консерваторской службы и посвятил все свое время творчеству. “Уж поздно, — со слезами сказал Лядов, — я уже отвык от систематической работы”» [151, с. 40].

17 июля 1887 года Лядов делился проблемами, связанными с творческим процессом, с сестрой: «Сочиняю мало, и сочиняется туго, и меня страшно мучает. Неужели я только учитель? Очень бы этого не хотелось! А, кажется, что кончу этим» [Там же, с. 44].

В своем творчестве Лядов не выносил никакого давления извне и утверждал, что не может «работать под кнутом» [Там же, 126]. В письме от 29 апреля 1907 года он говорил: «Я — “вольная птица”. Меня никогда слово “должен” не могло заставить что-либо сделать. Мое желание — мой закон»

сенями, где была и уборная, а дальше были конюшни и каретный сарай. В избушку был из дома перенесен рояль Беккера [инструмент М. И. Толкачева]. <...> Ан[атолий] Конс[тантиневич] там много записывал песен, приходили старушки и пели ему, а он уж улавливал, что надо ему. От нашей няни он записал колыбельную, которую она пела и моим детям, и потом Римский-Корсаков попросил его дать ему для “Сказки о Царе Салтане”; там она и вставлена, когда царевич Гвидон растет» [НГМ 84. Л. 5].

⁸⁵ Письмо публиковалось частично. См.: [169, с. 46].

[Там же, с. 143]. Подтверждение этому можно найти в другом письме к Помазанским, где Лядов пишет о работе над Полонезом памяти А. С. Пушкина: «Я упорно не оркеструю полонез: какое-то отвращение вдруг почувствовал к нему» [РНБ 134. Л. 24–24 об.].

В силу особенностей творческого процесса Лядов неоднократно вызывал сетования своих друзей. Показательны в этом отношении письма А. К. Глазунова. Например, П. И. Чайковскому он писал 9 марта 1889 года: «Лядов тоже ничего не сочиняет, объясняя тем, что времени мало. Это очень может быть, но этому я не судья, так как человек вполне свободный» [61, с. 120]. Немного позже, 3 сентября 1889 года, Глазунов с тем же вопросом обращался к С. Н. Кругликову: «Удивляюсь на Лядова: отчего он так мало пишет? Ведь ему ничего не стоит сочинить целые вороха, до такой степени у него сильна и неисчерпаема творческая способность. Он за лето сочинил и написал большую пьесу в русском духе для альбома Рубинштейну, которая ему удалась. Кроме того, у него еще есть несколько сочинений» [Там же, с. 140]. Н. Ф. Финдейзен замечал в своем Дневнике в 1897 году: «Лядов (инструментовал!? — для 3-х флейт и еще чего-то!) “Табакерку”; я сказал Стасову — что же он ничего не пишет? — Да вот уже 20 лет как не хочет! — “Или не может?” — спросил я. Стасов пожал плечами и развел руками!.. Корифеи!..» [278, с. 198].

13 сентября 1880 года Н. А. Римский-Корсаков писал С. Н. Кругликову с долей иронии о творческой деятельности А. К. Лядова: «С Лядовым я вижусь. За лето он написал несколько фуг и т. п. для упражнения; уверяет, что совсем было привык к работе, но, переехав в город, опять отвык <...>. Об окончании же квартета или фортепианных пьес он не в состоянии и думать: “Знаете ли, так надоело!”» [228, с. 50].

По словам В. В. Ястребцева, в общении с П. А. Трифоновым Н. А. Римский-Корсаков замечал по поводу работы А. К. Лядова над «Бабой-Ягой»: «А я вам говорю по опыту, <...> Лядов и этот год ничего не станет делать; ему непременно кто-нибудь или что-нибудь да помешает, и осенью, на ваш вопрос относительно его «Бабы-Яги» непременно ответит, что он даже и не принимался: не стоит, да и

к тому же он много читал. А жаль, <...> так как отрывки ее, слышанные мною однажды, мне чрезвычайно понравились; однако увидите, лень его заест» [297, с. 183]. В подтверждение этому, через полгода после упомянутой беседы Лядов сообщил Римскому-Корсакову, «что новые вариации его продвигаются, но зато его “Баба-Яга” так-таки по-прежнему “сидит в ступе”» [Там же, с. 244].

Сам Лядов причины своей «низкой» композиторской активности не комментировал. На вопросы же, касающиеся масштабов собственных сочинений, отвечал шутливо, поясняя, что «более пяти минут музыки он не выносит» [151, с. 117].

Критическая оценка своих сочинений и большая степень ответственности за написанное были характерны для Лядова-художника. И, несмотря на пренебрежительные высказывания о творческом процессе (например, в письме к жене от 27 августа 1887 года: «Бессель мне показывал письмо какого-то профессора-немца. Этот немец изучает мою музыку, а когда изучит, то напишет про меня целую статью. Как это по-немецки! Я сочинил каких-то несколько страничек, а он — “изучает”!!» [Там же, с. 30]). Лядов остро переживал малейшие неудачи и относился к написанному с крайней степенью требовательности. В письме Стасову от 5 мая 1883 года Глазунов замечал: «Анатолий [Лядов] спит, решил сжечь свои сочинения. Кислый до невероятия, вероятно, вследствие экзаменов консерваторских» [61, с. 44].

Процесс сочинения у Лядова протекал неравномерно, периоды активности возникали исключительно вследствие внутренних побуждений, вдохновение главенствовало над систематическим трудом. Тем не менее, композитор, несмотря на своеобразие творческого метода, выработал определенные принципы работы, на что указывают его рукописи произведений и письма.

Остро переживающий любые критические замечания Лядов сочинял будто с осторожностью, как бы боясь появления «лишних нот», четко выверяя каждую деталь произведения, сначала в сознании, а затем — на бумаге. Сочинения Лядова предназначались для уютного и привычного круга родных и близких, что подтверждается письмом сестре: «И представилось мне: ну что, если умрут те,

которых я люблю и которые меня любят? Ну для чего я тогда буду сочинять?» [151, с. 35].

В своих высказываниях о творчестве Лядов производит впечатление композитора-мечтателя, далекого от ежедневной рутинной работы над произведением. Даже вдохновение подчас не могло повлиять на композитора, и сочинение так и оставалось или в рамках блестящей фортепианной импровизации или в виде идеи.

Тем не менее, анализ нотных рукописей Лядова и его писем показывает, что композитор, несмотря на все своеобразие творческого метода, придерживался определенных принципов в работе над произведениями.

§ 3. Этапы творческой работы

Наблюдение за особенностями творческой работы А. К. Лядова позволяют взглянуть на процесс сочинения композитора как на систему, обладающую рядом уникальных характеристик. Изучение этого единого механизма показывает, что творческий процесс А. К. Лядова складывался, будучи подчиненным внутренним законам композиторского сознания, о чем говорят документы.

Варианты классификации стадий творческого процесса, обозначенные в работах выдающихся психологов и музыковедов⁸⁶, дают возможность их сопоставления и дальнейшего применения по отношению к процессу работы А. К. Лядова. Основываясь на данных документов, представленных в творческом архиве художника, а также обращаясь к ряду публикаций о композиторе, становится возможным выделить этапы: замысел – предварительная работа – оформление текста – работа над корректурой.

Универсальность метода композиторской работы дает возможность различения указанных этапов в отношении большинства произведений,

⁸⁶

См. Приложение А.

представленных в композиторском наследии. Обозначенные стадии олицетворяют образец идеальной структуры творческого процесса композитора. Но, поскольку проявления творчества сугубо индивидуальны и не поддаются строгой регламентации, в каждом отдельном случае имеются особые нюансы. В зависимости от сочинения та или иная фаза может обретать условный характер, иметь разную продолжительность и наполненность или отсутствовать.

Стадия замысла

В творческом процессе А. К. Лядова особое место занимал начальный этап: *формирование замысла*. И хотя замысел — это незримая форма бытования сочинения, ее рассмотрение становится возможным, благодаря сохранившимся документальным источникам (письмам, воспоминаниям).

Кроме того, композиторская работа А. К. Лядова, в силу особенностей творческой личности, нередко ограничивалась лишь возникновением замысла. Ряд произведений композитора никогда не был зафиксирован на бумаге.

Возникновению замыслов сочинений у Лядова могли предшествовать внешние и внутренние переживания, предложения, поступавшие от друзей, а также заказы от организаций и частных лиц.

Стадия замысла в творчестве Лядова становилась неким рубежом, разграничившим сочинения автора на *задуманные, но нереализованные*, а также *на задуманные и получившие завершение*.

В зависимости от сведений о произведениях, сохранившихся документально, *сочинения задуманные, но нереализованные* можно разделить на две группы: сочинения, данные о которых сохранились лишь в высказываниях композитора и воспоминаниях; работы, нашедшие, помимо словесных описаний, воплощение в виде нотных записей автора.

К *произведениям, представленным только в упоминаниях*, относятся сочинения, которые планировались композитором к созданию, но не получили какого-либо материального воплощения. К этой же группе формально относятся также произведения, находившиеся в работе, чему есть подтверждения в

композиторских письмах и мемуарах, но уничтоженные – по личным причинам – самим Лядовым. Документальных свидетельств существования этих произведений не сохранилось, и узнать о них можно лишь из воспоминаний. Однако грань между указанными типами работ достаточно условная, как в силу личностных особенностей самого Лядова, не афишировавшего собственные творческие достижения, так и по причине недостаточной изученности его эпистолярного архива.

На стадии замысла остались произведения различных жанров: оперы и симфонические сочинения, камерная музыка, фортепианные и вокальные миниатюры и другие.

Известно, что **оперные сюжеты** неоднократно интересовали А. К. Лядова на протяжении всей его творческой деятельности. В круг композиторских замыслов вошли оперы «Зорюшка», «Франческа да Римини», «Снегурочка», «Золотой петушок», «Сказка о мертвой царевне», «Принцесса Розовые Щечки», «Избушка на курьих ножках». Но ни одна из них, в конечном итоге, не была написана.

Одним из примеров работы в жанре оперы является неизвестное сочинение композитора, первичный этап работы над которым был отражен в письме к Н. Н. Римской-Корсаковой от 23 сентября 1901 года: «Моя опера находится в состоянии бутона: чуть-чуть показались розовые лепестки» [Цит. по: 89, с. 38]. О каком сочинении писал композитор, пока не установлено. Однако, возможно, учитывая избранную композитором образную форму, а также время появления письма, речь могла идти о работе над детской оперой «Принцесса Розовые Щечки».

Лядова привлекала идея создания оперы на основе русской сказки. В. В. Ястребцев отмечал, что А. К. Лядову хотелось воплотить замысел «маленькой оперы» или же «какой-нибудь умненькой русской сказочки» с применением типичных славянских «словечек» и оборотов, в духе «розан мой, розан, виноград зеленый» [298, с. 484].

Исследователь творчества Лядова О. В. Лукьянович пишет, что «использование уменьшительно-ласкательных слов предполагает изящный и миниатюрный характер сочинения, его небольшие форматы» [148, с. 83]. Автор считает, что речь, возможно, идет о фантастической опере-миниатюре «Избушка на курьих ножках», сведения о которой сохранились в вырезке из кисловодской газеты, отправленной Лядовым родным в 1912 году [91, с. 207].

Жанр балета, как и оперы, неоднократно привлекал Лядова. Замыслы балетных сочинений хотя и являлись преимущественно следствием заказов композитору, но не менее увлекали его. Однако избранные формы, несмотря на первоначальный энтузиазм автора, также остались нереализованными. В их числе работа по предложению С. П. Дягилева над балетом «Жар-Птица», создававшимся для «Русских сезонов» в Париже в 1910 году⁸⁷, и маленькие балеты, идея создания которых была предложена А. К. Глазуновым. В мае-июне 1904 года он сообщал Лядову: «Говорили мы с Теляковским⁸⁸ по поводу маленьких балетов, и я предлагал ему заказать Тебе теперь же что-нибудь, хотя бы, например, балетный дивертисмент» [61, с. 252]. Однако дальнейшая судьба обозначенного произведения остается неизвестной. На данный момент никаких сведений о работе Лядова над этим сочинением обнаружено не было.

В письмах композитора упоминаются программные **симфонические произведения**: «Морская идиллия» на картину А. Бёклина⁸⁹ и «Купальская ночь» к рассказу А. М. Ремизова⁹⁰ из сборника «Посолонь»; а в воспоминаниях В. Д. Комаровой говорится о второй симфонической картине на темы Апокалипсиса [121, с. 9–10]. Отрывки этих сочинений родные и друзья

⁸⁷ Проблемы, связанные с этим произведением, подробно рассмотрены в статье Н. Л. Дунаевой [79].

⁸⁸ Теляковский Владимир Аркадьевич (1861–1924) — театральный деятель, с 1898 г. управляющий Императорскими (Большим и Малым) театрами в Москве, в 1901–1917 гг. директор Императорских театров в Москве и Петербурге.

⁸⁹ Арнольд Бёклин (1827–1901) — швейцарский живописец-символист, график, скульптор. Автор таких работ, как «Автопортрет со скрипкой смерти», «Остров мёртвых», «Тритон и Нереида», «Несс и Деянира», «Фавн в камышах» и др.

⁹⁰ Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957) — русский писатель. Автор сказок (сборники «Посолонь», «Докука и балагурье»), символистских романов («Пруд», «Часы», «Пятая язва») и других произведений.

А. К. Лядова, возможно, могли слышать в исполнении композитора на фортепиано, но музыкальный материал письменно зафиксирован не был.

А. В. Оссовский вспоминал, что Лядов, получив от него совет в области оркестровки, поблагодарил его «записочкой на открытке⁹¹ с изображением известной “Морской идиллии”⁹² Бёклина: “Дорогой Александр Васильевич! Спасибо тебе за совет. Вот на эту картину Бёклина я сочиняю музыку. Будь здоров”» [202, с. 327–238]. Кроме того, Оссовский упоминал, что «замысел “Бёклина”, каким развивал его А. К. за роялем в интимной беседе, был удивительно красив, и, будь он осуществлен, “Бёклин” был бы, вероятно, одним из наилучших созданий богатой фантазии Лядова» [Там же].

Характерный для творчества Бёклина сюжет с наядами, nereидами, сиренами и тритонами, связанный с мифологией морской стихии, художник–символист раскрывает словно на грани реальности и вымысла. Мир сказочного, необычного, далекого будничному привлекал Лядова в особенности в последние годы жизни. 30 января 1907 года композитор делился своими мыслями: «Я “прозой жизни” так объелся, что хочу только необыкновенного — хоть на голову становись. <...> Дайте сказку, дракона, русалку, лешего, дайте — чего нет, только тогда я счастлив» [151, с. 139–140].

Уход от реальности к славянской мифологии прослеживается в замысле «Купальской ночи»⁹³. Сведения о работе над ней сохранились в письме Я. Витолса от 27 июня 1914 года: «...буду очень рад, если ты мне напишешь... в какой стадии развития находятся все те злые и добрые духи, которые должны собираться в твоём ночном шествии» [Цит. по: 169, с. 146]. Приведем фрагмент рассказа, из которого становится ясным, что именно привлекло внимание композитора: «Теплыми звездами опрокинулась над землей чарая Купальская ночь. Из тенистых могил и темных погребов встало Навьё. Плавали по полю воздушные корабли. Кудеяр-разбойник стоял на корме, помахивал красным

⁹¹ Имеется в виду почтовая карточка.

⁹² Картина была создана в 1887 году и носила характер аллегии.

⁹³ Рассказ А. М. Ремизова «Купальские огни» был впервые опубликован в журнале «Золотое руно» в 1906 году (№ 10).

платочком. Катили с погостов погребальные сани. Сами ведра шли на речку по воду. В чаше расставлялись столы, убирались скатертями. И гремел в болотных огнях Навий пир мертвецов»⁹⁴ [Цит. по: 221, с. 28].

Замыслом новой картины «Из Апокалипсиса» Лядов делился в личной беседе с В. Д. Комаровой, отраженной на страницах «Музыкального современника»⁹⁵. Комарова вспоминала: «Лядов перешел к Апокалипсису и сказал, что, кроме уже известной музыкальной картины “Из Апокалипсиса”⁹⁶, он задумал еще и другую. „Помните то место, когда двадцать четыре старца в белых одеждах и золотых венцах сидят на престолах и в руках у них гусли и золотые чаши, а посреди как “море стеклянное”.... и вот старцы встают и падают ниц... Вот это я хочу написать...“» [121, с. 9–10].

Вполне вероятно, что создание этих произведений, замыслы которых возникли в последние годы жизни композитора, могло бы быть доведено до конца, если бы не особенности лядовского творческого процесса.

Сохранились названия других запланированных к созданию, но неосуществленных оркестровых произведений, оставшихся лишь на стадии замысла: «Испанская фантазия» и симфония (проекты 1879 года), а также симфоническая картина «Кавказ» (1880). В письмах Лядова 1891 года сохранились упоминания о неосуществленных замыслах, по всей вероятности, симфонических произведений. 15 октября 1891 года он пишет О. А. Корсакевич: «за лето [сочинил] <...> три картины к сказкам: “Баба-Яга” (думаю сделать для оркестра), “Гусли-самогуды” и “Хрустальный дворец”» [169, с. 82]. Замысел

⁹⁴ *Чарая* — носящая в себе чары; *навье, навь* — мертвецы, покойники, выходцы с того света; *нава* — смерть.

⁹⁵ Отметим, что эсхатологические настроения были характерны для литературы и искусства рубежа XIX–XX вв. В частности, мотивы Апокалипсиса возникали в прозе Ф. М. Достоевского (роман «Идиот»). К данной тематике обращался также А. Н. Майков, выполнивший поэтический перевод центрального эпизода из Апокалипсиса. Выражаем благодарность доктору искусствоведения, профессору Наталье Семёновне Серёгиной за указание.

⁹⁶ В переписке с друзьями А. К. Лядов называл симфоническую картину «Из Апокалипсиса» «Ангелом». В письме к Городецким он писал о работе над произведением: «Я начал заниматься “Ангелом”, скоро приступлю к инструментовке». См.: [244].

«Бабы-Яги» был окончательно осуществлен в 1904 году, но судьба двух других планировавшихся к созданию сочинений остается неизвестной.

В очерке Я. Витолса упоминается о композиторском замысле картины-сказки «Бой грибов», которую «он играл, развивая юмористическую программу и показывая за роялем несколько удивительно комических музыкальных мыслей» [151, с. 118].

К задуманным, но нереализованным **камерным произведениям** Лядова относится квартет В-dur. Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи» вспоминал: «Когда он [Лядов] приходил к нам, то его обыкновенно усаживали играть начало его В-dur-ного квартета с превосходной, певучей второй темой. Отрывок этот всех нас восхищал до Стасова включительно, который после, в статье своей “25 лет русского искусства”⁹⁷, так-таки и пропечатал, что у Лядова имеется превосходный квартет. К несчастью, этого квартета не имеется и до сих пор, и конечно он никогда существовать не будет. То, что за этим превосходным началом не последовало продолжение, принадлежит к числу тех непонятных вещей, которыми окружен Лядов...» [227, с. 115–116].

К числу ненаписанных **фортепианных произведений** примыкает Соната h-moll, задуманная, вероятно, в ранние годы.

Среди сочинений, упоминаемых в композиторских письмах, встречаются также такие, **жанровая принадлежность** которых до конца **не определена**. К их числу относится Сюита из сочинений Глинки, упоминавшаяся в переписке Лядова и Римского-Корсакова, работа над которой велась в 1895 году. Сочинение находилось в активной работе, но по определенным причинам осталось неизвестным.

⁹⁷ В статье «25 лет русского искусства» В. В. Стасов, упоминая о состоянии развития русской музыки, перечисляет основные композиторские достижения. Описывая квартетное творчество А. К. Глазунова, критик вскользь намечает линию камерного жанра в наследии А. К. Лядова: «Его [Глазунова] струнный квартет, глубоко мастерской по форме и еще более глубоко прекрасный по вдохновению и творчеству — лучший из струнных квартетов всей русской школы (за исключением чудесно поэтического квартета Лядова, к несчастью, даже и до настоящей минуты еще не вполне конченного, хотя уже лет пять перед тем начатого)» [258, с. 566–567].

Приведем фрагменты переписки Лядова и Римского-Корсакова, в которой, отчасти, раскрываются приемы творческого процесса. Письма затрагивают вопросы формирования цикла, тональных соотношений, гармонического решения, отражают стремление максимальной стилистической близости творчеству Глинки.

14 июля Лядов писал Римскому-Корсакову: «Сюита из соч[инений] Глинки, как Вам известно, будет состоять из “Мазурки” (B-dur), “Ноктюрна” (f-moll), “Тарантеллы” (a-moll) и “Полюки” (B-dur). Два средних №№ по тональности не подходят к B-dur’у — как тут быть? Транспонировать — куда? Если “Ноктюрн” в g-moll, то “Тарант[еллу]” в какой тон? Если “Тарант[еллу]” в g-moll, то “Нокт[юрн]” куда? Разрешите, ради Бога, Николай Андреевич!!» [196, с. 12].

18 июля Лядов получил ответ: «... На второй вопрос ответить труднее; труднее, чем перевезти волка, козла и капусту. Два минора в середине! Как ни кинь — все клин.

Предлагаю следующие 4 способа:

- а) B-dur, es-moll, g-moll, B-dur
- б) B-dur, g-moll, c-moll, B-dur
- в) B-dur, d-moll, g-moll, B-dur
- г) B-dur, g-moll, d-moll, B-dur

В 1-м скверно то, что “Ноктюрн” в es-moll, в 3-м “Ноктюрн” в d-moll — низок, в 4-м — “Тарантелла” в d-moll — высока. Не лучше ли 2-й способ? Возможно еще изменить тональность 1-й и 4-й пьесы и сделать: C-dur, f-moll, a-moll и C-dur, но это что-то нехорошо. Возьмите мой второй способ или плюньте на все и оставьте все глинкинские тональности, сделав промежуточные модуляции в виде вступлений к №№ 2, 3 и 4-й, или даже без них. B-d[ur], f-m[oll], a-m[oll] и B-dur — изысканно, но не совсем нескладно, хотя, во всяком, случае, не по-глинкински»⁹⁸ [Там же, с. 13–14].

⁹⁸ Циклические произведения М. И. Глинки, например, его Контрдансы или Вальсы, иллюстрируют тенденцию композитора использовать, в первую очередь, родственные мажорные тональности. Циклы этих пьес разомкнутые. Обратим внимание также на Патетическое трио d-moll композитора. Сочинение тонально обрамлено, однако, средние части

Работа над сюитой велась Лядовым, по всей видимости, по окончании Вариаций на тему Глинки (ор. 35, 1894). Известно, что А. К. Лядов относился к М. И. Глинке с большим уважением и любил его музыку с детства. В молодые годы совместно с М. А. Балакиревым и Н. А. Римским-Корсаковым он принимал участие в редакции опер Глинки [227, с. 100]. Создание Вариаций на тему романса «Венецианская ночь» вновь заставило Лядова обратиться к творчеству классика. Но, вероятно, некоторая неудовлетворенность результатом повлекла за собой отказ композитора от продолжения работы.

Более широкую возможность знакомства с композиторскими замыслами представляют собой *сочинения нереализованные, но сохранившиеся в нотных документах*. Подобные образцы имеют место в творческом архиве Лядова и представляют значительную сложность в атрибутировании при отсутствии авторского комментирования.

К числу задуманных сочинений, находившихся в работе, но не оконченных впоследствии, относится **опера** «Зорюшка» на сюжет пьесы В. И. Даля «Ночь на распутии», создававшаяся по предложению В. В. Стасова. Сочинение представляет собой пример многолетней работы композитора, начавшейся в 1878 году и отличавшейся тщательностью подготовки, созданием либретто и сценарного плана оперы, музыкальных материалов.

В создании либретто принимали участие знаменитые авторы своего времени А. А. Голенищев-Кутузов, Я. П. Полонский и В. Д. Комарова. И если работа двух первых не отличалась особенной интенсивностью⁹⁹, то совместно с В. Д. Комаровой Лядов занимался оперой с большим увлечением. Однако

также написаны в родственных мажорных тональностях. В сочинениях Глинки встречаются терцовые сопоставления частей, к примеру, в Большом секстете (1832) или в цикле «Монастырка» (1839), но сопоставлений тональностей, близких указанной Лядовым схеме, обнаружить не удалось.

⁹⁹ А. А. Голенищев-Кутузов, по просьбе В. В. Стасова взявшийся за работу над либретто, «отличался <...> большой медлительностью в работе, частыми перерывами и откладываниями уже начатой и неумением оканчивать взятую на себя задачу к определенному сроку». В итоге «Лядов охладел <...>, и временно “Ночь на распутии” была отложена в долгий ящик». У либреттиста Я. П. Полонского «опять дело с либретто не пошло дальше отдельных сцен, и опять Лядов отложил свое намерение» [121, с. 10–11].

создание сочинением оборвалось на стадии эскизов [РНБ 117], вероятно, вследствие неудовлетворенности автора избранной формой.

Незавершенным, окончившим свое бытование на стадии эскизов, остался и балет Лядова «Лейла и Алалей», работа над которым велась с 1910 года. Балет готовился для постановки на сцене Мариинского театра. В его создании также принимали участие А. М. Ремизов, А. Я. Головин, М. М. Фокин и В. Э. Мейерхольд.

Балет «Лейла и Алалей» был снабжен жанровым подзаголовком «русалия»¹⁰⁰. Планировалось, что он станет противопоставлением «балетным спектаклям с “русским колоритом” антрепризы Дягилева в Париже» [230], так как почти все стороны проекта имели свои причины, чтобы «возразить Дягилеву» [Там же].

В основу сюжета должна была быть положена «ранняя фольклорная стилизация Ремизова — книга “К Морю-океану”¹⁰¹» [230]. Однако постепенно связь с первоисточником была утеряна. В результате сказочные герои и сюжетные мотивы двух ремизовских работ: «Посолонь» и «К Морю-Океану» оказались объединенными.

В работе над либретто приняли участие все создатели балета. Она была завершена в 1911 году. Однако музыка к балету осталась ненаписанной. Сохранились отдельные наброски в нотной записной книжке с авторской надписью «Всякая чертовщина для балета Лейла» [РНБ 119]. Причинами незавершенности этого проекта, скорее всего, стали проблемы со здоровьем и преждевременная кончина композитора.

¹⁰⁰ «Русалиями» у древних славян назывались моления русалкам или вилам — первоначально духам плодородия, воды и растительности. Русальные праздники сопровождалась музыкой, пением, плясками участников в ритуальных масках.

¹⁰¹ Цикл «К Морю-Океану» включает в себя два раздела: «Мышиными норами» и «Змеиными тропами». Каждый из них состоит из группы рассказов, объединенных единым сюжетным мотивом — путешествием главных героев Алалея и Лейлы в поисках Моря-Океана. Имена героев неслучайны. Ремизов так объяснял их значение: «Лейла — имя арабское, означает ночь; Алалей — такого имени нет. Так в детских губах двухлетней русской девочки [дочери Ремизова] прозвучало в первый раз имя Алексей [имя отца]» [241, с. 189].

Сведения о незавершенных **симфонических произведениях** Лядова достаточно скудны. Сохранившиеся нотные материалы не дают возможности в полной мере сопоставить авторские замыслы с представленным нотным текстом. Среди задуманных оркестровых сочинений, преданных композитором огласке и нашедших отражение в музыкальных автографах, можно выделить его «Легенды» (сюита «Из Метерлинка»)¹⁰².

Предполагается, что литературным прообразом сочинения стала вторая картина пятого действия пьесы М. Метерлинка «Аглавена и Селизетта». Симфоническая сюита находилась в работе с 1903–1904 годов, она неоднократно упоминалась в письмах к друзьям и родным композитора. Первая часть произведения «Nenia» («Скорбная песнь») была завершена, издана и исполнена под названием «Женский образ. Из Метерлинка» 13 марта 1910 года в Русском симфоническом концерте под управлением Н. Н. Черепнина. Другие же — находились в работе. В 1913 году Я. Витолс в числе произведений А. К. Лядова упоминал «Три легенды» [См.: 169, с. 169]. «Под тем же названием <...> сюита намечалась к исполнению в Русском симфоническом концерте 6 марта 1914 года под управлением Л. Штейнберга» [169, с. 169–170].

Тем не менее, завершенной осталась только Nenia. Две другие части окончены не были. Материалы одной из них, по предположению М. К. Михайлова, обозначены лишь в нотной записной книжке композитора (ОР РНБ. Ф. 449. № 38 [РНБ 130]) [169, с. 197].

Другая часть, связанная с темой *Dies irae*, получила большую известность. Заметим, что наиболее ранние сведения о работе над «Легендами» нашли отражение в записи В. В. Ястребцева от 12 апреля 1908 года: «Римский-Корсаков подобрал [на рояле]... (*отточие автора – А. К.*) кое-что из Музыкальной сюиты Лядова (любопытное “*Dies irae*”) типа “Кашея”» [297, с. 188–189]. По мнению М. К. Михайлова, «наличие темы “*Dies irae*”, разработка которой <...> напоминает один из эпизодов корсаковского “Кашея” (сцену вьюги в 1-й картине), позволяет считать <...> фрагмент первой частью сюиты» [169, с. 169].

¹⁰² Подробную информацию о данном сочинении см.: [169, с. 169–184].

Неоконченная рукопись этой части сохранилась в НИОР СПбГК в виде черновой авторской партитуры [СПбГК 31]¹⁰³ и ее копии [СПбГК 32]. Кроме того, она была опубликована в виде четырехручного переложения для фортепиано, выполненного М. К. Михайловым [169, с. 173–184]. Работа над *Dies Irae* отражена также в одном из автографов, представленных в Хоугтонской библиотеке [The Houghton library 188].

Процесс создания «Легенд» растянулся до последних дней жизни Лядова, что связано, вероятно, не только с ухудшившимся состоянием здоровья композитора, но и с постепенным охлаждением к творчеству Метерлинка.

В области **камерно-вокальной музыки** незавершенной осталась близкая сердцу Лядова линия детских песен. После успеха первых трех тетрадей (op. 14, 18, 22), композитор планировал продолжить создание детской музыки, о чем свидетельствует письмо В. В. Стасова С. Н. Кругликову: «Лядов пишет “песенки для детей”, и я надеюсь, что это опять будут такие же бриллианты, как первые 18» [Цит. по: 169, с. 81]. Возможно, Лядов в устной беседе говорил Стасову о начале работы над произведением; что нашло отражение в письме Стасова. М. К. Михайлов отметил, что «от этого неосуществленного намерения остался след в виде эскизного наброска песни “Репка”» [169, с. 81], представленного в нотном альбоме композитора [РНБ 131].

В рукописях композитора нашла отражение деятельность по созданию камерно-инструментальной, вокальной, фортепианной музыки, а также работа над произведениями, жанровую принадлежность которых сложно определить без дополнительного авторского комментирования. Ряд сочинений, оставшихся в набросках и эскизах, снабжен авторскими программными заголовками, что позволяет сделать выводы об образно-тематической наполненности планировавшихся к созданию сочинений. Однако иных сведений о произведениях в письмах и воспоминаниях, на сегодня, обнаружено не было.

¹⁰³ На титульном листе неоконченной рукописи стоит номер сочинения: «op. 68», что может указывать на то, что произведение было полностью готово в сознании автора, и А. К. Лядов выполнял его запись в полном виде. В других предварительных и незавершенных автографах композитора номер *opus*'а не появлялся.

Отдельного внимания заслуживают замыслы *сочинений задуманных и получивших свое завершение*. Среди них можно выделить произведения, созданию которых предшествовало предварительное обдумывание, и сочинения, вышедшие из-под пера композитора спонтанно.

К числу *оконченных сочинений с предварительным обдумыванием* относятся произведения, написанные под влиянием композиторской потребности, а также работы, создававшиеся Лядовым на заказ.

Наиболее показательна в этом отношении авторская работа над собственными программными сочинениями: нередко А. К. Лядов прибегал к словесному описанию своего будущего произведения. Ярким примером этому служит работа над **симфоническими миниатюрами**. По воспоминаниям Б. В. Асафьева¹⁰⁴ Лядов так описывал работу над «Волшебным озером»: «Вот как было у меня с озером ... Знал я одно такое,— ну, простое лесное русское озеро и в своей незаметности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и в кажущейся неподвижности! Начал я искать описания вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках. Искал, искал, чтобы опереться. Но не любят русские сказки останавливать действие и ход сказа на описаниях явлений природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль — все время, и порой будто совсем уходит.

¹⁰⁴ Асафьев Борис Владимирович был, как известно, учеником А. К. Лядова. Асафьев оставил многочисленные воспоминания о Лядове и стал автором работ о его сочинениях. Восторженная оценка Лядова-педагога красной нитью прошла буквально через все труды Асафьева. Он писал о педагогических принципах Лядова: «Несмотря на отвращение к этому делу, Лядов, как человек проницательного ума и тонкого чуткого вкуса, был великолепный преподаватель, так как заставлял учеников упорно и настойчиво мыслить в музыке и отдавать себе отчет в каждом намерении, ни оставляя ни одной ноты вне контроля сознания и вкуса» [19, с. 158]. «Когда он бывал в духе, умственным наслаждением было наблюдать, как, вооружившись остро отточенным карандашом, он порой, двумя-тремя лаконичными штрихами, даже одной интонационно метко найденной нотой открывал в данном материале свойства и возможности, о которых даже пытливый ученик-аналитик не догадывался. Он действовал, словно на ощупь, знал в музыке, что к чему, и был в этом смысле беспримерным стилистом. <...> Он искал любого повода, чтобы вызвать в ученике действительное слуховое внимание в самую элементарную, казалось бы, взаимосвязь звуков и очень досадовал, когда встречался с отсутствием слуховой инициативы» [14, с. 271]. Возможно, под влиянием творческих идей Лядова в 1911 году возник сказочно-романтический балет Асафьева «Белая лилия».

Все останавливается, всякое шуршание. Нет, оказывается что-то где-то копошится. Вдруг скользнул ветер...» [17, с. 32]. Решение задач, поставленных при создании «Волшебного озера», было продолжено, и факт работы композитора над произведением на разных этапах был неоднократно отражен в письмах.

Замыслам ряда произведений Лядова предшествовали предложения друзей. В частности, Глазунов тревожился за судьбу Лядова-композитора и неоднократно пытался пробудить в нем интерес к работе. Показательно письмо Глазунова 1890–1900-х годов: «... Все это я пишу Тебе, чтобы упросить Тебя в память вчерашнего вечера совершить подвиг и оркестровать к следующему концерту Твое *Intermezzo*. Дорогой Толечка, сделай это. На такую маленькую работу времени хватит, и ты сам увидишь, какое нравственное впечатление на Тебя самого произведет, если Ты сумеешь взять себя в руки» [61, с. 146]. Указанное «*Intermezzo*» было впоследствии оркестровано и издано в 1903 году.

Идеи **фортепианных произведений** также неоднократно возникали в виде программы, обрисовывающей основные образы сочинения. О. А. Корсакевич вспоминает, что Лядов предполагал известный цикл «Бирюльки» озаглавить как «Майские картинки», «где хотел отразить красоты весны: чистоту весеннего неба, особенную теплоту первых солнечных лучей, аромат распускающейся зелени» [100, с. 17].

Замыслы сочинений, как уже упоминалось, могли возникать вследствие реакции композитора на внешние впечатления или же быть связанным с внутренними переживаниями, навеянными определенными событиями жизни художника. Ярким примером влияния окружающего мира на авторский замысел могут служить фортепианные пьесы А. К. Лядова «Куколки» и «Музыкальная табакерка». Эти произведения относятся к числу своеобразных музыкальных шуток композитора. По мнению Витолса, на создание пьес могло повлиять посещение Лядовым театра «Фантош»¹⁰⁵ на Марсовом поле: «он пришел в такое восхищение от одной кукольной сцены — трагикомическое несчастье при полете

¹⁰⁵ Fantoches (*фп.*) — марионетки.

на воздушном шаре, — что решил написать ряд пьес, которые должны были называться “Fantoche”» [151, с. 111].

Кроме того, их происхождение могло быть связано с пристрастием М. П. Беляева «к движущимся автоматическим фигурам с музыкой, которые иной раз по пятницам приводили все общество в необузданную веселость» [Там же]. Витолс упоминает, что «когда одна из этих фигур надоедала Беляеву, он отсылал ее кому-нибудь из своих друзей. Таким образом, в одно прекрасное утро и у Лядова появился такой ящик с действительно художественно работающим механизмом¹⁰⁶» [Там же]. Вероятно, подарок Беляева оказал прямое воздействие на формирование замысла сочинения.

«Музыкальная табакерка» посвящена старшему сыну композитора — Михаилу. Еще одним возможным поводом для сочинения могло послужить знакомство сына Лядова со сказкой В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» (1834)¹⁰⁷. Она открывает перед читателями миниатюрный мир сказочных существ, а вместе с тем объясняет принцип работы механизма. Вполне вероятно, что, рассказывая сказку сыну, композитор мог увлечься ее идеей и написать произведение на этот сюжет.

Наблюдение за формированием авторского замысла становится возможным преимущественно в случае программной музыки. Работа над непрограммными сочинениями реже обрисовывалась в письмах или воспоминаниях. Непрограммные фортепианные миниатюры Лядова стали отражением внутренних переживаний художника и поэтому, в большинстве своем, предварительно не анонсировались.

¹⁰⁶ Известно, что история музыкальных механизмов началась в 1796 году, именно тогда женеvский часовой мастер Антуан Фавр-Саломон изобрел прообраз современной музыкальной шкатулки. Основное производство необычных инструментов в XIX веке происходило в Швейцарии, где Джереми Рекордоном и Сэмюэлем Джунодом в 1815 году была открыта первая фабрика по производству музыкальных шкатулок.

¹⁰⁷ Главным действующим лицом сказки является мальчик Миша, которому папа показывает необычную вещицу – прекрасную музыкальную табакерку. Сновидение мальчика открывает перед ним необычный мир жителей табакерки: миниатюрных мальчиков-колокольчиков, их дядек – молоточков, надзирателя – господина Валика и царевны Пружины. Защищая мальчиков-колокольчиков, Миша зажимает пружину, музыка останавливается, и он в испуге просыпается.

Сведения о композиторских замыслах появлялись также в случае работы Лядова над заказами сочинений. К их числу относятся, в первую очередь, немногочисленные **хоровые и кантатно-ораториальные произведения**. Избранная форма работы предполагала обсуждение деталей между композитором и заказчиком, достаточно часто в письменной форме, потому ряд нюансов творческого процесса становился более понятным.

Например, показательна в этом отношении работа над коллективной кантатой «Памяти М. Антокольского». Предложение написать сочинение в память о выдающемся скульпторе поступило Лядову и Глазунову от Стасова. В переписке Стасова и Глазунова обозначен факт начала работы над сочинением. 30 октября 1902 года Глазунов писал: «Если Лядов будет сочинять, то я не против; одному же мне бы не хотелось» [61, с. 236]. Как показывает корреспонденция Стасова и Лядова, композитор активно принялся за работу. В переписке нашел отражение весь период создания сочинения от замысла до его исполнения.

К тому же, работа над коллективным сочинением могла предполагать общение соавторов, корреспонденция которых также могла отражать различные стадии создания произведения.

В некоторых случаях замысел произведения Лядова складывался *под воздействием возникшей спонтанно музыкальной мысли*. Подобные произведения сохранились, в большинстве своем, в автографах и часто имели характер музыкальной шутки. Они не требовали длительного предварительного обдумывания, письменного обсуждения, и стадия замысла, в их случае, практически становилась нивелированной. К таким сочинениям можно отнести документы из фонда Абрамычева ОР : «Модуляция кларнетиста...» [РНБ 149]; «Чай с бутербродом...», «Дайте газету...» [РНБ 150]; «Мусоргско-Даргомыжско-Кюевская гамма» [РНБ 151], а также юмористические произведения на темы монограммы: Фугетта на тему «Ля-до-фа», «Шествие из № 52-го в 50-й».

Стадия замысла в творчестве Лядова была одним из наиболее продолжительных (часто остававшихся единственным) этапов работы над

произведением. Ее значимость подчеркивается также тем, что во многих случаях лишь стадия замысла предшествовала появлению белой рукописи сочинения. Кроме того, особенностью творческой личности Лядова служило то, что существование достаточно большого количества задуманных сочинений не переходило порога этой стадии работы, и многим замыслам было не суждено облечься в стройные формы лядовских произведений.

Стадия предварительной работы

В творческом наследии Лядова сохранилось сравнительно небольшое число образцов предварительной работы над произведениями, что связано, возможно, с особенностями творческого метода композитора, способного создать сочинение сразу же в окончательном виде, а также с нежеланием автора оставлять какие-либо записи, в том числе незавершенных произведений.

В одном из писем В. А. Моцарт замечал: «Моя душа ... воспламеняется, во всяком случае, если что-нибудь мне не мешает. Произведение растет, я слышу его все более и более отчетливо, и сочинение завершается в моей голове, каким бы оно ни было длинным»¹⁰⁸ [Цит. по: 73, с. 15]. Подобным образом мыслил и Лядов, стремясь создать в сознании целостный образ произведения и лишь затем перенести выношенное на бумагу. «Сколько я ни надоедаю Лядову с пьесой, никак не могу ничего добиться: все говорит, что у него уже готово, но еще не записано; обещает на днях записать ее» [61, с. 171], — сообщал С. Н. Кругликову А. К. Глазунов 6 декабря 1891 года.

Кроме того, весьма критично относившийся к своему творчеству Лядов нередко подвергал уничтожению собственные сочинения как завершенные, так и находившиеся в работе, что также не могло не сказаться на числе предварительных документов, представленных в архиве композитора. Например, 8 мая 1881 года А. К. Лядов писал И. А. Помазанскому о ссоре с М. А. Балакиревым по поводу Этюда As-dur: «Я немного спорил, но потом

¹⁰⁸ Принадлежность письма перу Моцарта является предметом дискуссий. Оригинал этого письма не найден. См.: [52, с. 268].

плюнул, т. е. уступил, но в душе был зол, как никогда не был <...>», — После этого композитор добавил: «Ну, довольно, все это вздор, мне не так дорог Этюд, да и вообще все мои сочинения. Я Вам скажу про свою глупость — а может, это и не глупость, — я все свои сочинения разорвал и сжег» [151, с. 24–25].

Родственница композитора М. Н. Кускова также замечала: «Была у него [А. К. Лядова] начата опера “Зорюшка”, но он ее не закончил, даже может быть сжег – он много сжигал, так жалко, вдруг что-нибудь ему не понравится – и в печку, кое-что спасла тетя Надя, его жена» [НГМ 84].

Горячность композитора, острая реакция на критику стали причиной гибели рукописей ранних произведений Лядова. Подобной участи не избежали и некоторые сочинения, написанные в последний период творчества, в частности, материалы балета «Лейла и Алалей». Биограф композитора В. Г. Вальтер писал: «Музыка к “Лейле” частью уже была создана в воображении композитора, и кое-что из нее он даже играл друзьям (С. М. Городецкому и И. И. Витоллю), но то, что было записано, сжег перед смертью» [151, с. 47].

Тем не менее, сохранившиеся документы, а также воспоминания современников позволяют говорить в связи с Лядовым о стадии предварительной работы в процессе сочинения. В числе источников, подтверждающих ее бытование — литературные и музыкальные материалы.

К числу **литературных** относятся документы, отразившие работу композитора над либретто, сценарными планами, текстами программ сочинений. Работа над этими, казалось бы, подготовительными материалами могла занимать достаточно длительный период времени. Немаловажно и то, что композитор не мог приступить к полноценной работе над созданием музыки, не имея под руками литературного текста и детально проработанного сценарного плана. Возможно, в этом Лядов выступил верным учеником Римского-Корсакова, «который не мог писать оперу без либретто. Конечно, как и Глинка, он вполне был способен создавать тематический материал, руководствуясь только своим ощущением образа, ситуации, но форма могла сложиться только тогда, когда перед композитором лежало готовое либретто» [11, с. 98–99].

Показательна работа композитора над оперой «Зорюшка», растянутые сроки создания которой, а также последующая незавершенность, отчасти, объясняются неудачным сотрудничеством с либреттистами. В наибольшей степени работа над сценарным планом оперы продвинулась во время совместной деятельности с В. Д. Комаровой. Любопытно, что уже в процессе составления либретто композитор представлял оперу в постановке на сцене Мариинского театра. В. Д. Комарова отмечала: «Иногда бывало так, что только что уговоримся о каком-нибудь частном эпизоде или лице, например: оставить в неприкосновенности очень восхищавшую его вначале у Даля сцену, где русалка, похищенная боярином, расчесывает себе косу, с нее бежит вода, заливая всю комнату, начинается наводнение, издали перекликаются другие русалки и т.д. и т.д., — как вдруг на другой день Лядов устно или письменно решал: “Нет, это будет балаган, никуда не годно, выбросьте, пусть об этом кто-нибудь расскажет, но на сцене это будет балаган! Вообразите, певица будто сидит на столе... и проведут какую-нибудь трубочку, потечет вода... и на Мариинской сцене будут лужи... а потом поднимут синюю кисею, и это будет представлять наводнение! Нет, нет! Это будет ужасно! Ни в каком случае не хочу этой сцены оставлять, тем более, что у меня уже и так довольно будут плавать... И потом что это за корзинка?! Представьте себе эту картину, когда сопрано несут в корзине, точно курицу с базара!...”» [Там же, с. 16].

По словам, Комаровой, практически каждый образ постоянно подвергался переработке. В частности, образ Тумака, с которым «было очень много хлопот и возни, все относившиеся до него места передельвались и так, и эдак, так что в один прекрасный день Лядов написал ... : “Боюсь, что Зорюшка скоро сделается для Вас Ипекакуанушкой¹⁰⁹»» [Там же, с. 18]. Но, несмотря на все старания, с обеих сторон, «Лядов раздумал писать Зорюшку» [Там же].

Истинная причина отказа от сочинения, работа над которым велась долгие годы, остается до конца неизвестной. По мнению В. Д. Комаровой, композитора не удовлетворило в полной мере качество либретто. Она полагала, что если бы

¹⁰⁹ Ипекакуана, или рвотный корень – травянистое растение семейства Мареновых.

работу над либретто выполнили А. М. Ремизов или С. М. Городецкий, «тогда, быть может, “Зорюшка” и была бы написана» [Там же].

Не менее активной была работа над созданием сценарного плана балета «Лейла и Алалей». Она также предшествовала созданию лядовской музыки и нашла отражение в переписке участников проекта. Показательно письмо Мейерхольда Лядову:

«Многоуважаемый
Анатолий¹¹⁰ Константинович,

Ожидая от Вас список мест из “Лейлы”, предлагаем Вам к сокращению, не писал Ремизову; хотел послать ему все материалы для нового варианта.

Посылаю Вам:

- 1) Проект письма Ремизову от имени Вашего, Головина и моего.
- 2) Исправленный по рукописи список “Лейлы”.

Будьте любезны внести в проект письма всякие добавления, поправки; если нужно, изменить и самые мотивы к новому варианту, изложенному мною, быть может, совсем не так, как Вам хотелось.

Перешлите мне проект письма, я перепишу его и отправлю Ремизову (он еще в Париже). Будьте любезны вернуть письмо скорее (вместе со списком), чтобы пакет застал Ремизова в Париже.

Исправленный список посылаю Вам для того, чтобы Вы могли исправить имеющийся у Вас список. Не забудьте вернуть его мне вместе с проектом письма, так как он будет отправлен Ремизову для исправлений.

Шлем приветы: Головин и я.

Преданный Вам
Мейерхольд.

Адрес мой: Театральная площадь, 2,
Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

14-VI-1911» [РНБ 142].

Окончательный текст либретто сохранился в РГАЛИ (Ф. 420. Оп. 3. № 5) в виде машинописи с правкой автора, он имеет подзаголовок «Пьеса “Лейла” в 4-х картинах с прологом и эпилогом» [230]. Также он был издан в литературном журнале русской эмиграции «Современные записки» в 1922 году [220].

Тщательной проработке Лядова подвергались литературные источники при работе над программами сочинений. Создавая прозаический облик «Кикиморы», композитор обращался к русскому фольклору, опираясь на «Сказания русского

¹¹⁰ В письме ошибочно написано «Александр».

народа» И. П. Сахарова. Приблизженный к итоговому текст программы был выслан в письме А. И. Зилоти, готовившему в 1909 году сочинение к исполнению: «Милый Александр Ильич, вот программа “Кикиморы”. “Живет, растёт Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору кот-баюн — говорит сказки заморские. С вечера до бела света качают Кикимору во хрустальчатой колыбельке. Ровно через семь лет вырастает Кикимора¹¹¹, а голова у ней малым-малёшенька, со напёрсточек, а туловища не спознать с соломиной. Стучит, гремит Кикимора от утра до вечера; свистит, шипит Кикимора со вечера до полуночи; со полуночи до бела света прядет кудель¹¹² шелковую. Зло на уме держит Кикимора на весь люд честной. („Сказания русского народа И. П. Сахаров“)”» [204, стлб. 750–751].

Таким образом, значение литературного начала в работе Лядова над музыкальными произведениями весьма велико. Поэтические образы, возникавшие в сознании композитора, являлись не только импульсами к работе, но и нередко становились образцами первичной подготовительной работой композитора в создании сочинения.

Музыкальные материалы, сопровождавшие стадию предварительной работы, сохранились в материальной форме в виде нотных автографов, а также в нематериальной форме в качестве фортепианных импровизаций художника, отраженных в воспоминаниях современников Лядова.

Композиторские идеи, получившие **материальное воплощение**, представлены набросками, эскизами и, в ряде случаев, черновиками известных завершённых, либо озаглавленных автором незавершённых сочинений, а также неизвестных произведений.

Сохранившиеся в творческом архиве композитора предварительные документы имеют различный характер. Некоторые из них фиксировали моментально родившуюся музыкальную мысль. Ряд записей создавался в

¹¹¹ Следующая далее в издании сочинения («М. П. Беляев. Лейпциг», 1910) фраза: «Тонёшенька, чернёшенька та Кикимора», в письме отсутствует.

¹¹² Следующая далее в издании сочинения фраза: «Конопельную, сучит пряжу пеньковую, снует основу», в письме отсутствует.

качестве напоминаний при обдумывании произведения, в том числе косвенном, отражая сжатое изложение значимого материала. Отдельные автографы являлись плодом длительного вынашивания. Кроме того, в документах такого типа проявлялась авторская работа: апробирование материала путем организации его в определенные музыкальные формы, а также оттачивание уже сложившихся тематических комплексов, проверка звуковых сочетаний и ритмоформул, иногда сопровождавшаяся автокомментированием. К числу предварительных можно отнести и незавершенные автографы. Однако точно определить предназначение записи возможно далеко не всегда.

Предварительные записи, возникшие спонтанно, позволяют определить тип документа, отразившего рождение музыкальной мысли, а также характер записи. В большинстве своем, это наброски или эскизы сочинений, выполненные на обрывках бумаги или сделанные в достаточно неожиданных местах, например, в рукописях сочинений, находившихся в работе. Музыкальные фрагменты разнятся в жанровом отношении. Среди них — образцы камерно-вокальной музыки, например, эскиз детской песенки «Репка». Идея песни появилась явно неожиданно и сразу же обрела графическое оформление, в пользу чего говорит достаточно необычное место расположения автографа: набросок помещен на одной из последних страниц нотного альбома с черновыми записями.

Рисунок 2.2 — [РНБ 131. Л. 91 об.]

Репка

По - са - дил дед реп-ку, вы-рос-ла боль-ша-я пре-боль-ша - я

В числе возникших спонтанно — краткие наброски будущих симфонических произведений, выполненные в клавире. Свидетельства об их существовании сохранились в воспоминаниях Оссовского, отмечавшего следующее: «В 1910 г. Лядов задумал свою симфоническую картину “Из Апокалипсиса”. Как-то у меня, в пылу разговора о гармонических вольностях, А. К., схватив первый попавшийся под руку клочок бумаги, набросал следующую музыку:

Эта секвенция должна была служить темой “книги в руках ангела” для создававшегося тогда “Апокалипсиса”. В окончательную редакцию его (1912 г.) она однако не вошла» [202, стлб. 239–240].

Другим примером служит полученный Оссовским 13 сентября 1910 года «листок с записью наигрыша скрипок в середине “Колыбельной” из серии 5 русских народных песен» [Там же]:

В ряде случаев предварительные записи являются своеобразными *напоминаниями* и представляют собой фиксацию значимых для композитора музыкальных идей. Среди автографов такого типа можно выделить как наброски,

так и эскизы сочинений. Они также возникали на случайных листах бумаги, по всей вероятности, в моменты озарений при обдумывании композитором той или иной музыкальной мысли. Примером может служить набросок оркестровки баллады Лядова «Про старину». Запись представляет собой небольшой семитактовый фрагмент, выполненный простым карандашом. В ней нашла отражение тема первой части, основанная на народнопесенном материале¹¹³, и изложенная в форме редуцированной партитуры.

Рисунок 2.3 — [СПБГК 64]



Подобного рода предварительной работе подвергались и симфонические произведения композитора. Об этом говорят, например, эскизы «Бабы-Яги», «Волшебного озера» и набросок «Кикиморы».

Лист с эскизами к «Волшебному озеру» [РНБ 168] представляет собой довольно необычный образец лядовского автографа, в котором синкретически сплелись музыкальное искусство и живопись. Запись сочинения выполнена простым карандашом на бумаге, разлинованной композитором от руки. Среди особенностей данной рукописи Лядова — наличие в нотном тексте авторских иллюстраций, указывающих на программу произведения. Композитор выполнил пейзажный набросок, в центре которого находилось озеро¹¹⁴.

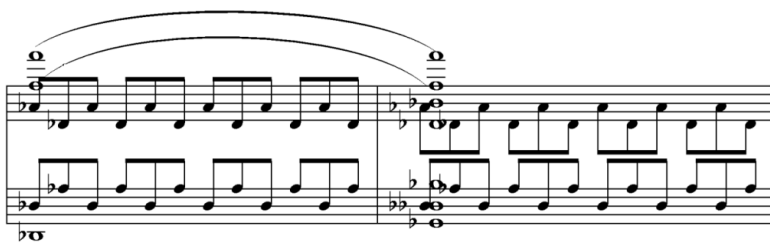
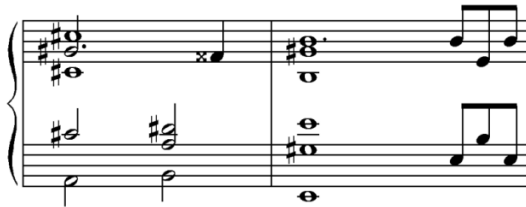
Автограф содержит ряд музыкальных фрагментов, характеризующих основные тематические пласты произведения. Рукопись, вероятно, служила

¹¹³ Тема первой части баллады представляет собой вариант протяжной песни Рязанской области «Подуй, подуй, непогодушка» из Сборника русских народных песен М. А. Балакирева (1866).

¹¹⁴ В рукописи два изображения, первый рисунок Лядов, вероятно, счел неудачным, он был зачеркнут, ниже появился новый, более детально проработанный автором.

своеобразной памяткой для композитора и представляла, буквально, самое начало в работе над текстом сочинения. Отметим, что и в процессе работы над такими небольшими фрагментами текста Лядов тщательно их прорабатывал и даже создавал варианты.

Рисунок 2.4 — [РНБ 168]





Другим образцом может служить набросок «Кикиморы», сохранившийся в одной из нотных тетрадей композитора [РНБ 130]. Несколько строк произведения были занесены бегло на последний лист тетради, запись отрывка сделана с обратной стороны. Скорее всего, музыкальная мысль пришла к композитору неожиданно, и ему было необходимо зафиксировать материал на бумаге в качестве напоминания для будущей работы. Возможно, поэтому Лядов обратился к тетради, в которой вел работу над дидактическими канонами. Набросок выполнен в форме редуцированной партитуры, частично, без обозначения акколад, ключей и ключевых знаков. Музыкальный фрагмент озаглавлен автором. Наличие названия в данном случае не только указывает на программу произведения, но и конкретизирует музыкальный материал, подтверждая целенаправленность авторской работы.

Рисунок 2.5 — [РНБ 130. Л. 16]

Кикимора

The image shows a musical score for the piece 'Кикимора'. It consists of three staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, with a melodic line and rests. The lower two staves are a piano accompaniment in bass clef, with chords and moving lines in both hands. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a sketchy, handwritten style. The first four measures of the vocal line are numbered 1, 2, 3, and 4. The title 'Кикимора' is written above the score.



Особое место занимают наброски оркестровых произведений, создававшихся в качестве «напоминаний», но не использованных автором в последующей работе. Большинство таких записей не атрибутировано, определить ситуацию, в которой они возникали, а также указать причины прерывания авторской работы, достаточно сложно.

Сохранилось сравнительно небольшое число набросков-напоминаний, не вошедших в лядовское творческое наследие. Они зафиксированы в нотных тетрадах композитора, а также на отдельных листах бумаги. Автографы представляют собой записи отдельных мотивов и тем, выполненных преимущественно в форме редуцированной партитуры.

Наглядным примером служат образцы, возникшие в одной из нотных тетрадей А. К. Лядова [РНБ 129]. Композитор дает краткий, секвенционно развивающийся мотив и производит тембровую и фактурную работу. Записи выполнены каллиграфическим подчерком, черными чернилами, что может говорить как о предполагавшейся авторской работе, так и о природе их возникновения — как ответ на размышления над материалом.

Рукопись показывает, что Лядов вел работу с разными слоями фактуры. Изначально композитор отработывал звучание отдельных элементов звена секвенции и его схематически обозначенного повторения. Музыкальный материал возникал по группам инструментов, обозначенных композитором «дух.» (деревянные духовые) и «медн.» (медные духовые).

Рисунок 2.6 — [РНБ 129. Л. 3]

Затем сочетание тех же элементов, с появлением басовой линии, дается в партии скрипок и тромбонов.

Рисунок 2.7 — [РНБ 129. Л. 3]

Финальная запись представляет собой сумму авторских наработок. Лядов соединяет музыкальные фрагменты в единую партитуру, добавляя новые инструменты, и расцвечивает фактуру гармоническим наполнением.

Рисунок 2.8 — [РНБ 129. Л. 3 об.]

Ряд записей набросков-напоминаний, не получивших последующего воплощения, представлен на отдельных листах бумаги в числе документов НИОР СПбГК. Обращает на себя внимание, уже упоминавшийся автограф № 1733 на материале средневековой секвенции *Dies Irae* [СПбГК 62].

В немногочисленных автографах данного типа дается прицельная запись значимого для автора музыкального материала, который мог возникнуть и в результате внезапного озарения и как итог размышлений над произведением. Однако сжатость подобного рода фрагментов и отсутствие авторских пояснений не дают возможности более подробного комментирования ситуации.

Появление предварительных записей было, как отмечалось, связано также с желанием композитора зафиксировать на бумаге материалы произведений, находившихся в работе. Такие записи выполнялись, *нацеленно, вероятно, после длительного обдумывания, представляя собой оформленный в сознании музыкальный материал*; они отражали ход работы автора над сочинением.

Такие автографы записывались композитором в специально отведенных нотных тетрадях, выделенных для работы именно над этим произведением. Яркими примерами такого метода работы служат тетради с эскизами неоконченных сочинений Лядова: оперы «Зорюшка» и балета «Лейла и Алалей». Оба они зафиксированы в нотных тетрадях малого формата и представляют собой серию набросков к сочинениям. Способы авторской работы и стиль оформления обоих автографов схожи. Запись выполнена черными чернилами каллиграфическим почерком. Отдельные музыкальные фрагменты имеют программные заголовки, отражающие местоположение в произведении или отсылающие к образам определенных персонажей. Нотные образцы имеют типичную для Лядова форму клавишных набросков. Часть записей выполнена в форме редуцированной партитуры с отдельными указаниями тембров. Например, в наброске «Для русалок» из эскизов к опере «Зорюшка», композитор частично фиксирует гармонию, обозначает фактуру, делает указания на инструменты. Помета «и т. д.» по завершении нотного фрагмента указывает, что приведенного

материала композитору было достаточно для воссоздания в дальнейшем цельного облика музыкального эпизода.

Рисунок 2.9 — [РНБ 117. Л. 2 об.]

Для русалок

и т. д.

Предварительные записи композитора могли иметь *характер активной работы*, отражая процесс авторского поиска, а также проверки музыкального материала. Записи этого типа создавались в процессе текущей работы над сочинением как варианты и были направлены на усовершенствование автором созданного текста.

К числу таких записей можно отнести также те автографы, которые преднамеренно создавались автором как предварительные. Среди них не только наброски и эскизы, но и черновики сочинений. И хотя в черновиках композитора довольно часто произведение возникало в цельном облике, представляя собой законченный текст, тот факт, что автограф мыслился и оформлялся композитором именно как черновик, дает основание относить его к числу предварительных записей.

Авторская мысль в таких случаях фиксировалась как на отдельных листах бумаги, так и на страницах нотных записных книжек, включавших в себя автографы различного плана.

Среди автографов, создававшихся в результате активного рабочего процесса — рукописи коллективных «Парафраз» [РНБ 173, 175]. Обращает на себя внимание лядовский Галоп [РНБ 173], объединивший несколько типов записи, выполненных различными орудиями письма. Автограф начат как беловик,

однако лишь текст первых трех строчных систем оформлен детально — со второй части первого раздела запись обретает предварительный характер.

На обороте листа выполнены наброски к сочинению. Вероятно, начиная графическую работу над Галопом, Лядов мысленно представлял его форму, поэтому мог на одной стороне листа записывать уже сложившиеся музыкальные мысли, а другую использовать для набросков к дальнейшей детальной работе. Основная часть записей на Л. 1 об. имеет отношение ко второй части Галопа; в рукописи присутствуют также и записи, не связанные с ним по материалу. Возможно, композитор, имея определенный план пьесы, начал ее запись, но не оформил единовременно, и занялся оттачиванием отдельных деталей: фактурных приемов, интонаций, ритмических фигур, и приведением записи в порядок на обратной стороне листа. В итоге данный автограф был использован в качестве предварительного неоднократно и отразил несколько уровней подготовки музыкального материала.

Процесс работы над Вариациями из «Парафраз» [РНБ 175] представлен автографами разного типа: набросками, эскизами и черновиками. Рукописи сочинения показывают критическое отношение автора к собственному тексту: композитор беспощадно зачеркивал вариации, которые, вероятно, считал менее удачными. Расположение частей цикла, как показывает запись, было определено позднее¹¹⁵, о чем свидетельствуют авторские пометы с указанием порядковых номеров частей цикла. Создавая целостный образ Вариаций в сознании, композитор выписывал текст фрагментарно, прорабатывая проблемные места. Появление предварительных рабочих материалов было связано с желанием автора «отточить» отдельные элементы фактуры.

Наибольшее число предварительных записей, связанных с активной авторской работой, сконцентрировано в нотном альбоме Лядова [РНБ 131], специально предназначенном для данных целей. Записи представляют собой наброски, эскизы и черновики преимущественно фортепианных произведений

¹¹⁵ Аналогичный принцип работы можно увидеть в случае с Вариациями на тему М. И. Глинки и Вариациями на народную польскую тему в нотном альбоме композитора [РНБ 131].

композитора, часть из которых возникала, вероятно, в процессе работы над чистовиком.

Некоторые произведения записаны разрозненными фрагментами. Эпизоды одного сочинения могли появляться в разных местах альбома. Например, на Л. 10 об. зафиксировано начало Третьей прелюдии ор. 40. Композитор выписывает мелодическую линию и отдельные аккорды, мелодия содержит многочисленные исправления. Окончание Прелюдии можно обнаружить на Л. 12, где фактура произведения выписана уже полностью. Возможно, первый набросок был связан с рождением замысла прелюдии, а второй — уже непосредственно с работой над текстом.

Такого рода записи могли быть выполненными, в том числе, различными орудиями письма. В автографах Этюда ор. 40 первоначальная запись была сделана простым карандашом, с внесением поправок синим цветом (Л. 11), а последующая — черными чернилами (Л. 13). В обоих случаях запись отражает отдельные штрихи к произведению: в рукописи зафиксированы, прежде всего, мелодическая линия и функциональный бас, что в целом характерно для предварительных записей Лядова.

Обращают на себя внимание автографы двух крупных вариационных циклов Лядова. Вариации на тему М. И. Глинки и Вариации на тему народной польской песни представлены в виде эскизов. Их записи расположены группами и перемежаются с автографами других сочинений. Нотный текст зафиксирован как черными чернилами, так и простым карандашом, различия внешнего облика записей: одни выписаны неспешно, каллиграфическим почерком, вид других указывает на беглость оформления.

Несмотря на большой охват тематического материала, в нотном альбоме присутствуют не все части цикла, а лишь те, которые подверглись более активной композиторской работе. Порядок следования вариаций в обоих циклах складывался не сразу, их нумерация была обозначена красным карандашом при последующих обращениях к рукописи. Кроме того, некоторые вариации были

подвергнуты критической переоценке и не вошли в окончательный вариант произведения.

Степень подробности записи каждой из вариаций различна. Лядовым с особой тщательностью была выписана тема, в которую автор внес минимальное число корректив. Сами же вариации несут многочисленные следы правки, отразившие, в том числе, работу Лядова над мельчайшими деталями сочинения. Некоторые из них выполнены черными чернилами, это указывает на то, что, будучи не до конца удовлетворенным какой-либо фигурой произведения, при записи окончательного текста композитор обращался к ней вновь, прорабатывая нужные ему элементы.

Наибольшее количество набросков и эскизов, созданных в результате активной авторской работы над оркестровыми произведениями, относится к симфонической картине «Из Апокалипсиса» [СПбГК 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48]. Многие из сохранившихся автографов связаны с первым разделом произведения, представляя собой клавирные и партитурные наброски.

Каждый музыкальный фрагмент отличает степень детализации; Лядов записывает музыкальный материал в клавирном изложении [СПбГК 42. Л. 1]; в виде партитуры [СПбГК 43, 44. Л. 1], в том числе, редуцированной [СПбГК 44. Л. 2 об.; 47. Л. 1]; также появляются небольшие фрагменты с проработкой оркестровых сочетаний [СПбГК 44. Л. 2 об., 48. Л. 1] или с детально выписанной динамикой [СПбГК 44. Л. 1; 47. Л. 1]. В рукописи акцентированы узловые моменты, необходимость фиксации которых обуславливалась, по всей видимости, желанием автора не растратить музыкальные идеи. Кроме того, ряд записей направлен на совершенствование уже написанного текста.

К особенностям авторских записей можно отнести наличие помет как служебных, включающих цифровую разметку (чередующиеся обозначения «1, 2» в партии первых скрипок) и указания на тональности глассандирующей арфы в автографе № 1708 [СПбГК 43], так и оценочных, использующих необходимое для дальнейшей работы автокомментирование. Например, записи «Хорошо», «Нужно» в автографе № 1713 [СПбГК 48].

Отдельную группу в числе предварительных записей составляют *незавершенные рукописи неоконченных, в большинстве своем, неизвестных произведений* Лядова. Они отличаются по характеру выполнения, по полноте и масштабам записи, и часто не дают возможности в полной мере судить о степени готовности произведения, о его жанре.

Среди таких образцов сочинения автограф, снабженный программным заголовком «Куколки» [СПбГК 56]. Запись сочинения имеет явный предварительный характер. Ключи и ключевые знаки указаны композитором лишь в первой системе и в дальнейшем при их смене; обозначение размера расположено между строками системы. Рукопись содержит авторские пометы: «NB или так» и указание стрелками необходимого далее материала. Внешнее оформление записи говорит о том, что «Куколки» писались для фортепиано. Виден яркий контраст типов фактуры, возможно, указывающий на вариационную работу. Тем не менее, в какой-то момент композиторская мысль была остановлена. Черновая рукопись не была доведена до логического завершения.

Обрывы записей можно увидеть и в работе над другими сочинениями Лядова. Например, одна из его Фугетт [СПбГК 53], снабженная порядковым номером «VII», и выполненная в характере беловика, также не была завершена. Кроме того, заявленные самим автором Шесть фуг [СПбГК 54] также остались лишь в состоянии набросков, выполненных с разной степенью подробности.

Рисунок 2.10 — [СПбГК 54]

Фуги 6

№1



Пятиголосная fuga

№5

Обращает на себя внимание также набросок из незавершенных «Легенд» А. К. Лядова [The Houghton library 188]. Хоугтонский набросок отразил работу композитора над третьим элементом музыкального материала¹¹⁶. Тема *Dies irae* в

¹¹⁶ М. К. Михайлов отмечал, что в основе содержания сочинения — три основных элемента: лирический; призывный, фанфарного типа и *Dies irae*. Яркая образность свидетельствует о программности содержания. *Dies irae* воспринимается как выражение борьбы двух начал: скорбно-лирического и активно-волевого — и их столкновения с приходящим извне образом смерти (тема *Dies irae*). На эпизоде этого столкновения и обрывается рукопись. См.: [166, с. 257].

первый раз возникает в сочинении в ц. 12, но материал, зафиксированный в наброске, звучит лишь в ц. 14, составляя пять первых тактов текста. Предварительная запись подвергается переработке. Лядов оставляет басовую линию, проводя ее в октаву. Гармоническое заполнение, построенное на звуках секвенции *Dies irae*, немного изменяется, получая большую интонационную свободу. Основной мелодический материал и контрапунктирующие ему «восклицания» в дошедшей записи не появляются. Можно предположить, что Лядов решил отказаться от этих пластов, или заменить их другими, или предполагал ввести проработанный материал несколько позже.

Рисунок 2.11 — Фрагмент сочинения в переложении для двух фортепиано М. К. Михайлова

Определенный интерес представляет набросок неоконченного оркестрового сочинения, снабженного порядковым номером «I» [СПБГК 61]. Рукопись выполнена в виде редуцированной партитуры с двух- и трехстрочным оформлением. Несмотря на явный предварительный характер и обрыв текста, авторская запись осуществлена каллиграфическим почерком черными чернилами с большой аккуратностью: в рукописи обозначена строчная система нотных станов, в каждой системе выписаны ключи и ключевые знаки, присутствуют указания на метр и темп, выставлена динамика, штрихи.

Изначальная авторская запись отличается глубокой продуманностью. Композитор, вероятно, имел сложившийся образ сочинения, о чем

свидетельствуют знаки сокращенного письма (уже во втором такте Лядов заменяет повторяющуюся фигуру тремолирующего фона соответствующим обозначением), указания «и т. д.» (также относящиеся к повторяющейся фигуре аккомпанемента, но в 5-й системе), а кроме того, размеченная оркестровка (передача тембров, ансамблевые эпизоды).

Характер записи свидетельствует о неоднократном обращении композитора к музыкальному фрагменту. Изначальная авторская правка была выполнена чернилами того же цвета. Она включает авторские уточнения: «enh¹¹⁷», «sol бекар¹¹⁸», «mi[#]», а также отдельные зачеркивания и подчистки. Еще два слоя исправлений были внесены простым и синим карандашом соответственно.

Правка простым карандашом содержит авторские напоминания: «ге бекар¹¹⁹», «здесь синкопа», также им сделаны наиболее серьезные изменения — зачеркивание 8-ми последних тактов текста.

Пометы синим карандашом немногочисленны. Им автор отмечает окончание задуманного наброска: новый каданс отделен в рукописи квадратной скобкой. Кроме того, композитор вносит небольшое уточнение в нотный текст, придавая басу большую плавность движения.

Рисунок 2.12 — [СПБГК 61]. Фрагмент

Allegro moderato

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano introduction with a tremolo bass line and a melody in the right hand. The second system continues the melody and includes parts for C. Ingl., Ob. (Fl.), and Cl. The third system features a more complex texture with Col 8-va, Cl., Fl. picc., and a solo section. The score includes various annotations such as 'enh', 'sol бекар', 'mi#', and 'ге бекар', along with dynamic markings like 'pp' and 'sol'.

117 «Энгармонизм».

118 В рукописи – знаком.

119 В рукописи – знаком.

agitato pos.

The image shows a musical score for a piece titled "agitato pos.". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The middle staff is a bass clef and is labeled "Celli; V-le", containing a bass line. The bottom staff is a bass clef and is labeled "Viol.", containing a violin line with a triplet and a "trc" marking. The score is marked "col. 8." at the beginning.

Необычный тип незавершенной предварительной записи представляет собой набросок фактически не начатой оркестровой версии Думки Параси [СПБГК 50] из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского. Рассматриваемый автограф позволяет сказать, что Лядов приступил к работе над номером и не только купил нотную бумагу, как было в случае с «Жар-Птицей»¹²⁰, но уже определился с оркестровым составом и начал запись. Однако по какой-то причине авторская работа не продвинулась дальше акколады, что опять-таки не единично в случае Лядова¹²¹. Притом Лядов не просто отложил бумагу, как он делал, работая над оркестровкой «Песни о блохе» Мусоргского, а стал использовать нотный лист для иных нужд, связанных с работой над другими «несерьезными» сочинениями: Фугеттой на тему «Ля-до-фа» и Славлениями. Сделать подобные замечания позволяют выбранные композитором орудия письма и расположение текста на бумаге: набросок Думки Параси выполнен черными чернилами на Л. 1 об.

¹²⁰ М. М. Фокин вспоминал о работе Лядова над этим балетом: «Когда возник вопрос о композиторе, общим желанием было, чтобы музыку написал А. К. Лядов, этот тончайший художник, создавший уже ряд замечательнейших музыкальных иллюстраций к русским сказкам. Опасение было лишь [в том], что он очень медленно работает, и балет не успеет к сезону в Париже. Но надежды были на Дягилева, что он его уговорит, поторопит. Я изложил либретто письменно. У меня было устроено собрание. Лядов приехал, ознакомился с сюжетом и очень заинтересовался. Он взял либретто. Мы стали ждать, как эта сказка превратится в музыкальные картины самого русского из русских композиторов того времени. Декорации и костюмы были заказаны А. Я. Головину, волшебнику красок и знатоку старорусского стиля.

Месяцы проходили. Мы ничего не слышали от Лядова и начинали волноваться. Однажды Головин пришел в нашу компанию и сказал, что только что встретил Лядова.

- Ну что? Как балет?.. Готова ли музыка? - воскликнули мы с волнением.

Головин печально покачал головой:

- Лядов сказал мне, что он уже купил нотную бумагу...

Немедленно было решено отобрать либретто от Лядова и искать другого композитора» [280, с. 255].

¹²¹ Подобные акколады, но с другими оркестровыми составами можно встретить, например, в нотном альбоме Лядова [РНБ 131], где композитор также оставляет незаполненной шестиголосную акколаду запланированного, вероятнее всего, канона в ключах до (Л. 1).

двойного листа. Это свидетельствует о том, что композитор, вероятно, мыслил будущую работу как окончательный вариант текста, оставив первый лист для оформления его как титульного.

Сохранилось достаточно большое количество свидетельств, подтверждающих наличие *нематериальной формы* работы художника. Речь идет о многочисленных фортепианных импровизациях собственных сочинений, оставивших след в воспоминаниях современников композитора.

Несмотря на активную работу, происходившую в сознании и на бумаге, сочиняя, Лядов часто обращался к инструменту¹²². Нередко отсутствие фортепиано под рукой застопоривало процесс. В письмах к Римскому-Корсакову Лядов жаловался: «Я весь июнь просидел без рояля, т[ак] к[ак] настройщика не было. На днях он пришел и...окончательно расстроил за 6 р. 50 к. Теперь, играя на рояле, мне кажется, что я слушаю уверения Сафонова¹²³, — хоть не подходи!» [196, с. 34]. И несколькими днями позже — «Пьесы “Метерлинка” отложил до Петербурга: сил нет подойти к роялю — это даже уж и не Сафонов, а князь Оболенский¹²⁴» [Там же, с. 39].

Для А. К. Лядова импровизация была неотъемлемым методом работы. Сам композитор прекрасно владел роялем. Известно, что фортепиано было тем инструментом, к которому Лядов сохранил привязанность на протяжении всей своей жизни. И. А. Помазанский вспоминал: «Как пианист Лядов не играл бурно, блестяще, пальцеломно, но это было что-то волшебное, уж не говоря изящное.

¹²² Отметим, что зависимость творческого процесса от наличия инструмента в целом была характерна для многих композиторов. Например, П. И. Чайковский в письме Л. В. Давыдову от 19 мая 1877 года упоминал: «Я имею в своем распоряжении фортепьяно тут же, т.е. в моей спальне, — без этого условия писать я не могу, по крайней мере, скоро, покойно и легко». Цит. по: [42, с. 153]. Не менее важен был инструмент для И. Ф. Стравинского, который «от первых творческих опытов и до самых последних своих произведений — сочинял за фортепиано» [176, с. 188]. Стравинский считал, что «лучше, сочиняя, иметь дело непосредственно со звуками, чем только представлять эти звуки в своем воображении» [259, с. 39–40].

¹²³ По мнению Э. Э. Язовицкой, «Лядов, вероятно, имел в виду отговорки [В. И.] Сафонова в связи с приглашением его на пост директора Петербургской консерватории. Его ссылкам на здоровье не верили» [196, с. 35].

¹²⁴ Кн. Оболенский выступал против намерений Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, Зилоти открыть Высшие музыкальные курсы. За жесткую цензуру получил от Римского-Корсакова характеристику «прохвоста» [196, с. 37].

Это было что-то неподражаемое, как он играл свои сочинения <...> Лядов играл необычайно ясно, отчетливо, красиво и легко. Я бы сравнил его игру с его почерком, который был — строчки, нанизанные бисером» [151, с. 11]. Я. Витолс называл «игру Лядова волшебной, а руки его бархатными» [Там же, с. 12].

Особенности лядовской импровизации отмечал также А. В. Оссовский: «Анатолий Константинович охотно проигрывал друзьям в интимном кругу вынашиваемые им произведения, но делал это без всяких просьб. Просить его сыграть то или иное произведение было невозможно — грозил верный отказ. Но он очень охотно садился за рояль, когда желал. <...> Как играл Лядов? Прежде всего, обращал на себя внимание мягкий удар, полный, бархатистый звук» [190, с. 59].

В. В. Ястребцев охарактеризовал игру А. К. Лядова в своих «Воспоминаниях» о Римском-Корсакове: «Анатолий Константинович сел за рояль и, начав сперва наигрывать “Карнавал” Глазунова, затем увлекся и стал припоминать свои, увы, нигде не записанные и частью уже забытые произведения. Что эта была за красота, какое изумительное изящество, какая поэзия, хрустальная звучность!» [297, с. 187].

Можно заметить, что импровизирование за инструментом достаточно часто было важным этапом композиторского творчества. По наблюдениям А. И. Климовицкого, у Й. Гайдна процессы записи и сочинения были неразделимы: «его эскизы — это фрагменты произведения, первоначально импровизированные за клавиром, а после того записанные в виде партитуры» [127, с. 32]. А. К. Глазунов, говоря о собственной творческой работе, замечал: «У меня дело обстояло в общих чертах так. Сначала при импровизировании за фортепиано или же непосредственно, например, во время прогулок или бессонницы приходили в голову мелодии или так называемые темы. <...> Тема появляется в виде более или менее краткого эпизода, и когда говорят о композиторах, что у них крупные произведения вылились непосредственно сразу, то я этому мало верю» [60, с. 457].

В книге «Древо музыки», рассуждая об импровизировании, Г. Орлов пишет: «Авторитетный Harvard Dictionary of Music называет импровизатором “исполнителя, который создает и производит музыку спонтанно, без помощи записи, эскизов или памяти, или вводит импровизированные детали в записанные композиции”. В основе здесь лежит ... различие между писаной и неписаной композицией. Однако композиция “в голове” не слишком далека от композиции на бумаге, и сочинение за инструментом не всегда принципиально отличается от сочинения с пером в руке» [186, с. 108].

Роль импровизации в творчестве Лядова была иной. Он не записывал найденные за фортепиано темы, а удерживал и накапливал их в сознании, выбирая впоследствии оптимальный вариант, становившийся темой произведения. С. М. Городецкий вспоминал, что Лядов с увлечением играл на память «отрывки из балета, который сочинял вместе с Алексеем Михайловичем Ремизовым. Балет назывался “Лейла и Алалей”, и над разработкой сюжета А. К. сам много потрудился. Играл он, главным образом, тему моря, к которому пришли за счастьем люди. <...> С небрежным видом волшебника, рассыпающего сокровища без счету, он, сыграв несколько этих тем, спросил, которая лучше, добавив, что у него их до семнадцати. Лучшую, по его решению, и действительно волнующую выраженным в ней безысходным стремлением он записал на своем портрете, прибавив заглавие “Капля моря”. Это всего четыре такта, и это все, что осталось от балета» [151, с. 80].

Рисунок 2.13 [244]



Но при таком способе работы ряд композиторских мыслей так никогда и не получил материального воплощения, оставшись лишь в воспоминаниях современников.

А. М. Ремизов упоминал о совместном с А. К. Лядовым проекте балета «Лейла и Алалей»: «Лядов музыку должен был написать в 1912 году. Но Лядов не писал, хотя за годы подготовки не раз поминал о своих затеях: и помню скрипку на черном бархате — появление моих героев Алалея и Лейлы <...> В 1914 году Лядов умер, унеся с собой на тот свет две мои серебряные звезды, звучащие скрипкой — Алалея и Лейлу» [218, с. 262].

В. Г. Вальтер, в свою очередь, писал о несостоявшихся оркестровых сочинениях Лядова, «которые он играл на рояле своим близким: “Морская идиллия” на картину Бёклина, “Купальская ночь” к рассказу Ремизова из сборника “Посолонь” и некоторые другие вещи. Но вся эта музыка осталась

только в воображении композитора и в тех волшебных звуках, которые слышали немногие. Ничего не было записано, так как Лядов писал на бумаге только то, что было уже совершенно готово у него в воображении» [151, с. 68–69].

История сохранила записи нескольких фортепианных импровизаций композитора, выполненных В. В. Ястребцевым по памяти, после исполнения Лядовым фрагментов собственных произведений, над которыми велась композиторская работа¹²⁵.

В Воспоминаниях Ястребцева о Римском-Корсакове можно увидеть нотные наброски, в числе которых — характеристика замка «из оркестровой сюиты на тему симпровизированной самим Лядовым сказки», «курьезное мрачное шествие лешего из “Зорюши”», наброски «Волшебного озера», «меланхолическая песня», «наигрыш пастушка, слышанный <...> в деревне» [297, с. 188].

Рисунок 2.14

Хрустальный замок



Шествие лешего



«Волшебное озеро»

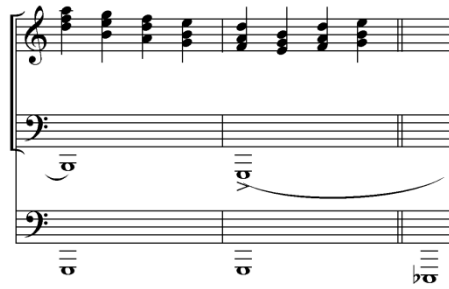


¹²⁵ Кроме того, отличной памяти В. В. Ястребцева «мы <...> обязаны тем, что Лядов некогда сочинив наброски “Волшебного озера” и оставив их, много позже получил возможность закончить это сочинение» [287, с. 6].

*Меланхолическая песня**Lento**Наигрыш пастушка*

Внимание Ястребцева привлек также игранный Лядовым «чудный мистический ход миноров (в отношении секунды и уменьшенной квинты) на манер Вагнера, или вернее, Листа (“Святая Елизавета”))» [Там же, с. 189].

Рисунок 2.15



Рассмотренные материалы показывают, что Лядов, вне зависимости от магистрального метода работы в своем творчестве, неоднократно прибегал к ведению предварительных записей. Наброски, эскизы, черновики его сочинений подчеркивают намерение автора детально проработать отдельные элементы текста и найти оптимальный вариант звучания. Эскизное оформление сочинений производилось композитором как предварительно (в особенности в случае создания крупных произведений), так и непосредственно при работе над текстом. Можно заметить, что, несмотря на высказывания современников композитора, стадия предварительной работы была характерна для Лядова, но, по всей вероятности, он сам не считал необходимым анонсировать появление подготовительных материалов и существование в рукописях различного рода исправлений, направленных исключительно на совершенствование нотного текста.

Стадия оформления текста

Стадия окончательного оформления текста играет ведущую роль в процессе творческой работы А. К. Лядова. Чаще всего произведения становились известными именно на этом этапе, что связано с принципами работы композитора. Как уже упоминалось, нередко сочинения Лядова появлялись сразу же в окончательном виде или же приближенном к нему. В связи с этим основными источниками, представляющими образцы композиторской работы на данной стадии, становятся *черновики* и *беловики* сочинений: здесь его размышления облекались в письменные формы, являя собой квинтэссенцию раздумий над произведением.

Стадии предварительной работы и оформления часто разделяли долгие годы тщательного обдумывания текста в сознании автора. Судить о наступлении факта окончания работы над сочинением нередко позволяет авторская датировка в рукописях. Например, завершив Фугу для струнного квартета [РНБ 96], композитор указывал: «9^{го} января 1894», а по окончании фортепианных фуг ор. 41 [РНБ 101] добавлял также и место написания: «“Полыновка” 7^{го} Июня, [18]96 г. Ан. Лядов» и «“Полыновка” 15^{го} Июня, 1896 г. Ан. Лядов».

Композитор мог оставлять подробную запись, характеризовавшую не только день, но и час написания сочинения. Например, закончив работу над «Шествием» Лядов обозначил: «Марта 26^{го} 1 ч[ас] ночи 1889 г[од]» [СПбГК 52]. Или же, наоборот, давать обобщенные сведения, как в случае с балетом «Лейла и Алалей»: «1911–1912» [РНБ 119]. Но подобные обозначения присутствуют в автографах композитора далеко не всегда.

Датировка ряда сочинений становится возможной благодаря письмам Лядова. Информацией об окончании работы композитор мог делиться с родными и близкими, например, с сестрой: «Я написал мазурку для оркестра» [151, с. 44], — сообщал ей композитор 27 мая 1887 года. Кроме того, в письмах Лядова могли быть обозначены не только сроки завершения всего произведения, но и отдельных его частей в особенности в случае циклических сочинений. В частности, Лядов сообщал жене о работе над тетрадами Детских песен: «Я сочинил одну детскую песенку “Ладушки”. Вышло так себе. Хотелось бы написать 6, да слов нет» [Там же, с. 31] (август 1887 года). Немного позже появилось еще одно письмо Лядова, связанное с созданием этого произведения: «Я еще одну (вторую) детскую песенку сочинил. Завтра попробую третью. Как бы догнать до шести?» [Там же] (2 сентября 1887 года).

Однако сведения, изложенные в эпистолярных материалах, служат лишь дополнением, не отражая этапность создания и датировку лядовских произведений в полной мере. Определить наступление стадии окончательного оформления позволяют, в первую очередь, рукописи композитора.

Обращая внимание на существующие архивные документы, исследуя характер записи в автографах, можно заметить, что окончательная фиксация нотного текста возникала, во-первых, как логическое продолжение и результат предшествующей авторской работы, а во-вторых, как факт реализации на бумаге сочинения, родившегося одномоментно.

Сочинения, окончательному оформлению которых предшествовала предварительная работа, составляют достаточно большую часть творческого архива А. К. Лядова. Однако часто появление цельной и завершенной записи текста не предварялось какими-либо письменными материалами: сочинение возникало в сознании автора, и лишь после этого фиксировалось на бумаге. Но нередко конечная запись становилась результатом кропотливой предшествующей работы с набросками, эскизами и черновиками.

Изучение нотных рукописей Лядова показывает, что многие из его произведений сохранились в одном-единственном варианте записи, представляющем собой окончательно оформленный текст. *Создание этих сочинений предварялось активной мыслительной работой, а также импровизированием за инструментом.*

Возникавшие при таком способе фиксации произведения могли быть оформлены детально и безупречно: содержать окончательный текст сочинения с редуцированно-оформленной нюансировкой, а также представлять собой черновую запись произведения в полном виде или же конечную, не предназначенную для дальнейшей проработки версию, полученную в результате черновой работы с предполагавшимся беловиком.

К числу *оформленных детально* произведений можно отнести рукописи сочинений, готовившихся к публикации в издательстве В. В. Бесселя. Ярким примером служат записи Детских песен оп. 14 [РНБ 126, 127], изначально представлявшие собой два небольших цикла. Первые Три детские песенки («Зайчик», «Сорока», «Забавная¹²⁶») были посвящены Андрюше Римскому-Корсакову, их рукопись была снабжена авторской датировкой: Петроград,

¹²⁶

«Скок, поскок...»

5 января 1887 года. Следующие Детские песенки («Петушок», «Забавная¹²⁷», «Колыбельная») создавались независимо от предшествующих, продолжая линию авторских сочинений для голоса и фортепиано на народные слова, на что указывают, в том числе, внешние признаки оформления текста. В ходе издательской работы циклы были объединены и изданы в 1887 году под названием Шесть детских песен.

Рукописи сочинения представляют собой беловые автографы с типографскими пометами. Записи выполнены каллиграфическим почерком с минимальным количеством исправлений.

Подобным образом, по всей вероятности, оформлялись и некоторые произведения, писавшиеся на заказ, в просветительских целях. Например, духовное сочинение Лядова для смешанного хора «Ежечасная молитва Святителя Иоасафа Горленко», рукопись которой находится в НИОР СПбГК [СПбГК 51] создавалась, возможно, для демонстрации при чтении световых картин. Автограф произведения возник единовременно: на это, в числе прочего, указывает зачеркивание двутактового фрагмента внутри варьированного проведения второй части произведения. Тем не менее, в целом рукопись представляет собой тщательно оформленный и законченный музыкальный текст. «Ежечасная молитва» была опубликована в 1910 году¹²⁸.

¹²⁷ «Косой бес пошел в лес...»

¹²⁸ *Маляревский А. И.* Иоасаф епископ Белгородский: Чтение со световыми карт[инами]. для шк[ол] и народа / Сост. прот. А. И. Маляревский. 2-е изд. СПб: изд. С.-Петербур. кружка почитателей святителя, 1910. Благодарим Владислава Кирилловича Мартыненко за высказанные уточнение по поводу издания.

Рисунок 2.16 — [СПБГК 51]

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

Бу - ди бла - го - сло - вен - ный день и час, в он - же Гос - подь мой И - и - суе Хри -

стос ме - не ро - ди ро - ди - ся, рас - пя - ти - е пре - тер - пе - и смер - ти - ю

по - стра - да - О, Го - сподь И - и - суе Хри - сте Сы - не Бо - жий,

в смер - ти мо - е. Я при - ми дух ра - ба Тво - е -

в стран - ствие лу - ша, Пречис - та я Тво - е - я Ма - те - ри и всех свя - тых Тво - их, я - ко бла - го - ве - сти во ве - ки ве - ков, а - мнь.

129

В современном написании – «Галчонок».

каллиграфически, с минимальными исправлениями, а также снабжен редакторскими пометами и комментариями, касающимися публикации произведения.

Отдельное место занимают сочинения, опубликованные после смерти композитора. Как, например, фортепианные Хор или Скерцо [РИИИ 7]¹³⁰; «Вступление к оратории “Святая Матрена” Ф. Листа» [СПБГК 68, 69]¹³¹. В этом случае можно лишь предполагать окончательность авторского решения, судя по сохранившимся автографам. Отталкиваясь от характера произведений, авторских комментариев и воспоминаний близких, возможен вывод, что оба указанных сочинения были предназначены для исполнения в тесном кругу родных и друзей композитора и, возможно, изначально не планировались для публикации.

Наиболее типичным является способ *оформления сочинения с редуцированной нюансировкой*. Данный тип записи стал возможным, в первую очередь, благодаря тесному сотрудничеству А. К. Лядова с М. П. Беляевым. Будучи корректором беляевского издательства, Лядов считал возможным внесение окончательной правки в корректурный экземпляр, с которого в дальнейшем производилась печать сочинения. Таким образом, видимая связь между рукописным беловиком и изданием подкреплялась наличием корректурного варианта, становившегося окончательным.

В письмах М. П. Беляеву А. К. Лядов неоднократно сообщал о своих намерениях дальнейшей технической работы: «Я совсем позабыл, что Мазурка уже переписана (только знаков нет — я их поставлю при корректуре) и потому не посылал ее Вам» [РИИИ 19. Л. 3]; «У меня метронома нет, и потому я не выставил; но на второй корректуре поставлю» [Там же. Л. 15]. Кроме того, в письме А. И. Зилоти от 26 мая 1911 года изложена просьба композитора «печатать одну из его пьес не с рукописи, а с названного издания» [96, с. 6].

¹³⁰ Опубликовано: Лядов А. К. Легкие пьесы для фортепиано. Тетр. I / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор, 1994. С. 27–28.

¹³¹ Опубликовано: [86].

Подобный тип работы был характерен для большинства произведений Лядова, предполагавшихся для публикации в издательстве Беляева. Он сохранялся и при наличии письменных предварительных материалов.

Среди образцов этого типа оформления можно назвать, например, рукописи «Музыкальной табакерки» [РНБ 104], а также Четырех прелюдий, ор. 46 [РНБ 113].

Другой формой работы с текстом на стадии оформления служит *создание полных черновиков и беловиков с правкой творческого характера*. И если создание черновика служило определенным этапом в становлении облика сочинения перед появлением беловика, то форма беловика с правкой творческого характера отражала окончательный текст произведения, который предоставлялся в издательство.

Примером детально продуманного и близкого к окончательному тексту черновика может служить рукопись «Novellette»¹³², ор. 20 [РНБ 106]. В тексте рукописи активно использованы приемы сокращенного письма: акколада и ключи выставлены автором только в первой нотной системе; повторяющиеся фигуры заменены знаком «/»; реприза не выписана, а совпадающие такты обозначены цифрами от 1 до 28 с соответствующей авторской ремаркой: «выписать». Кроме того, рукопись содержит следы активной работы композитора с текстом, свидетельством чему служат многочисленные подчистки и зачеркивания.

По всей вероятности, по окончании фиксации музыкального материала Лядов неоднократно обращался к рукописи «Novellette», на что указывают примененные композитором орудия письма. Первоначальная запись

¹³² Название «Novellette» впервые использовано по отношению к музыкальному сочинению Р. Шуманом. Как известно, немецкий композитор производил наименования своих пьес не от новеллы как жанра литературы, а от фамилии знаменитой английской певицы Клары Новелло. (См.: [82, с. 358]). Возможно, обращаясь к подобному названию, Лядов хотел отдать дань одному из наиболее близких ему по духу музыкантов XIX века. Кроме того, известно, что «в 1886 году Глазуновым было закончено одно из лучших его произведений для струнного квартета “Новеллетты” (“Пять новинок”), посвященные А. К. Лядову. <...> Наименование “Новеллетты” было присвоено произведению по предложению Ганса Бюлова после первого концертного исполнения» [217, с. 258–259]. Вероятно, пьеса Лядова возникла как некий ответ сочинению Глазунова.

производилась черными чернилами, ими выполнены также и некоторые исправления, сделанные по ходу записи: зачеркивания отдельных нот и пауз, внесение нотного текста поверх написанного (в основном, это касается ритмических особенностей). Кроме того, большая часть динамических оттенков, обозначения смены темпов, отдельные лиги, паузы и ноты выписаны Лядовым простым карандашом, что говорит о том, что композитор пересматривал рукопись сочинения после осуществления первоначальной записи. Еще один слой правки выполнен карандашом синего цвета: им пронумерованы такты, выписана ремарка о внесении этих тактов в репризу, проставлены отдельные динамические оттенки, выполнены зачеркивания.

Однако представленная рукопись, несмотря на близость к изданному тексту (присутствуют отдельные разночтения) и детальное оформление, не была использована в качестве основы для публикации, о чем свидетельствует отсутствие типографских помет и метронома, обозначение которого было обязательным для беляевских изданий.

Возникновение автографов по типу беловика с правкой творческого характера было, в свою очередь, обусловлено стремлением автора к совершенствованию записи в ходе работы или при последующем обращении к нотному материалу. В результате предполагавшийся окончательным текст приобретал облик предварительного, сохраняя при этом функции беловика.

Такие автографы могли возникать как при работе над сочинением на заказ, так и в процессе собственного творчества. Об окончании авторской работы в рукописи свидетельствуют типографские пометы и штампы издательства.

К числу работ, созданию которых послужил импульс извне, можно отнести, например, «Прощальную песнь воспитанниц Института императрицы Марии» [РНБ 122]. Рукопись сочинения выполнена каллиграфически, в тексте проставлены типографские пометы, определяющие расположение текста при печати. Тем не менее, достаточно большое количество исправлений, как зачеркиваний с вынесением нотного текста на дополнительные строки, так и подчисток, говорит о том, что композитор вел активную работу и в момент

создания автографа и при дальнейшем обращении к нему. Следует заметить, что ряд авторских зачеркиваний был нацелен уже на создание более удобного расположения текста для печати.

К числу беловиков с правкой творческого характера, возникавших в процессе собственной творческой работы можно отнести, например, Две пьесы для фортепиано, ор. 24 [РНБ 107]. Прелюдия и Колыбельная возникли, по всей вероятности, на одном дыхании: Лядов применял приемы сокращенного письма уже с первых тактов произведения, использовал продления нотных станов. Обращает внимание беглое оформление нотных систем: ключи и знаки альтерации оказываются выставленными лишь в первых системах (в рукописи Колыбельной также во второй системе обозначены ключи), в остальных же случаях объединение нотоносцев производится вертикальной линией без дополнительных уточнений.

Нотный текст сочинений дан в полном виде, однако, он буквально испещрен различного рода исправлениями, возникавшими, скорее всего, как по ходу записи, так и при последующем обращении к рукописи. Авторские подчистки затрагивают интонационную сферу, ритмическое оформление, фразировку, и, отчасти, нацелены на графическое совершенствование записи. Также Лядов прибегает к зачеркиванию отдельных звуков в Прелюдии и достаточно больших фрагментов нотного текста в Колыбельной, отражающих процесс авторского поиска.

Рисунок 2.17 — Колыбельная ор. 24 № 2





Рукопись выполнена с редуцированной нюансировкой, предполагающей дальнейшую доработку звукового оформления сочинения при работе с корректурой.

Несмотря на обилие авторской правки и внешне кажущийся предварительным характер записи текста рассмотренные автографы Прелюдии и Колыбельной стали основой для издания, на что указывают типографские пометы и комментарии на страницах рукописей.

Ряд произведений Лядова в своем окончательном варианте возник как *итог процесса поиска, осуществленного на бумаге*. Для сочинений данного типа характерно наличие предварительных записей. Хотя работа в сознании, безусловно, играла ведущую роль и при этом способе сочинения.

Оформление беловика по черновым материалам происходило преимущественно при работе над собственными произведениями. Тип предварительных записей, насколько можно судить по сохранившимся материалам, в каждом случае варьировался от небольших набросков и эскизов до развернутых черновиков. Но при этом в творческом архиве Лядова не сохранилось документов, отражавших бы трехступенчатый принцип работы: «набросок – черновик – беловик». Большинство автографов позволяет предположить, что записи, предшествовавшие появлению беловика, были либо точечными набросками или эскизами, носившими характер напоминаний, либо полноценными черновиками, в которых текст сочинения оказывался зафиксированным в приближенном к окончательному виде.

Из образцов, конечному оформлению которых предшествовал ряд набросков или эскизов, можно выделить произведения, предварительные записи которых были оставлены в нотном альбоме Лядова [РНБ 131]. Это сочинения под

опусами 35-57¹³³, работа над которыми велась более 10 лет — с 1894 (или ранее) по, приблизительно, 1905 годы.

Обращает на себя внимание процесс создания Этюда, ор. 40. Эскизы сочинения появляются в альбоме неоднократно и относятся к различным разделам произведения. Они записаны простым карандашом и черными чернилами. В большей степени композитора волновал материал для правой руки, с параллельными терциями. Партия левой руки дается фрагментарно, и часто представляет собой лишь функциональный бас. Основное внимание уделено отработке начальных и конечных тактов произведения.

Рисунок 2.18



¹³³ За исключением сочинений ор. 45-50, 54-55. Кроме того, в настоящее время в рукописи отсутствует набросок «Бабы-Яги» (ор. 56), изначально зафиксированный также в этом альбоме (См.: [182, стлб. 758]). Часть произведений, зафиксированных в альбоме, остается неатрибутированной.



Оформление белой рукописи Этюда происходило, вероятно, с опорой на отработанный материал. Однако, несмотря на то, что сочинение в полном виде в черновом варианте записано не было, беловик выполнен каллиграфически, но с редуцированной нюансировкой и небольшими исправлениями, затрагивающими, прежде всего, графический облик произведения.

В качестве напоминаний создавались записи Мазурки, ор. 38. В альбоме сохранился небольшой фрагмент средней части первого раздела сочинения. Страница, на которой была произведена запись, оборвана. По этой причине судить о полном масштабе наброска не представляется возможным.

Рисунок 2.19



Беловик Мазурки [РНБ 103] хотя и выполнен каллиграфическим почерком, несет на себе следы многочисленных исправлений, большая часть которых приходится на Трио. За вторым проведением Трио помимо подчисток, в рукописи

появляются зачеркивания фрагментов нотного текста. Кроме того, активной правке подвергаются финальные такты сочинения. Для вынесения исправлений композитор использовал дополнительные строки между системами.

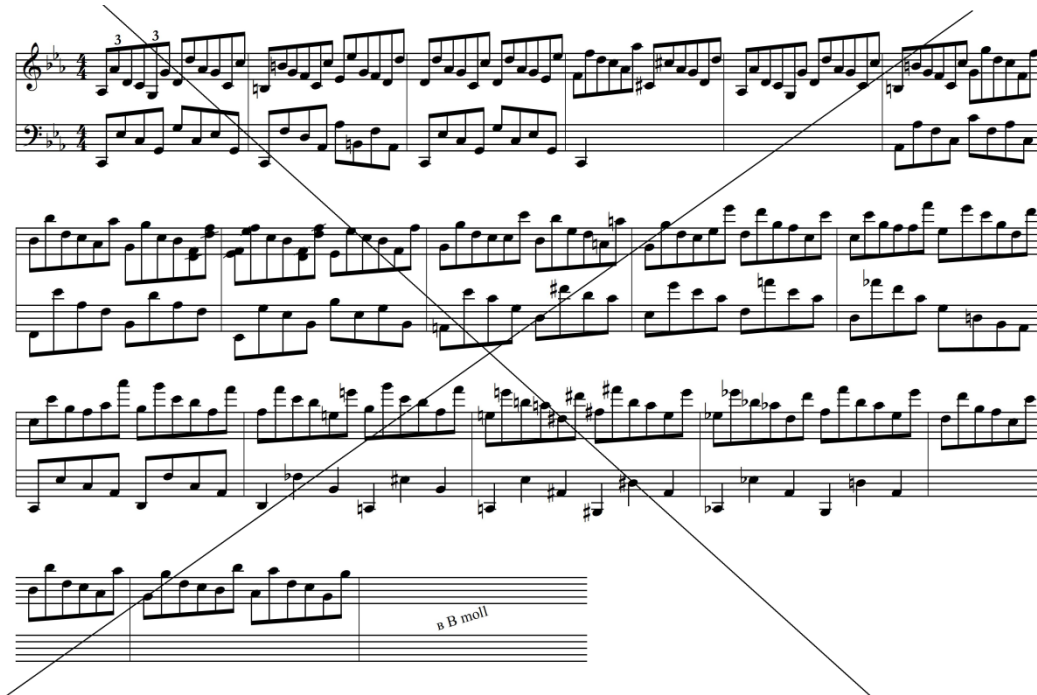
Рисунок 2.20



Подобное оформление, скорее всего, указывает на то, что, создавая беловую рукопись Мазурки, композитор опирался на написанное им ранее. Но основная работа производилась непосредственно при создании беловика.

Черновые рукописи Лядова могли отличаться от беловых в тональном плане. Например, эскиз Прелюдии ор. 36, № 2 был произведен в нотном альбоме в *c-moll*. Запись представляет собой первые 17 тактов сочинения. Фиксация материала происходила с постепенным уменьшением степени подробности. Если изначально композитор выписывал фактуру полностью, за исключением нескольких тактов, то постепенно детализация записи партии левой руки снижается: остаются опорные точки гармонии, затем партия вовсе исчезает. Эскиз композитора, вероятно, не удовлетворил, поэтому текст оказался зачеркнутым и был снабжен авторской ремаркой: «в *B moll*».

Рисунок 2.21



Беловик Прелюдии [РНБ 112] выполнен на основе приведенной записи в b-moll. Он записан каллиграфически с небольшим количеством исправлений и редуцированной нюансировкой. Тем не менее, характер исправлений и наличие зачеркнутого фрагмента в заключительных тактах сочинения говорят о возможности работы с беловиком по эскизам, оставленным в нотном альбоме и предполагающим дальнейшую композиторскую правку.

Ряд произведений Лядова в своем окончательном варианте возникал на основе развернутого черновика, содержавшего полный текст сочинения. Но сам характер этих черновиков различался.

Полная запись сочинения могла появиться, например, в карандашном варианте в рабочей нотной тетради композитора. К числу таких сочинений можно отнести, например, лядовские обработки русских народных песен. Среди них, в частности, 35 песен русского народа (1894-1895), записи которых приведены в нотном альбоме композитора (ОР РНБ. Ф. 449. № 39). Порядок песен в сравнении с изданием различается. Примечательно, что в черновике композитор оставлял указания на регион песни, ее жанр, выписывал подтекстовку.

В процессе творческой работы композитор вносил исправления. Нередко зачеркиванию подвергались большие фрагменты текста, что можно заметить, например, в хороводной троицкой песне «Вдоль по улице, вдоль по широкой...».

Рисунок 2.22



По завершении работы Лядов мог оставлять комментарии. Например, запись протяжной песни «Летел голубь» снабжена пометой: «Плохо», нацеливающей на дальнейшую переработку сочинения.

Рисунок 2.23

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature. The music is in a 4/4 time signature and features a mix of chords and melodic lines.

Летал го - лубь летал си - зой, ой по до - ли... по до-лин. Кам, по луж-кам

В рукописи композитор отработывал также отдельные звуко сочетания, стремясь достигнуть максимальной точности образа.

Насыщенный авторскими исправлениями, но оформленный детально черновик, скорее всего, лег в основу окончательного текста сочинения. Однако судьба рукописи, с которой происходила публикация сочинения, остается не известной.

Черновики неизданных сочинений могли встречаться в письмах композитора. К их числу относятся послания к ближайшим родственникам — Помазанским. Ярким примером может служить письмо Лядова 1901 года, содержащее автограф Багатели ор. 53, № 1¹³⁴.

«Дорогой Иван Александрович, очень это плохо или не очень? Представьте — мне нравится. Ваш Ан. Лядов. Целую Улюшу и Вас» [РНБ 134. Л. 30–31]¹³⁵.

Текст Багатели выполнен каллиграфически и приведен в окончательном виде. Однако он является, скорее всего, черновым. Оформленная рукопись Багателей ор. 53, снабженная типографскими пометами, находится в НИОР СПбГК [СПбГК 40].

¹³⁴ Наброски сочинения выполнены в нотном альбоме композитора [РНБ 131].

¹³⁵ Улюша — сестра композитора В. К. Лядова–Сариотти–Помазанская.

Небезынтересна история возникновения финального текста лядовской фортепианной баллады «Про старину», сохранившейся в виде чистовика [РНБ 108] и черновика [РНБ 109] сочинения.

Автографы Ф. 449 № 16 [РНБ 108] и Ф. 449 № 17 [РНБ 109] представляют собой практически идентичный нотный текст, но написанный в разных тональностях (D-dur и C-dur, соответственно) и, по всей вероятности, в разное время, хотя оба они датированы одним днем (23 июля 1889 года).

Автограф Ф. 449 № 16 [РНБ 108], зафиксированный в D-dur, представляет собой окончательную запись произведения, он стал основным текстом для беляевского издания. Несмотря на это, в рукописи содержится достаточно большое число подчисток.

Пьеса в автографе Ф. 449 № 17 [РНБ 109] записана в C-dur. Заметим, что замена тональности в беловике по сравнению с черновиком становилась для Лядова частью работы с нотным текстом. Отличия от описанного ранее автографа минимальны. Они касаются по большей части исполнительских моментов, которые обозначены в этой рукописи менее четко, чем в предыдущей: динамические оттенки, исполнительские штрихи указаны частично, нет обозначения темпов. Рукопись выполнена несколько небрежно. Здесь также много подчисток, но, кроме того, присутствуют исправления, сделанные карандашом и чернилами.

Другим типом работы становилось создание идеально оформленного беловика на основе детального черновика. Примером может служить рукопись Сарабанды, написанной для «Беляевских пятниц».

Черновик сочинения [СПБГК 33] записан черными чернилами и датирован 6 мая 1895 года. Текст автографа несколько отличается от опубликованного. Разночтения связаны с обозначениями штрихов, мелизматике, фразировки, имеются незначительные изменения, затронувшие области ритмической организация текста, динамики и звуковысотности. Большее число подчисток и зачеркиваний указывает, что, данная рукопись выполняла функцию черновика, предшествующего созданию беловика сочинения.

Автограф Сарабанды, предоставленный композитором издателю [РНБ 95], является образцом каллиграфического письма. Сочинение детально проработано. Записанное черными чернилами, оно содержит дополнения, сделанные простым карандашом, а затем обведенные чернилами. Простым карандашом указан темп сочинения: «Adagio». Авторская правка минимальна и включает себя зачеркивания отдельных нот и знаков в двух тактах партитуры. Текст снабжен типографскими пометами, определяющими расположение текста при печати.

Наличие двух автографов – чернового и белого – показывает, что этап предварительной проработки текста на бумаге в некоторых случаях являлся для композитора важным и способствовал более тщательной отделке произведения.

Сочинения, записанные одномоментно, представляют собой композиторские экспромты преимущественно шуточного и поздравительного характера, а также официальные сочинения на заказ, приуроченные к определенным датам.

Автографы несерьезных *шуточно-бытовых и поздравительных сочинений* могли быть записаны на отдельных листах нотной бумаги, а, кроме того, встречаться в рукописях других произведений и в письмах композитора. Масштабы таких сочинений могли варьироваться от микроминиатюры¹³⁶ до миниатюры, отражая приемлемый для композитора метод работы.

Яркие вспышки лядовского юмора нашли отражение в музыкальных посланиях Н. И. Абрамычеву. Небольшие по объему музыкальные шутки, такие как «Модуляция кларнетиста...» [РНБ 149]; «Чай с бутербродом...», «Дайте

¹³⁶ При анализе творческого наследия А. К. Лядова, по аналогии с художественным творчеством, представляется уместным использовать определение «микроминиатюры» в отношении сочинений минимальных по объемам, но отличающихся целостностью и филигранной отделкой. По определению С. А. Коненко, «микроминиатюра относится как к изобразительным искусствам, поскольку обращается к действительности как источнику формирования мира человека, так и к неизобразительным — к результатам воздействия действительности на духовный мир личности (миросозерцанию людей, их чувствам, переживаниям и т. п.). Поэтому для микроминиатюры основой является не только изображение предметного мира, но и воплощение мыслей, чувств, настроения. Главным выразительным критерием микроминиатюры является масштаб (для копий произведений) и размер (для новых экспонатов)» [129, с. 27]. Также он замечает: «Микроминиатюра обнаруживает в себе уникальную, не наблюдаемую в других видах искусства черту: сжатие признаков культуры до предельно концентрированного вида» [Там же, с. 94].

газету...» [РНБ 150]; «Мусоргско-Даргомыжско-Кюевская гамма»¹³⁷ [РНБ 151], были записаны на одном дыхании. Для фиксации материала композитор использовал как отдельные нотные листы («Модуляция кларнетиста», «Дайте газету...», «Мусоргско-Даргомыжско-Кюевская гамма»), так и писчую бумагу в широкую линейку, размеченную от руки («Чай с бутербродом...»).

Рисунок 2.24

"Модуляция кларнетиста" кл. проф. Лядова.
re-do#
фонографически записанная Ан. Лядовым

Прелюдия

Чай с бутер-бро-дом! О, ан-гел Ко ля, О, ми-лый друг мой!

Чай с бу-тер-бро - дом! О, ан-гел Ко

Дай - те га-зе - ту, дай - те мне "Но-вос-ти", дай - те!

Мусоргско-Даргомыжско-Кюевская гамма

Несогласен. Это Глин-кинская гамма

Это восторг!! неправ

137

В рукописи присутствуют комментарии Н. И. Абрамычева

Автограф «Мусоргско-Даргомыжско-Кюевской гаммы», в сравнении с другими, отражает большую поспешность. Его запись выполнена простым карандашом, в рукописи отсутствует акколада и обозначение размера в партии правой руки. Внешний вид автографа несет на себе следы композиторской работы, что проявляется в наличии ряда стертых ластиком и переправленных моментов.

Минимальные объемы представленных шуток, их характеристичность и цельность, несмотря на присутствие разомкнутых фрагментов, позволяют говорить о жанре микроминиатюры в контексте наследия композитора.

Интересным образцом композиторского юмора является также его Фугато «Кап-Эк» для смешанного хора [РНБ 157]. Сложно сказать, какой смысл вкладывал Лядов в такое весьма необычное звукосочетание. Возможно, используя литературный прием аллитерации и музыкальный полифонический метод, композитор хотел воплотить в музыке игру капель воды.

Рисунок 2.25

Фугато Кап-Эк

Allegro moderato

Soprano

Alto

Tenor

Bass

S

A

T

B

Кап, Кап, Кап, Кап, Кап, Кап, Эк, Кап, Эк, Кап

Кап, Кап, Кап, Кап, Кап, Кап, Эк, Кап, Эк, Кап

Эк, Кап, Эк, Кап, Эк, Кап, Эк, Кап

Эк, Эк, Кап, Кап, Эк, Эк, Кап, Кап, Кап, Эк

S
Эж Кап Эж Кап Эж Кап Эж Кап Эж

A
Эж Кап Эж Эж Кап Кап Эж Кап Эж Кап Эж

T
Эж Кап Эж Эж Кап Кап Эж Кап Кап Кап Эж Кап Эж

B
Кап Кап Кап Эж Кап Эж Кап Кап Кап Кап Эж Эж

S
Кап Кап Кап Кап Кап Кап Кап Кап Кап

A
Кап Кап Эж Кап Кап

T
Кап Кап Эж Кап Кап

B
Кап Кап Кап Кап Кап Кап Эж Кап

Рукопись оформлена каллиграфически. Нотный текст записан черными чернилами. Подробно выписана датировка: «Консерватория 19 Апр[еля] 1900 г[ода]». Находящийся в фонде Н. И. Абрамычева автограф указывает на то, что, вероятнее всего, он также предназначался в качестве музыкального подарка другу.

Добродушные приветствия и музыкальные поздравления могли возникать на страницах писем Лядова. Музыкальный материал таких образцов появлялся сразу же в цельном виде, но композитор нередко подвергал его дальнейшей работе, внося детали и совершенствуя внешний вид изложенного материала. Такого рода послания Лядов адресовал преимущественно своим друзьям: Абрамычевым и Оссовским, В. В. Стасову и М. П. Беляеву.

В. В. Стасов нередко становился получателем музыкальных писем А. К. Лядова. Славильные сочинения, написанные специально для возвеличивания фигуры старшего друга, появлялись на страницах писем в качестве своеобразных музыкальных подарков. В 1899 году, с ремаркой: «С

праздником, дорогой Владимир Васильевич!» [1, с. 23], Лядов отправляет Стасову небольшой музыкальный фрагмент в духе фанфары.

Рисунок 2.26



Кроме того, в 1899 году было написано Величание В. В. Стасову, речь о котором идет в письме Стасова композитору от 16 июля¹³⁸: «“тетя Маргарита” ничего не сказала мне про музыку, и я услышал про нее только вчера, часа в 2-3 днем, когда приехал к нам Константиныч Глазун, из Озерков. “Тетя Маргарита” принесла к нему Ваш листочек с музыкой, когда он уже сидел у ф[орте]п[иано], на табурете деревянном, с золотым драконом по красному фону, и только что кончил играть свою фугу, и устал немного, и утирал пот на лбу. Константиныч Александр тотчас растопырил свои сонные всероссийские глаза, ухватил листик и

¹³⁸ Известно, что Лядов прислал письмо племяннице Стасова Н. Ф. Пивоваровой, обращение к которой, вероятно, было обусловлено предыдущим опытом общения композитора (в 1894 году она принимала участие в разучивании с женским хором «Величания В. В. Стасову на 2 января 1894 года», которое готовилось к исполнению в доме Стасова в день его 50 летнего служебного юбилея. См. об этом: [201, стлб. 829]. События, указанные в этом письме, связаны с празднованием 75-летия Стасова. Лядов писал: «Многоуважаемая Наталья Федоровна, Обращаюсь к вам с просьбой. Будьте так любезны, разучите с вашими знакомыми барынями и барышнями прилагаемый пустячок и исполните его 15 июля в день именин Владимира Васильевича. Уважающий Вас Ан. Лядов. 23 июня 1899 года. Мой адрес: г. Боровичи, Новг[ородской] губ[ернии] усадьба Полюновка» [Там же]. Приведем также комментарий самой Пивоваровой: «Письмо пришло без меня (я была в Самарской губ[ернии] на голоде /1899 год — один из периодов неурожая и голода в Самарской губернии. Добровольцы, в числе которых был, например, Л. Н. Толстой, оказывали жителям финансовую помощь, организовывали пункты питания. Возможно, Н. Ф. Пивоварова ездила в Самару с той же целью) и потому не удалось исполнить просьбы А. К.» [Там же]. Факсимиле «Величания» помещено на страницах опубликованной переписки В. В. Стасова с А. К. Лядовым [1, с. 25].

разложил его по пульпиту¹³⁹ фортепианному, приговаривая: “Вишь, какая партитура важная. Даже места ей не хватает на фортепиано”, и вслед затем взял и проиграл большую партитуру, сначала в унисон как написано, потом с октавами, что вышло еще красивее, а я млея и потел от благодарности и удовольствия» [1, с. 24].

Рисунок 2.27

Allegretto

Музыкальный фрагмент в жанре «Аллегретто» (Allegretto), 3/4 такта, тональность B-flat major. Музыка начинается с форсиссимо (f). Включены вокальные партии с русскими текстами: «Ве-ли-чай-те, де-ви-ви-ш-ки, ве-ли-чай-те, крас-ны-е на-боль-шо-го бо-я-ри-на Сла-ва! Свет-Во-ло-ди-ми-ра Сла-ва! Свет-Ва-сил-ь-е-ви-ча.»

К числу своеобразных лядовских музыкальных приветствий можно отнести пожелание, отправленное А. М. Абрамычевой:

Рисунок 2.28 — [РНБ 145. Л. 9]

Музыкальный фрагмент в жанре народного приветствия, 3/2 такта, тональность D major. Музыка начинается с форсиссимо (f). Включены вокальные партии с русскими текстами: «Здо-ровье молодой хо-зяюш-ке. Мно-ги лета, мно-ги ле-та Здравствуй!»



139

Пюпитр, устаревшая форма (от франц. *pulpitum*).

Письмо написано в духе величальной песни, снабжено музыкальной подписью Лядова и авторским комментарием: «Многоуважаемая Александра Михайловна, будьте скорее Вашего тирана¹⁴⁰».

Несмотря на кажущуюся незамысловатость материала, этот пример представляет собой исправленный вариант по отношению к первоначальному:

Рисунок 2.29 — [РНБ 145. Л. 6]



В итоговом варианте композитор укрупняет метр, заменяя изначальный размер $\frac{4}{4}$ на $\frac{2}{2}$, тем самым, создавая ощущение большего раздолья.

Другим сочинением, появившимся в качестве поздравления, стало «Шествие из №52-го в 50-й», адресованное М. П. Беляеву, в основу темы которого была положена омузыкаленная версия фамилии мецената (B-la-f). Создание же сочинения было приурочено к празднованию 5-летия со времени основания им Русских концертов.

«Шествие» [СПбГК 52] Лядов писал на одном дыхании. На это указывает характер письма (запись выполнена поспешно, с незначительным наклоном вправо) и четко обозначенная дата¹⁴¹. Текст записан полностью. Он выполнен чернилами черного цвета и визуально напоминает беловик. Отсутствие детализации в обозначении штрихов и оттенков не создает впечатления незавершенности работы и отсылает к многочисленным беловым автографам композитора: Лядов часто, как отмечалось, вносил нюансировку уже на стадии работы с корректурой.

К созданию музыкального поздравления, как видно в записи, присоединились общие друзья Лядова и Беляева: Н. А. Римский-Корсаков и

¹⁴⁰ Возможно, речь идет о муже А. М. – Н. И. Абрамычеве.

¹⁴¹ Ранее уже упоминалось, что композитор обозначил в рукописи датировку с точностью до часа: «Марта 26^{го} 1 ч[ас] ночи 1889 г[од]».

А. К. Глазунов. Их небольшие пьесы, в основе которых лежит тема-монограмма В-ла-ф, записаны на Л. 2 рукописи. Записи датированы 26 и 27 марта 1889 года.

Рисунок 2.30

Римский-Корсаков Н. А.



Глазунов А. К.



Возможно, Лядов выступил инициатором создания коллективного фортепианного поздравления. Однако более масштабного продолжения эта затея не получила.

Окончательное оформление записи было выполнено днем позже, 27 марта 1889 года [РНБ 163]. Существенных различий с первым автографом оно не имело. Его основной целью, по всей вероятности, стало приведение записи в идеально-каллиграфический вид, а также создание заглавия и посвящения сочинения.

Нередко музыкальные шутки и славильные произведения возникали у композитора *исподволь, во время работы над серьезными замыслами*. Такие записи создавались Лядовым для себя и, возможно, для близких ему людей, и не предполагали публичного оглашения и дальнейшей переработки. К их числу можно отнести, например, ламентозную микроминиатюру «Лорд Отскукистон» в рукописи «Хора или Скерцо».

Рисунок 2.31 — [РИИИ 7]



Среди миниатюр, возникших в процессе создания других произведений, можно отметить уже упоминавшуюся Фугетту на тему «Ля-до-фа». Сочинение было записано сразу же в приближенном к окончательному виде [СПБГК 50. Л. 1], затем переписано каллиграфически [СПБГК 49]. Впоследствии лядовская Фугетта стала новогодним подарком для семейства Оссовских.

Рисунок 2.32 [Цит. по: 202, стлб. 245–246]

Moderato

p Ля - до - фа

Вызывает интерес и «Слава» Н. А. Римскому-Корсакову, запись которой стала результатом творческого порыва композитора во время работы над другими сочинениями. Автограф «Славы» для смешанного хора выполнен в непосредственном соседстве с предварительными записями неатрибутированных лядовских фортепианных произведений. Однако, если фиксация рабочих

материалов была выполнена композитором ровным, устойчивым, каллиграфическим почерком, то характер записи «Славы» указывает на поспешность в работе: появляется небрежность в оформлении и небольшой наклон вправо. Это обстоятельство позволяет говорить о спонтанности авторского решения.

Нотный автограф сохранил историю исполнения произведения. В рукописи содержатся авторские, по всей вероятности, пометы, указывающие на состав исполнителей и дату представления сочинения: Н. А. Ирецкая, В. И. Рааб, С. И. Габель, О. О. Палечек. «Пели: 21^{го} января 1901».

Рисунок 2.33 — [РИИИ 22]

Слава, слава, слава, Свет

Никола - ю Ан дре - вии - чу!

Сла - ва, сла - ва,

Сла - ву мы по - ем

Честь е му возда - ем!

Стадия окончательного оформления текста занимает особое место в творческом процессе Лядова. Именно на этом этапе работы в материальной форме возникает цельный облик сочинения. Однако, несмотря на это, окончательным текст может быть назван, во многих случаях, лишь условно,

поскольку служит лишь ступенью на пути к созданию конечного, корректурного, варианта произведения.

Рассмотрение особенностей творческого процесса Лядова на этапе оформления текста дает возможность заметить, что, казалось бы, характерные для композитора типы работы: например, форма одномоментной записи, возникающая после вынашивания материала в сознании, оказывается применима лишь по отношению к определенным жанрам — преимущественно к тому, что создавалось для друзей или на заказ. В большинстве же случаев появлению произведения предшествовала предварительная работа как в сознании и за инструментом, так и на бумаге.

Беловику сочинения могли предшествовать наброски, эскизы и черновики, оставленные в записных книжках, на страницах писем и отдельных листах бумаги. В некоторых случаях для оформления текста Лядову было достаточно наброска-напоминания, но иногда композитор обращался к созданию развернутого, полноценного черновика, что указывает на значимость для композитора предварительной фиксации текста на пути создания беловика.

Стадия окончательного оформления текста завершала авторскую работу с рукописью сочинения. Дальнейшие изменения в текст могли вноситься либо при создании авторских копий, либо при работе с корректурой.

Стадия работы над корректурой

Стадия окончательной работы над текстом, заключающаяся, как правило, появлением на свет беловика сочинения, не всегда в творческой деятельности А. К. Лядова становилась финальным разделом в создании произведения. Как уже упоминалось, подготовка к публикации играла немаловажную роль в творческом процессе А. К. Лядова и нередко выделялась в самостоятельный этап, что, непосредственно, было связано с его корректорской деятельностью.

Работа А. К. Лядова в качестве музыкального корректора началась с 1876 года, совместно с М. А. Балакиревым и Н. А. Римским-Корсаковым. Известен, в частности, его опыт работы с партитурами М. И. Глинки «Жизнь за

царя» и «Руслан и Людмила»¹⁴². С момента основания издательства М. П. Беляева в Лейпциге в 1885 году, А. К. Лядов, по просьбе мецената, стал выполнять там функцию корректора, а также принимать активное участие в делах фирмы. Композитор осуществлял работу над корректурами как сочинений других авторов, так и собственных. Впоследствии, за скрупулезность и внимательное отношение к делу Беляев в шутку называл Лядова «прачкой»¹⁴³.

Корректорскую правку Лядова высоко ценил также Н. А. Римский-Корсаков. Он неоднократно обращался к Лядову с просьбой просмотреть полученный из издательства экземпляр. Известно письмо Лядова от 16 декабря 1903 года, в котором содержатся сведения о его работе с партитурой оперы Римского-Корсакова «Пан воевода»: «С трудом проиграл одно действие “Воеводы”; сначала еле-еле укрепишь листок, а потом он начинает сгибаться и кланяться — адская мука! Играя “Воеводу”, — я несколько раз мысленно Вас целовал. <...> Сегодня буду играть второе действие. В корректуре Вы пропустили массу ошибок. Издание будет вполне “бесселевское”. Посмотрите хорошенько вторую корректуру, а потом пришлите мне — хорошо?» [196, с. 27].

Кроме того, сохранился ряд писем, демонстрировавших детальную потактовую работу Лядова с текстом Римского-Корсакова. Например, 3 января 1904 года Лядов писал: «простите, что так долго “держал” корректуру. Посмотрите 112 стр[аницу] два такта перед **140** — то ли я вписал? Еще на

¹⁴² Издание партитур М. И. Глинки было затеяно его сестрой Л. И. Шестаковой. Редакцией опер занимался М. А. Балакирев, он и привлек А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова к работе. Сохранилось воспоминание Г. А. Лароша об этом предприятии: «Из предисловия, которым сопровождается издание, я узнаю, что корректуру держали гг. Балакирев, Римский-Корсаков и Анатолий Лядов. Кому из них принадлежит наибольшая доля работы — не знаю, но должен сказать, что корректурная часть также превосходна, как и типографская» [139, с. 186].

¹⁴³ 8 ноября 1901 года издатель писал А. Н. Скрябину: «Дорогой Саша! Я не получаю от тебя ни строчки относительно твоей Симфонии (Речь идет о Симфонии № 2 – А. К.). Судя по тому, что вот уже более месяца, как закончив ее, ты все приводишь ее в порядок, можно себе представить, в каком она была беспорядке. Из этого я делаю вывод, что и приведенная в порядок она потребует тщательного просмотра прачки Толи, прежде чем отдавать ее переписчику, а между тем, она уже поставлена в программу 2-го концерта» [195, с. 172]. Упомянутая симфония была исполнена в Русском Симфоническом концерте 12 января 1902 г. под управлением А. К. Лядова.

стр[анице] 124-й последняя восьмая перед 149... надо си бекар? Все это выставьте на полях» [Там же, с. 29].

В благодарность Римский-Корсаков посылал Лядову шуточные письма в стихах, касающиеся работы над оперой:

Петербург, 27 декабря 1903 г.
 Легкое подражание Лермонтову
 За все, за все благодарю тебя:
 За многих нот фальшивых изловленье,
 Пропущенных бекаров водворенье,
 За все, что сделал ты, меня любя.
 Не откажи же, милый друг, и впредь
 Вторую корректуру посмотреть

Стихам конец, а вот и кода:
 Пусть без ошибок выйдет «Воевода» [Там же].

Стадия корректуры имела большое значение для А. К. Лядова в особенности с 1888 года, когда большая часть сочинений композитора начала печататься в издательстве М. П. Беляева. Лядовские корректуры стали еще одним вариантом текста на пути к его непосредственному изданию.

Максимальное стремление к чистоте и точности, к выверенности каждой детали не оставляло композитора и после создания беловика сочинения. Корректурные экземпляры, высылаемые издательством композитору на проверку, нередко становились своеобразной «платформой» для внесения в текст окончательных поправок.

Композитор нередко сдавал в издательство собственную недоработанную рукопись. Многие беловики Лядова не содержат обозначений динамических оттенков, в некоторых случаях также исполнительских указаний и фразировочных лиг. Их отсутствие могло возникать вследствие нехватки времени и необходимости сдачи сочинения к определенному сроку. Поэтому Лядов, ожидая предстоящую работу над корректурой, мог оставлять запись обозначений на будущее.

Судить о роли корректуры в творческом процессе композитора становится возможным, по большей части исходя из немногочисленных писем автора.

Судьба же самих корректурных экземпляров преимущественно остается неизвестной.

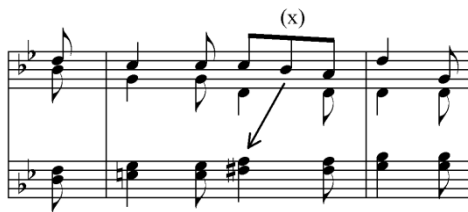
Редкими примерами уцелевших корректурных экземпляров являются сохранившиеся в НИОР СПбГК печатные варианты симфонической картины Лядова «Из Апокалипсиса» (1913) [СПбГК 70]. Тексты представляют собой первую и вторую корректуры сочинения, а также титульный лист издания.

Первая корректура — авторская, она затрагивает отдельные знаки альтерации, штрихи, смену ключей, исполнительские указания, динамические оттенки, обозначения инструментов, исправления отдельных нот. Существенных изменений в корректуру Лядов не вносит. Обращает на себя внимание небольшой фрагмент в ц. 34, где композитор производит правку в партии виолончелей, изменяя первоначальный ритмический рисунок. Авторские исправления выполнены красными чернилами, кроме того в тексте содержатся пометы композитора на немецком языке.

Вторая корректура, по всей вероятности, издательская. Простым карандашом в тексте обозначены отдельные знаки альтерации, динамические оттенки. Синим цветом внесены недостающие изменения темпов, размеров, выставлен метроном. Имеются редакторские пометы на немецком языке, выполненные простым карандашом.

Кроме того, в НИОР СПбГК присутствует первое издание сочинения с дарственной надписью Н. Н. Черепнину [СПбГК 76], в котором учтены изменения, появившиеся в корректуре.

Исходя из писем композитора, можно также отметить отдельные особенности его работы над корректурой. Например, готовясь к получению нотного экземпляра для корректуры, Лядов заранее обдумывал детали, требующие, по его мнению изменения. Например, в случае работы с Вариациями на тему Глинки Лядов спрашивал Римского-Корсакова: «Посоветуйте, как мне сделать: оставить ли так, как у Глинки (тема моих вар[иаций]):



жестоко!

Или изменить так:



или



Вероятно, я на–днях получу первую корректуру Вариаций, и потому будьте такой милый, поторопитесь прислать ответ» [196, с. 12]. Он получает своевременный ответ от учителя: «Предпочитаю пример:



если уж менять Глинку» [Там же, с. 13].

О работе над корректурой, по всей видимости, Вариаций на русскую тему Лядов сообщил Н. И. Абрамычеву, из сборника которого была заимствована тема: «Вариации в среду уехали за границу» [71, с. 349] (8 апреля 1899 года), а двумя месяцами позже, 19 июня 1899 года, Лядов писал: «Корректуру тебе посвященных вариаций я уже сделал и послал обратно в Лейпциг. Вероятно, к сентябрю вариации выйдут из печати. Мы поднесем их тебе на обеде — готовь речь» [Там же, с. 350].

С Абрамычевым Лядов также поделился сведениями о ходе корректурной работы над Тремя пьесами, ор. 57. 9 августа 1905 года он писал из Польшовки: «В настоящую минуту держу (буквально) корректуру трех моих фортепианных пьесок — Прелюдии, Вальса и Мазурки. Когда выйдут из печати — получишь. Радуюсь, что и твоя фамилия скоро появится на обложке нот: это даст тебе имя, да и в карман, может быть, кое-что перепадет» [Там же, с. 356].

Работа над корректурами неоднократно становилась предметом обсуждения в письмах Лядова и Беляева. Музыкальный издатель не только следил, чтобы

корректированные экземпляры своевременно получались и отсылались композиторами, он также уточнял отдельные детали в связи с уже проработанными произведениями, давал советы.

Отметим активное участие М. П. Беляева в работе над текстом Полонеза памяти А. С. Пушкина. Издатель неоднократно и настойчиво советовал Лядову досочинить коду к произведению. 1 июня 1899 года, после исполнения Полонеза Беляев писал: «Полонез твой звучал очень хорошо, хотя остаюсь при прежнем мнении (которое разделяет и А. С. Аренский, которому он очень нравится), что к нему надо присочинить Коду. Не сделаешь ли ты ее в течение лета? А если подготовишь и переложение, то можно было бы осенью издать, а зимой исполнить в одном из наших концертов» [РНБ 136. Л. 9 об.–10].

Эта же просьба повторяется в письме к Лядову от 19 июня этого года:

М. П. БЕЛЯЕВ–А. К. ЛЯДОВУ

Дорогой мой голубчик Толя!

Корректуру твоей Славы сегодня получил (также и письмо твое, в подписи которого отчего-то перед *la* поставлен *бемоль*¹⁴⁴? означает ли это твое кислое настроение?) и отсылаю в Лейпциг к печати.

Вчера выслал тебе партитуру твоего Полонеза (о получении коей прошу меня уведомить) для того, чтобы ты в летнее время присочинил к нему Коду и переложил для фортепиано в 4 руки. Оркестровые голоса у меня, и за переписку их я с Шольцем рассчитался.

Целую тебя крепко-крепко и много раз и желаю тебе здоровья и бодрого настроения духа

Твой друг
Митрофан
[РНБ 136. Л. 13].

Не менее, чем нотный текст, композитора заботил внешний вид издания. Печатные экземпляры должны были полностью отвечать художественному вкусу Лядова, с его стремлением к идеальности. Авторские пожелания встречаются в письмах к М. П. Беляеву. Например, Лядов писал об издании, вероятнее всего, «Величания»: «На первой странице прошу Вас напечатать мою фамилию по-русски, а на обертке — как угодно» [РИИИ 19. Л. 10]. В другом письме: «Очень

¹⁴⁴ В рукописи – знаком.

виноват перед Вами, Митрофан Петрович, что пропустил в Колыбельной, на первой стр[анице] примечание, которое очень нужно. Нельзя ли первую стр[аницу] еще раз прислать; только на ней и есть опечатки. Примечание, конечно, нужно сделать мелким шрифтом» [Там же. Л. 12]. Или следующее дополнение: «В виньетке почему-то А (нижняя половина) меньше Л. Я поправил, но, может быть, это неясно, тогда, будь добр, сделай на виньетку приписку» [Там же. Л. 31].

Комментарии Лядова, относящиеся к корректуре, могли возникать также в беловых рукописях. В частности, на титульном листе беловика Детских песен, ор. 22 композитор оставил комментарий по поводу будущего издания: «Хорошо бы маленький формат» [РНБ 128. Л. 1].

Примечательны письма Лядова по поводу публикации его выпускной кантаты «Заключительная сцена из “Мессинской невесты” по Ф. Шиллеру. Композитор писал: «Про обертку “Мес[синской] Нев[есты]” вот, что скажу: 1.) нельзя-ли расставить подальше слово — “Заключительная” от слова “сцена”? Получилось какое-то невозможное одно слово – в три версты. 2.) Хорошо бы наверху напечатать: посвящается Цезарю Антоновичу Кюи. 3.) пропущено: ор. 28. 4.) непременно надо напечатать: Сочинено в 1878 году, и если возможно — покрупнее» [РИИИ 19, Л. 22]. И некоторое время спустя: «Я у Корсакова видел “Мес[синскую] невесту” и от двух точек, которые на обертке (из:) пришел в ужас. Я хочу предложить Вам вот что: перемените обертку и вычтите за это с меня из тех денег, которые я получу за “вальс”. Кстати, тогда можно будет уничтожить и “хор, речитатив, дуэт и реквием”» [Там же. Л. 23]. Лядов также упоминал и об оформлении нотного текста: «Дорогой Митрофан, печатай партитуру “Мес[синской] невесты”, как “Младу”, т. е. с пропуском тех инструментов, которые не играют. Метроном и буквы поставлю при корректуре. Смотри лист 17^{ый} стр[аница] 78. Я прошу оставить в печат[ной] партит[уре] две пятилинейки пустых. При кор[ректуре] впишу партию арфы» [Там же. Л. 27].

Корректурная работа композитора остается, в большинстве случаев, скрытой от глаз исследователей. Ей отводится скромное место и в письмах

автора. Однако факты упоминания о ней говорят о значимости данного этапа работы. Немногочисленность сведений, имеющих отношение к корректорской деятельности или непосредственно к созданию сочинения, встречается, в основном, в посланиях к друзьям. Это можно объяснить тем, что данная стадия в работе композитора имела уточняющий характер и не вносила глобальных изменений в уже, по сути, сложившееся музыкальное произведение. Тем не менее, являясь финальным этапом в создании сочинения, корректура часто выполняла функцию окончательного авторского слова.

Оценочное восприятие сочинения

Условно заключительным этапом творческого процесса можно считать оценочное восприятие произведения.

Известно, что Лядов не любил публичности и считал даже семейные праздники невыносимыми: «Я еще до такой степени глуп (должно быть, таким и всегда буду), что положительно не знаю, как себя держать. Чего-то стыдно ужасно. От стыда становлюсь сухим, холодным, словом — отвратительным» [151, с. 48], — писал композитор 3 июля 1891 года И. А. Помазанскому.

Когда в начале 1900-х годов популярность композитора стала возрастать, «Лядову приходилось выходить на вызовы, что его очень смущало, не доставляя никакого удовольствия» [Там же, с. 58]. В 1902 году по этой же причине Лядов пропустил концерт памяти Антокольского, о чем он писал друзьям: «Вчера я не поехал на вечер в честь Антокольского (за что, вероятно, Стасов предаст меня проклятию, а потом — и убьет). Ох, как попадет мне от Стасова! Еще и венок был! Ой, ой, ой!» [Там же].

Л. С. Саминский, вспоминая о Лядове, писал: «Надо указать еще на одну прелестнейшую, редчайшую по нашему времени черту лядовской личности: на необыкновенную лядовскую стыдливость. Хорошо помню фигуру Лядова, боязливо скрывающуюся где-либо за колоннами Дворянского собрания на первом исполнении новых своих вещей и никогда почти не выходившего на вызовы. В последние годы он не приходил даже и на концерты первых исполнений, а

заглядывал на какую-либо репетицию. Так было, например, на первом исполнении “Апокалипсиса”, которым дирижировал А. И. Зилоти» [238, с. 23].

Скромность Лядова отражалась и в ироничных высказываниях по поводу собственных произведений. Весьма показательными являются воспоминания В. Д. Комаровой: «Помню, как однажды один наш общий друг N. N., большой его [Лядова] поклонник, заговорил об его интермеццах, восхищался ими и, в частности, интермеццом В-dur, Лядов лукаво улыбнулся и говорит: “Знаете, когда играют это мое интермеццо, я так себе и представляю, что наступила весна... апрель... светлые дни... мягкий теплый воздух, распускаются почки”... Он остановился, сощурил глаза и вдруг прибавил: “... и все кухарки и дворники вынесли на двор шубы, ковры, занавески и выбивают...”»



пропел он, резко подчеркивая ритм» [121, с. 6].

Другое высказывание Лядова о созданном Скерцо: «Дорогой Николай Андреевич! Проводы Чайковского дают себя знать: живот болит адски, тошнит, знобит и т. п. Если к вечеру мне будет лучше, то приду к Беляеву и принесу скверное скерцо, которое у меня почти готово» [196, с. 11].

Слушательская оценка и реакция на его сочинения авторитетных лиц имела для композитора, обладавшего невероятной самокритичностью, существенное значение. Строгость по отношению к собственным произведениям и творческие обиды не раз принуждали композитора уничтожать собственные рукописи. Например, Н. С. Лавров вспоминал, что как-то Лядов играл Балакиреву свое Интермеццо, и Балакирев после прослушивания сказал: «“Что это, точно какие-то козявочки друг на друга лезут” (в Интермеццо было много форшлагов). После такого отзыва Лядов, болезненно реагиовавший на замечания старшего коллеги, уничтожил свое Интермеццо, и оно не было напечатано» [151, с. 24].

Неоднократно, пребывая в сомнениях по поводу собственных сочинений композитор обращался к близким за поддержкой, делился переживаниями.

Например, работая над оркестровой версией баллады «Про старину», Лядов писал 2 марта 1906 года: «Вчера и сегодня был на репетициях. Представьте себе, “Про старину” звучит хорошо (общее мнение), колоритно и сочно, но ритм для оркестра так труден, что почти все идет шатаясь. Впрочем, сегодня шло уже несколько лучше, но...ужасное мучение слушать, как калечат твоё детище! Все-таки, в общем, я провалюсь, как пить дать! А к печати — многое сделаю по-новому и к лучшему<...>».

Я уже собирался сжечь партитуру, но получил письмо от Стасова — и раздумал. На репетициях и в концерте “Про старину” прошло, шатаясь. Много в этом виноват трудный ритм — это верно, но, если бы можно было сделать больше репетиций, прошло бы гладко, и для публики стало бы более понятно. А впрочем — я к этому довольно равнодушен» [Там же, с. 134].

Оценка лядовского восприятия «Волшебного озера» возникает на страницах одной из статей М. М. Курбанова¹⁴⁵: «Вспоминаю следующий разговор за обедом у певицы Е. И. Збруевой, на другой день после русского симфонического концерта (Беляевского), в котором в 1-й раз исполнялась его симфоническая картина “Волшебное озеро”. Его поздравляли с большим успехом его пьесы, которую даже повторили. Но он на это ответил: “Этот успех оттолкнул меня от этого произведения, он показывает, что я написал что-то, очень ординарное, сразу всем профанам понятное; я более был бы удовлетворен, если бы я написал такую пьесу, которую толпа не поняла и меня за нее выругала и освистала и только немногие мои друзья, которых мнение мне дорого, похвалили бы меня за нее”. Самому Лядову, эта пьеса по-видимому казалась написанной слишком сложно по настроению, для исполнения при большой публике» [134, с. 132].

При неудачах композитор гораздо больше переживал за своих коллег. Например, в случае с «Вариациями на русскую тему» Н. А. Арцыбушева, Я. Витолса. А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, Н. А. Соколова и А. К. Глазунова, исполненных летом 1901 года в Павловске, Лядов пишет

¹⁴⁵ Курбанов Михаил Михайлович (1857–1941) – участник Беляевского кружка.

Римскому-Корсакову: «Судя по отзыву “Нов[ого] вр[емени]”, наши вариации шлепнулись. Бедный Галкин! Он так ими гордился» [196, с. 24].

Эмоциональный подъем, по всей вероятности, оказывала на композитора положительная оценка его творчества. 11 апреля 1908 года Лядов упоминал: «Вчера завтракал у Корсакова <...> Я играл из 1-й части “Метерлинка”. Он очень хвалил и поцеловал меня в голову» [151, с. 146].

Таким образом, восприятие собственных сочинений для Лядова играло большую роль, недоброжелательные замечания неоднократно служили причиной уничтожения композитора своих рукописей, и автограф сочинения мог быть утерян еще до сдачи его в печать. Положительная же оценка, напротив, могла служить дополнительным стимулом к творчеству.

§ 4. Работа над произведениями других авторов

Как уже упоминалось, помимо собственных сочинений Лядов неоднократно обращался к оркестровкам произведений других авторов. Причины их появления различны, часть возникала в результате предложений и поручений друзей, некоторые — по инициативе самого композитора. Работа над оркестровками также включала в себя стадии замысла, предварительной работы, оформления текста и корректуры.

Однако сохранившиеся сведения о работе над инструментовками минимальны. Упоминания о них, в большинстве случаев, отсутствуют как в литературе о композиторе, так и в письмах. Места хранения ряда рукописей также остаются неизвестными.

Обращение к творчеству **А. Г. Рубинштейна** представляло для Лядова большой интерес. Младший современник относился к основателю консерватории с пиететом и личной симпатией. Заметим, что на квартире Лядова в ряду портретов

особо значимых для него лиц¹⁴⁶, таких М. И. Глинка, А. С. Пушкин, М. П. Беляев находился и головной портрет А. Г. Рубинштейна¹⁴⁷. Рубинштейн тоже симпатизировал Лядову, и, по словам Я. Витолса, «у Рубинштейна Лядов был всегда желанным гостем» [169, с. 29]. В очерке «Жизнь» В. Г. Вальтер писал, что Лядова и Рубинштейна объединяла «идеальная, бескорыстная любовь к своему искусству, и с этой стороны А. Рубинштейн <...> стоял в глазах Лядова на огромной высоте» [151, с. 55]. Уход из Консерватории Рубинштейна породил у Лядова четверостишие:

«Итак — покинул нас “царь всех царей”¹⁴⁸!
По-прежнему всплывут все идиоты.
Для них искусство — звук пустой. Милей,
Дороже нет им “ноты против ноты”¹⁴⁹» [Там же].

Интерес к личности Рубинштейна проявлялся во всех сферах лядовского творчества. Лядов посвятил Рубинштейну две пьесы для фортепиано: балладу «Про старину» (op. 21, 1889)¹⁵⁰, Багатель (op. 30, 1889); хор «Гимн Рубинштейну» (op. 54, 1902) и Полонез (op. 55, 1902) для оркестра. В память о Рубинштейне создавалась оркестровка «Карнавала» Р. Шумана. Также Лядов неоднократно оркестровал произведения Рубинштейна, в частности, его внимание привлекли Сарабанда (op. 38, 1855), четыре пьесы из сборника *Miscellanees* (op. 93, 1872–73: Сарабанда, Менуэт, Колыбельная, Серенада), «У окна» и, предположительно, опера «Дети степей» (1860).

¹⁴⁶ 24 марта 1890 г. Н. А. Римский-Корсаков писал жене из Брюсселя об отношении иностранцев к русской культуре: «Глупые они: не понимают того, что русские сделали столько, что им и во сне присниться не может. Если б они понимали, то должны были бы восхищаться и благоговеть и каждую русскую нотку ценить на вес золота, так, как они ценят Вагнера. Скажи это Лядову и попроси его передать это его кумиру Антону [Рубинштейну]» [109, с. 50]. Таким образом, невольно подчеркнув роль А. Г. Рубинштейна в жизни А. К. Лядова.

¹⁴⁷ Указанные портреты сохранились в музее А. С. Аренского, А. К. Лядова и С. В. Рахманинова при Новгородском областном колледже искусств.

¹⁴⁸ В церковной практике словосочетание «царь всех царей» применяется, как известно, по отношению к Богу. Возможно, называя так Рубинштейна, Лядов хотел подчеркнуть его положение в общественной и музыкально-просветительской деятельности, а также значимость в среде Консерватории, как ее основателя и руководителя.

¹⁴⁹ Контрапункт (лат. *punctum contra punctum* — «нота против ноты», букв. «точка против точки»). Вероятно, сравнивая профессоров консерватории с догматичными контрапунктистами, Лядов хотел подчеркнуть узость их мышления и односторонность взглядов.

¹⁵⁰ Посвящение сохраняется и в оркестровой версии баллады, созданной в 1890 г.

Избранные для оркестровки пьесы миниатюрны, работая над ними, Лядов применял те же методы в инструментовке, что были характерны и для его произведений. Лядов с большой изобретательностью подходил к выбору инструментального состава пьес. В них подчас возникали нетиповые сочетания тембров и функций. Сарабанда создавалась Лядовым для камерного оркестра¹⁵¹, Колыбельная — для струнного¹⁵²; состав оркестра в Менуэте приближен к камерному, но в отличие от Сарабанды композитор не использует там кларнет. Оригинален состав и в пьесе «У окна», где композитор отказывается от гобоев и распределяет материал между двумя флейтами, двумя кларнетами *in A*, фаготом, двумя валторнами и струнным оркестром. Заметим, что на протяжении всей пьесы Лядов использует тембр солирующего кларнета. Сходный состав оркестра в Серенаде, ее отличает только использование одной валторны вместо двух. В этой пьесе, подражая тембру гитары, композитор применяет *pizzicato* струнных инструментов вместе со *staccato* флейт и кларнетов. Благодаря четкой продуманности и внимательному отношению к тембрам, оркестр Лядова звучит прозрачно и красочно.

Однако появление лядовских оркестровок не вызвало должного интереса у современников. Ястребцев считал их «мило оркестрованными», но «не представляющими решительно никакого интереса». Он писал об этих пьесах 23 марта 1899 года: «Будто и впрямь эта оркестровка, по словам Булича¹⁵³, была своего рода “дисциплинарным наказанием”, наложенным Бернгардом¹⁵⁴ на Анатолия Константинович за его композиторскую леность» [298, с. 73].

В 1900 году по поручению Консерватории Лядов снова обратился к творчеству Рубинштейна. Он должен был заняться инструментовкой оперы

¹⁵¹ В его состав входили флейта, гобой, кларнет *in A*, валторна *in F* и струнный оркестр.

¹⁵² Примечательно, что в «Колыбельной» из Восьми русских песен Лядовым также использован только струнный состав.

¹⁵³ Булич Сергей Константинович (1859-1921) – литературовед, музыковед и композитор-любитель; профессор Петербургского университета (с 1886), директор С.-Петербургских Высших женских (Бестужевских) курсов (с 1910), декан факультета музыки Института истории искусств (с 1919).

¹⁵⁴ Бернгард Август Рудольфович (1852–1908) – музыкальный теоретик, с 1898 по 1905 г. директор Петербургской консерватории.

Рубинштейна «Дети степей», но, вероятно, не довел работу до конца. Сохранились следующие сведения, касающиеся этого факта: «В 1900 году консерватория хотела поставить оперу Рубинштейна “Дети степей”. Эта опера существовала только в виде фортепианного переложения, так как не была никогда поставлена, и Рубинштейн ее не оркестровал. Оркестровать эту музыку консерватория поручила А. К. Лядову. Вот что он пишет по этому поводу М. П. Беляеву 5 июня: “Дорогой друг Митрофан... За это время вот что я сделал: оркестровал первую картину (вступление к опере, песня, речитатив и дуэт) оперы Руб[инштейна], гармонизовал 8 песен, сочинил прелюдию (опять!!) и теперь заканчиваю мазурку. Недели две тому назад я послал Самусю¹⁵⁵ письмо с отказом оркестровать летом оперу Руб[инштейна], т.к. она одна займет собою все лето. На первую картину я истратил 15 дней, писал — не отрываясь от стола. В опере 9 картин, стало быть, она взяла бы время на 4 ½ месяца — и песни, и мои сочинения — все побоку. Не столько берет время оркестровка, сколько переделка этой дилетантской оперы. Боже мой, какое голосоведение!! Я многие места переделал и — струсил: боясь, что загрызут: „Как, Антона Григорьевича переделывать!“ Вот это главная причина, почему я отказался оркестровать летом, т. е. взять всю ответственную переделку на себя одного. Зимой другое дело: я буду советоваться с музыкантами и даже думаю к этому делу привлечь Малозёмову¹⁵⁶. В опере есть милые места. Но техника, техника, родной брат Мусоргского!”» [151, с. 53–54].

Лядов описывал работу над начальными сценами оперы¹⁵⁷. Однако его комментарии не позволяют с точностью сказать, что это была за опера, и какие

¹⁵⁵ Самусь Василий Максимович (1848–1903) – певец, преподаватель (1877–1903), с 1890 г. – инспектор Консерватории.

¹⁵⁶ Малозёмова София Александровна (1846–1908) – пианистка, профессор Консерватории.

¹⁵⁷ Лирико-бытовая опера А. Г. Рубинштейна «Дети степей» была создана в 1860 г. на сюжет повести К. Бека «Янко». Сюжетная фабула оперы «близка драматургии “Русалки” Даргомыжского и “Вражьей силы” Серова»: пастух Ваня разлюбил цыганку Избрану и женился на крестьянке Марии. Желая отомстить, Избрана провоцирует любовную интригу между Марией и влюбленным в нее Графом. Из ревности Ваня убивает Графа. Мария сходит с ума, а Ваня, раскаявшись в содеянном, отдает себя в руки солдатам. Любовная драма развивается на фоне жизни цыган и украинских крестьян. Это дало возможность композитору обратиться к разнонациональным фольклорным источникам: в музыке оперы использованы интонации

именно песня, речитатив и дуэт были им оркестрованы, поскольку подобная последовательность оперных форм неоднократно появляется на протяжении первого действия. В событиях, касающихся оркестровки Лядовым оперы Рубинштейна, есть некоторые неясные моменты. Во-первых, из приведенного выше высказывания Вальтера ясно, что опера не была оркестрована и не ставилась, но, как следует из воспоминаний современников, опера не только ставилась, но и подвергалась критике за свою инструментовку¹⁵⁸. Во-вторых, в приведенном высказывании Лядова говорится, что в опере девять картин. Если обратиться к клавиру оперы «Дети степей»¹⁵⁹, то можно заметить, что автор не делит материал произведения на картины. Опера структурирована по действиям и сценам, расположенным таким образом, что первое и второе действия состоят из восьми сцен каждое, а третье и четвертое – из шести; число «девять» нигде не возникает. Возможно, биографом Лядова была допущена ошибка, и композитор занимался оркестровкой не оперы «Дети степей», а какой-либо другой.

В хронологическом перечне сочинений А. Г. Рубинштейна [25, с. 422–431; 26, с. 462–468] приводятся сведения, касающиеся издания и исполнения произведений. Из неизданных и не исполнявшихся опер композитора выделяются одноактная опера «Мечь» («Хаджи-Абрек»)¹⁶⁰ на текст А. Жемчужникова по повести М. Ю. Лермонтова (1852)¹⁶¹ и опера в трех актах «Стенька Разин» (начата в 1852 году и не закончена) на текст М. Воскресенского. С. Кавос-Дехтерева пишет о постановках опер Рубинштейна: «Одноактная опера “Фомка-дурачок” <...> шла, по мнению автора, <...> до того плохо, что Рубинштейн убежал во время

цыганских и украинских песен, а также характерные обороты русской бытовой песни» [246, с. 39].

¹⁵⁸ А. Н. Серов пишет о сценической судьбе произведения: «Опера “Дети степей” выдержала три представления в Вене и, кажется, полтора — в Москве» [239, с. 1746]. В работе С. Ц. Кавос-Дехтеревой появляются сведения, расширяющие, по сравнению с Серовым, географию бытования произведения: опера «шла несколько раз в Германии и Австрии и в Москве, в 60-х годах. В 1891 и [18]92 годах ее снова дали в Праге, а в прошлом году [1894] в Дрездене с большим успехом» [112, с. 82–83].

¹⁵⁹ *Рубинштейн А. Г.* Дети степей. Опера в 4-х действиях. М.: П. Юргенсон, 1887. 307 с.

¹⁶⁰ В работе Кавос-Дехтеревой об А. Г. Рубинштейне оперы «Хаджи-Абрек» и «Мечь» обозначены как самостоятельные произведения [112, с. 82].

¹⁶¹ Опера «Мечь», без указания опуса, исполнена публично не была; издана только песня Зулиммы «Лейте полнее сок благодатный».

ее представления из театра и на другой же день потребовал возвращения себе ее партитуры и снятие оперы со сцены. “Хаджи-Абрек”, “Сибирские охотники”¹⁶² и “Месть” не ставились совсем» [112, с. 82].

Лядов мог обратиться и к одноактной опере «Сибирские охотники». Баренбойм пишет, что в 1893 году опера была издана [25, с. 425], и если издание было осуществлено в виде клавира, то Лядов, предположительно, мог взяться за оркестровку этой оперы. Однако отсутствие сведений о рукописях, связанных с данной ситуацией, позволяет делать лишь предположения относительно работы Лядова [См.: 154].

Другой фигурой, неоднократно привлекавшей внимание Лядова, был **М. П. Мусоргский**. Известно, что Мусоргский одним из первых заметил талант Лядова, о чем свидетельствует известное письмо к В. В. Стасову от 2 августа 1873 года. Мусоргский пишет: «По музыкальной части произошло: появился новый, несомненный, оригинальный и русский юный талант, сын Конст[антина] Лядова, ученик консерватории, ни разу не намекнувший при свидании о квартсекстаккордах (по длине слова — судите о его растяжимой глупости). Воистину талант! Легко, бесхитростно, бойко, свежо, с силой <...> так Квей [Ц. А. Кюи], Drigabier [А. П. Бородин] и яз, беспутный, очень довольны есмь остались. Описание наружности: белокур, толстогуб, в ложбинках, назначенных природою для скатывания слез прямо в рот, сиречь между наружною поверхностью ноздрей и округлостью щек, умные, неправильные бороздки — очень характерные, лоб не высок, но крайне представительен по развитию височных впадин, сильно наполненных, нервен до безобразия, молчалив до пущего безобразия, слушает — не хвалит, только носовые бороздки ходят — хорошо! Что кропает юноша — услышите, а Корсинька давно уже мне об оном проповедь держал» [174, с. 128–129].

Лядов, в свою очередь, находился под влиянием творческого дарования Мусоргского. При жизни последнего композиторы были связаны культурной

¹⁶² По данным, приведенным в монографии об А. Г. Рубинштейне Л. А. Баренбойма, опера исполнялась в 1854 г. [25, с. 425].

средой, принимали участие в общих музыкальных проектах, некоторое время сотрудничали. После смерти Мусоргского в память о нем Лядов в ноябре 1881 года организовал открытый концерт, состоявший из сочинений Мусоргского. В числе прозвучавших произведений был Гопак из оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка» в оркестровке Лядова. Стасов писал о концерте: «Всего лучше были выполнены хор к трагедии “Эдип царь”, хор стрельцов из “Хованщины” и, наконец, пляска “Гопак” (из неоконченной оперы Мусоргского “Сорочинская ярмарка”, на сюжет Гоголя). Эта последняя пьеса была очень талантливо и с большим мастерством положена на оркестр А. К. Лядовым, дирижером концертов кружка. Она заключала концерт и была выполнена оркестром с большою бойкостью и одушевлением» [259, с. 104–105].

Работа над «Сорочинской ярмаркой» стала одним из крупнейших проектов в жизни Лядова-оркестратора, чему в немалой степени способствовал Н. А. Римский-Корсаков, который и предложил Лядову «закончить неоконченную оперу Мусоргского и подготовить ее к изданию» [196, с. 31].

Задачи, поставленные перед Лядовым, требовали высокого профессионализма, внедренности в творчество автора «Сорочинской ярмарки», склонности к кропотливой работе, поскольку записи Мусоргского носили по большей части случайный характер, не были упорядочены и систематизированы. Лядов должен был, работая по эскизам некоторых частей Мусоргского и не имея никакого плана, буквально заново создать оперу. Либретто взялся написать А. А. Голенищев-Кутузов, о чем сообщает В. В. Стасов в письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1881 года: «Кутузов кончил весь 1-й акт “Сорочинской” и рассказ о “Красной свитке” во 2-м акте. Вероятно, завтра пошлю все это Лядову. Но что-то из всего этого будет?» [138, с. IX].

Первые номера¹⁶³ из оперы в оркестровке Лядова появились к концу 1881 — началу 1882 годов. Им были инструментованы Гопак (для отмеченного выше

¹⁶³ Фрагменты, оркестрованные Лядовым условно можно назвать номерами, поскольку несмотря на то, что скомпонованная из автографов опера «Сорочинская ярмарка» имеет сквозную структуру, Лядовым избраны для инструментовки относительно самостоятельные ее фрагменты. Также и сам Мусоргский издавал эти фрагменты отдельными номерами. о чем

концерта памяти Мусоргского) и Песня Хиври, которая была впервые исполнена в большом юбилейном концерте Д. М. Леоновой 22 января 1882 года (дирижировал А. К. Лядов) [169, с. 23].

Несмотря на, казалось бы, активное начало, дальнейшего движения не последовало, и процесс воссоздания оперы Мусоргского растянулся на многие годы. В связи с «Сорочинской ярмаркой» сохранилась интересная расписка, написанная рукой Н. Н. Римской-Корсаковой и подписанная Лядовым: «К будущей весне 1892 г. “Сорочинская ярмарка” будет готова и оркестрована. Анатолий Лядов. Дано 31 марта. В кв[артире] Римского-Корсакова» [196, с. 31]. На следующий 1892 год опера не была закончена. Новые упоминания о работе над «Сорочинской» появятся в связи с Лядовым только через десять лет. 30 сентября 1903 года А. К. Лядов напишет В. В. Бесселю: «Скоро явлюсь к Вам с партитурой “Вступление к „Сорочинской ярмарке“». Только хочу показать раньше Р[имскому]-Корсакову» [125, с. 239].

Немного позже, 9 декабря 1903 года, припоминая события 1881 года, В. В. Стасов писал А. К. Лядову: «Наилюбезнейший и дорогой Анатолий, — Просьба. Если меня память не обманывает, — скоро после смерти нашего бедного Мусорянина, Вы давали концерт в гостинице Демута¹⁶⁴, и там исполняли, между прочим, “Гопак” Мусоргского, в Вашей оркестровке. Правда это, или нет? Если правда, то существует ли оркестровая партитура, и где, и как? Это желал бы узнать Бессель, которому крайне хотелось бы такую партитуру издать. Что Вы на это скажете?» [1, с. 30].

Ответного письма Лядова не сохранилось, но по активизации его творческой деятельности можно заметить, что работа над «Сорочинской ярмаркой» возобновилась. 16 ноября 1904 года Лядов сообщал Римскому-

упоминал, в частности, Н. А. Римский-Корсаков в письме В. В. Стасову: «От него [Мусоргского] я узнал, что Бернард потерял 2 или 3 №№ из “Сорочинской ярмарки”, которую взял для печати <...> Мне кажется, что Ванлярские и Ко, платящие Мусоргскому за “Сорочинскую” неосновательно действуют, принуждая его печатать у Бернарда отдельные №№» [Цит. по: 187, с. 582].

¹⁶⁴ Гостиница «Демут» находилась по адресу наб. реки Мойки, 40. В зале гостиницы раз в неделю собирался оркестр «Санкт-Петербургского кружка любителей музыки», который получил название «Демутовского».

Корсакову: «“Шадай”¹⁶⁵ (всемогущий) Николай Андреевич, с субботы и до сего дня я лежу в постели: у меня инфлуэнца со всеми онёрами. <...> Мне ужасно досадно, что я все надуваю В. Бесселя. Только собрался окончить «Сороч[инскую] ярм[арку] — подхватил инфлуэнцу» [196, с. 30].

Тем не менее, в 1904 году фирмой «В. Бессель и К^о» в Петербурге были изданы партитуры Вступления, Думки Паробка и Гопака¹⁶⁶. Вступление было исполнено в программе Третьего русского симфонического концерта в марте 1904 года.

В 1914 году вышла из печати Песня Хиври. Анонсированная же Бесселем партитура «Думки Параси» так и не появилась. По словам В. Г. Каратыгина, «Лядов занимался оркестровой редакцией “Думки Параси”, но работа эта осталась едва начатой» [119, с. 31], критик замечает: «Смерть помешала ему выполнить это намерение» [118, с. 181]. Как уже упоминалось, среди рукописей композитора сохранился набросок Думки Параси [СПБГК 50] с указанием «Парася» в авторской партитуре. На Л. 2 двойного листа черными чернилами были отмечены инструменты партитуры и обозначена акколада. Авторское намерение не

¹⁶⁵ От El Shaddai (*древнеевр.*) – Бог Всемогущий.

¹⁶⁶ Появление партитур Лядова вызвало отклик в прессе: в рубрике «Библиография» в РМГ появилась статья К. Н. Чернова, посвященная названным инструментовкам:

«В обработке и оркестровке А. Лядова отрывки из “Сорочинской ярмарки”, восстановленные часто по одним наброскам, еще ярче вспыхнули маленькими, но ценными брильянтиками, и Лядову нельзя не быть за это благодарным. Все они очень изящны и стильны, с ярким народным колоритом, еще более выигравшими от мастерской инструментовки.

Небольшое вступление, — ценный вклад в наше национальное искусство. Как симпатично поэтичное начало с милой темой народного склада, переходящей непосредственно ко второй широко-певучей теме! В средней части является эпизод вроде бойкого гопака, сменяющийся начальной темой. Все это чрезвычайно красиво и проникнуто какой-то грустной, поэтической, чисто малороссийской, негой. Инструментовка прозрачна и изящна, со многими красивыми эффектами.

Гопак — бойкий, живой и пикантный, пожалуй, еще лучше вступления, очень оригинально задуман и мастерски выполнен. Лядов в нем блеснул и высказал массу вкуса в своей инструментовке.

Думка Паробка нам знакома по “Ночи на Лысой горе”, куда мотив “думки” вошел для обрисовки рассвета в конце этой великолепной картины, где пастушок играет его на рожке. Она немного трудна для голоса (тенора), но очень благодарна для певца своей красивой мелодичностью, проникнутой безысходной тоской и выдержанным колоритом.

Можно пожелать скорейшего появления 2-х или 4-х ручных переложений этих прелестных партитур, которые могли бы их популяризовать» [111, стлб. 758].

получило продолжения, а вокруг наброска появилось множество карандашных записей, отразивших работу над другими сочинениями А. К. Лядова.

Остается неизвестным, какими материалами располагал Лядов, приступая к работе над оперой. Известно лишь, что он не владел никакими сведениями о сценарном плане оперы, а обладал лишь знаниями о конкретных номерах и сценах, таких, как оркестровая Прелюдия «Жаркий день в Малороссии», Песня Хиври, Песня Параси, Сцена Афанасия Ивановича и Хиври, Сонное видение Паробка и Гопак, с которым Лядов был знаком еще при жизни Мусоргского. Кроме названных номеров Лядову могли быть известны отдельные темы оперы, которые Мусоргский исполнял для своих друзей.

Недостаточное количество материалов, индивидуальные сложности в работе над крупным оперным жанром, стремление к наиболее тактичному воплощению замыслов Мусоргского¹⁶⁷, вне сомнения, послужили причиной того, что начатая Лядовым реконструкция оперы также не была завершена.

Еще одним опытом оркестровки Лядова, связанным с творчеством Мусоргского, является его попытка инструментовки «Песни о блохе». Однако достоверная история ее появления остается неизвестной. Замысел оркестровки мог быть связан с концертами памяти Мусоргского, состоявшимися в 1881 и 1882 годах. Лядов вполне мог решить инструментовать «Песнь о блохе», имевшую большой успех у публики, и исполнявшуюся когда-то в demuтовском и музыкально-драматическом кружках самим М. П. Мусоргским и Д. М. Леоновой.

Другую возможную причину создания оркестровки называет А. И. Климовицкий, связывая ее появление с именем Ф. И. Шаляпина, мечтавшего исполнить «Песнь о блохе» с оркестром. Известно, что в 1900 году

¹⁶⁷ Известно, что о редактировании сочинений Мусоргского Лядов считал делом «трудным и хитрым». «Легко, конечно, говорил Лядов, то или другое странное удвоение выбросить, почистить всякие неприятные параллелизмы, привести в порядок модуляцию. Одна только беда: получается совсем не то, что у Мусоргского. Пропадает куда-то его характерность и своеобразие того или другого оборота, исчезает авторская личность, улетучивается что-то очень существенное для стиля Мусоргского. Вот и не знаешь, как быть. Оставишь, как сам он написал, — нескладно, неправильно, безобразно. Наведешь порядок — не Мусоргский. Иной раз просто никак с его сочинением не управиться, не поступившись либо грамотностью, либо индивидуальностью музыкальной речи» [118, с. 175].

певец обратился с просьбой об инструментовке к Н. А. Римскому-Корсакову, но получил отказ. Римский-Корсаков предложил выполнить работу вместо него Глазунову, но тот тоже не решился. Возможно, предложение оркестровать «Песнь о блохе» тогда же поступило и Лядову. Климовицкий замечает, что «предварительную ориентацию Лядова на Шаляпина угадать возможно: вопреки Мусоргскому, нотировавшему “Блоху” в скрипичном ключе — в расчете на контральто Леоновой (а их исполнение он [Лядов] слышал!), вопреки сохранившим скрипичный ключ бесселевским изданиям <...>, Лядов — впервые — нотирует ее в басовом!» [125, с. 248].

Также возникновение произведения могло быть связано с начавшимися в 1903 году концертами симфонической и камерной музыки, организованными А. И. Зилоти. Известно, что на этих концертах звучали, среди прочего, отрывки из «Сорочинской ярмарки» [199, с. 10].

В 1909 году по инициативе Зилоти был организован концерт, предваряющий празднование 160-летия со дня рождения И. В. Гёте. В концертной программе «Гёте в музыке» прозвучали две «Песни Мефистофеля о блохе» — Бетховена и Мусоргского в оркестровке И. Ф. Стравинского [39, с. 132], которые были исполнены Ф. И. Шаляпиным 28 ноября 1909 года в Зале петербургского Дворянского собрания. Возможно, по просьбе Зилоти Лядов взялся оркестровать «Песнь о блохе» для этого концерта, но не успел завершить работу, и она была поручена молодому Стравинскому.

Однако ни один из этих фактов подтверждения не находит. Работа Лядова над произведениями Мусоргского носила неупорядоченный характер, в результате чего сложно сказать, когда именно композитор мог взяться за оркестровку «Песни о блохе». Обратим внимание на автограф № 1703, записанный на листах рукописи Кантаты памяти М. Антокольского. Возможно, «Песня о блохе» возникла сразу же после окончания работы над Хором Кантаты. Как отмечает А. И. Климовицкий, датировка рукописи 1902–1906 годами представляется наиболее вероятной [125, с. 242].

Помимо «Сорочинской ярмарки» и «Песни о блохе», Лядова привлекали «Картинки с выставки», и в 1900-х годах композитор задумывался об их оркестровке¹⁶⁸. 27 января 1903 года Лядов писал В. В. Бесселю: «Хотите я Вам наинструментую “Выставку Гартмана” Мусоргского? Я бы сделал это летом, а в сентябре Вы могли бы уже напечатать» [100, с. 187]. Однако, никаких других сведений о работе Лядова над этим произведением не встречается.

Обращает на себя внимание участие А. К. Лядова в *коллективных проектах* русских композиторов, связанных с оркестровкой. К их числу относятся постановки балетов М. М. Фокина на музыку Ф. Шопена («Шопениана») и Р. Шумана («Карнавал»), в которых А. К. Лядов принимал непосредственное участие.

Сведения о работе композитора над балетами весьма скудны. Известно, что по приглашению С. П. Дягилева А. К. Лядов принял участие в оркестровке номеров балета на музыку **Ф. Шопена**, постановка которого была осуществлена во время «Русских сезонов» 1909–1910 годов. 2 июня 1909 года в парижском театре Шатле состоялась премьера балета «Сильфиды» (3-я сценическая версия «Шопенианы»). В качестве хореографа выступил М. М. Фокин, декорации и костюмы принадлежали А. Н. Бенуа, дирижером стал Н. Н. Черепнин.

Балет представлял собой вариант «Шопенианы», существовавшей на петербургской сцене с 1907 года в оркестровке А. К. Глазунова¹⁶⁹ (1-я редакция) и в оркестровке А. К. Глазунова совместно с М. Ф. Келлером (2-я редакция). С. П. Дягилева оба варианта не устраивали в полной мере. По словам С. Л. Григорьева, Дягилев «сказал, что ему хотелось бы поменять название “Шопениана” на “Сильфиды”. Кроме Фокина, который пытался отстаивать первоначальное название, никто не возражал. В итоге и он уступил Дягилеву.

¹⁶⁸ К оркестровке «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского, а также отдельных номеров цикла, в разное время обращались, как известно, десятки композиторов, среди которых М. Тушмалов (1886), Г. Вуд (1915), Л. Фунтек (1922), М. Равель (1922), Д. Бечче (1922), Л. Леонарди (1924), Л. Кайе (1937), Л. Стоковский (1938), В. Гёр (1942), С. Горчаков (1954), Л. Леонард (1977), В. Ашкенази (1982), Т. Вильбрандт (1992) и др.

¹⁶⁹ Для балета М. М. Фокин использовал «сюиту из сочинений Шопена, оркестрованную Глазуновым в 1892 году» [131, с. 191].

Возник также спор по поводу увертюры: в Мариинском театре в качестве увертюры исполняли “Полонез” Шопена, но Дягилев счел его неподходящим по стилю и предложил начать спектакль одной из шопеновских прелюдий. Все согласились. Затем он заявил, что недоволен оркестровкой и потребовал привлечь для переоркестровки кого-нибудь из хороших композиторов» [69, с. 20]. Новая оркестровка балета была выполнена при участии А. К. Глазунова, А. К. Лядова, И. Ф. Стравинского, Н. А. Соколова и С. И. Танеева.

Степень участия А. К. Лядова в данном проекте остается неизвестной. Сохранились лишь отрывочные воспоминания композитора, связанные с работой над данным сочинением: «Как и музыку Глинки, он [А. К. Лядов] знал Шопена в совершенстве, но скромно признался, просматривая до-мажорные и соль-мажорные мазурки (он выбирал из них по просьбе С. П. Дягилева для оркестровки): “Вообразите, я играл Шопена словно институтка, сентиментальничая, а не слушая голосоведение, теперь же что делать с голосами, требующими в оркестре четкого доведения? Нельзя же их затушевывать, как в фортепианном изложении? Очень, очень трудно сладить с этой искусной пианистической инструментровкой — ведь оркестр все огрубит...”» [149].

В состав данной версии балета вошла Мазурка оп. 67 № 3 C-dur. Возможно, именно она была оркестрована А. К. Лядовым. Ноты сочинения пока обнаружены не были¹⁷⁰.

Оркестровка «Карнавала» **Р. Шумана** была осуществлена группой русских музыкантов в 1902 году. Согласно исследованию В. М. Красовской, «20 апреля 1902 года “Петербургская газета” уведомила читателей, что “для вечера, устраиваемого в пользу школы имени А. Г. Рубинштейна, недавно открытой на родине этого великого художника в с. Выхватинцах, придумана небывалая программа при участии таких композиторов, как гг. Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов и др. Устроительницы вечера, проф. консерватории г-жи Малоземова и Ирецкая ... затеяли осуществить мысль Рубинштейна увидеть знаменитый

¹⁷⁰ Подробная информация о судьбе балета «Сильфиды» содержится в статье Н. А. Брагинской [38].

“Карнавал” Шумана в лицах и на сцене. С этой целью упомянутые выше композиторы взялись оркестровать фортепианное произведение Шумана, и артисты и артистки нашей балетной труппы исполняют танцы, входящие в состав “Карнавала” Шумана. Вечер состоялся 26 апреля в Большом зале Консерватории, но имена постановщика и исполнителей не сохранились. Очевидно, однако, что танцы эти не были связаны сюжетом, а представляли собой отдельные номера, иногда возникавшие по ходу музыки» [131, с. 349–350].

С. И. Зенкевич также замечает: «Фортепианный цикл был оркестрован; эту задачу коллективно выполнили Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, Н. Н. Черепнин, А. С. Аренский. <...> Но сама постановка не сохранилась, от нее осталась только оркестровка» [103, с. 340]. Известно, что А. К. Лядовым были инструментованы № 10, 16 и 17 цикла. Беловая рукопись сочинения хранится в НИОР СПбГК [СПбГК 30].

В 1910 году к балету на музыку «Карнавала» Р. Шумана в оркестровке русских композиторов обратился М. М. Фокин¹⁷¹. Премьера спектакля состоялась 20 февраля 1910 года в зале А. И. Павловой в Петербурге. Художественное оформление было выполнено Л. С. Бакстом. В том же 1910 году, после некоторых колебаний, право постановки балета приобрел С. П. Дягилев, «показав его в Берлине и Париже во втором сезоне Русского балета» [103, с. 343].

Исходя из воспоминаний современников Лядова, сохранившихся рукописей и нотных изданий, можно заметить, что вопросы инструментовки произведений других авторов интересовали композитора и находили воплощение в форме замыслов, набросков, а также беловиков. В результате анализа документальных источников и рукописей композитора отмечается, что методы работы по

¹⁷¹ М. М. Фокин вспоминал о работе над балетом: «Как-то два молодых человека, студенты Технологического института, заехали ко мне и сказали, что для бала кот[орый] они устраивают в зале Павловой и который они хотят назвать “Карнавал”, они бы хотели, чтобы я поставил какой-нибудь небольшой балет. Я сразу назвал “Карнавал” Шумана. Название бала навело меня на эту мысль. Я давно любил эту музыку, и она лежала в группе нот, кандидатов для моей постановки, но плана ясного у меня еще не было. Всегда нужен какой-то толчок. Юноши возгорелись моим планом. Один из них был известным потом поэтом П. Потемкиным, преждевременно скончавшимся, а другой издателем журнала “Сатирикон” – Корнфельдом. Этим-то журналом и устраивался бал. <...> Балет был поставлен в три репетиции, из которых последняя проходила в зале Павловой перед началом бала» [280, с. 117].

отношению к таким сочинениям были схожими с теми, которые Лядов применял в отношении собственных опусов: длительное обдумывание и тщательная детальная работа с особым отношением к выбору тембров.

Суммируя сделанные наблюдения, необходимо констатировать следующее: творческий процесс, в нашем случае А. К. Лядова, представляет собой сложное многосоставное явление. Несмотря на обилие трудов, посвященных проблемам созидательной деятельности, феномен творческого процесса остается, во многом, загадкой для исследователей.

Изучение вопросов процесса творчества происходит преимущественно в двух направлениях: психологическом и текстологическом. Если исследования природы психических процессов творцов представляют собой, в большей степени, трансцендентную задачу, то обращение к рукописному наследию авторов дает возможность непосредственного общения с материалами и позволяет обратить внимание на отдельные закономерности созидательной активности.

Среди источников, характеризующих созидательную деятельность автора — рукописи произведений, письма, воспоминания, периодическая печать. Именно они позволяют судить о характере работы композитора и ее интенсивности.

Проникая в «творческую лабораторию» художника, можно заметить, что, несмотря на уникальность возникновения каждого произведения, автор следует определенным внутренним законам его построения.

Обращение к творческому архиву А. К. Лядова позволяет отметить отдельные особенности его творческого процесса. Личность художника предстает внутренне противоречивой. Отмеченный коллегами по цеху штампами лени, апатичности и безволия композитор предстает хрупкой и ранимой личностью, угнетенной необходимостью педагогической деятельности и крайне взыскательно относящейся к собственному творчеству.

Исходя из сохранившихся документов, становится возможным выделить также ряд стадий в творческом процессе А. К. Лядова: замысел – предварительная

работа – оформление текста – корректура – собственная оценка. Каждая из них служит отражением авторских мыслей в определенные моменты созидательного акта и позволяет выявить закономерности в ходе творческой работы художника.

Тщательное изучение деталей рабочего процесса композитора, обращение к эпистолярным и мемуарным материалам позволяет приблизиться к пониманию особенностей его творческого метода, навсегда оставляя, тем не менее, открытой страницу необъятного и непостижимого явления творческого процесса.

Заключение

Обращение к творческому наследию А. К. Лядова с позиций источниковедческо-текстологического подхода представляется, безусловно, важным этапом в процессе изучения его композиторской деятельности. Благодаря сведениям, полученным в результате исследования рукописей композитора, а также различного рода мемуарных материалов, становится возможным создать общие представления о творческом архиве А. К. Лядова и затронуть более сложную проблему, связанную с созидательным процессом художника. С этой точки зрения рукописи являются самыми достоверными, подчас единственными источниками, раскрывающими как особенности работы автора, так и его предпочтения в содержательном плане. В результате подобных изысканий становится возможным восстановить подлинный текст произведений или осознать путь, которым прошел композитор, закончив работу над сочинением или оставив его незавершенным.

Освоение творческого архива А. К. Лядова стало возможным благодаря изучению нотных рукописей, корреспонденции, мемуарных материалов, сведений, данных в современной композитору периодической печати.

В архивных хранилищах, материалы которых использовались в работе, сконцентрирована основная масса нотных рукописей композитора. В них представлены автографы произведений практически всех жанров, использовавшихся в творчестве А. К. Лядова: фортепианные, камерные и оркестровые произведения, вокальная и хоровая музыка, дидактические работы, переложения и обработки, как собственных произведений, так и сочинений других авторов, коллективные опусы, неосуществленные оперные и балетные замыслы. Многообразие и обилие сохранившихся материалов дало возможность для сопоставления результатов, изучения предпосылок сочинения, а также выявления некоторых особенностей творческого письма композитора.

Представление творческого архива А. К. Лядова производилось на основании рассмотрения типов автографов. В числе музыкальных документов творческого архива отмечены рукописные материалы: предварительные (наброски, эскизы, черновики) и окончательные (беловики) тексты сочинений А. К. Лядова, а также печатные источники (корректуры и первые издания сочинений). Заметим, что автографы лядовских беловиков обуславливают необходимость их дифференциации на *беловики с правкой творческого характера* (рукописи с многочисленными исправлениями содержательного характера, беловики *de iure* и черновики *de facto*) и на *беловики с правкой технического характера* (рукописи, наличие помарок в которых связано либо с правкой недочетов, возникших по ходу записи, либо со стремлением композитора придать сочинению максимально совершенный внешний вид). Значимую роль в случае изучения творчества А. К. Лядова играет исследование корректур как документов, отразивших последнюю волю автора. Однако, к сожалению, как правило, обращение к этим материалам не представляется возможным, так как большинство текстов было утеряно. Немаловажное место в сохранившемся наследии композитора занимают рукописи учебных работ, авторские копии, автографы на память.

Обращение к литературным источникам в рамках творческого архива композитора не случайно, так как именно на страницах писем и статей, в воспоминаниях друзей и учеников личность А. К. Лядова, скромного и замкнутого от природы человека, представала открытой миру. Композитор делился сведениями о замыслах своих произведений, о работе над ними, давал оценку сложившимся опусам. Кроме того, иногда на страницах писем и воспоминаний появлялись нотные образцы.

На основе творческого архива стал возможным анализ процесса сочинения композитора. Проблема созидательного акта творца, изученная в диссертации на базе литературоведческих и музыковедческих, а также психологических исследований определила подход к творческому процессу. В нашем случае понятие рассматривалось в узком смысле, не затрагивая работу механизмов

психической деятельности (бессознательную составляющую). Доказательную базу предоставили рукописные и печатные источники, определившие отдельные методы и стадии творческой работы композитора (замысел – предварительная работа – оформление текста – корректура).

Как показывают рукописи и свидетельствуют письма, статьи и воспоминания, А. К. Лядов был художником, творившим по вдохновению, его желание было определяющим в работе. Многие произведения композитора складывались будто на одном дыхании, появляясь сразу же в форме окончательного текста. А. К. Лядов часто работал над сочинением в его, условно, «внутреннем» состоянии и лишь затем переводил во «внешнюю» форму, то есть записывал уже сложившиеся музыкальные произведения. Особенностью его творческого процесса являлось длительное вынашивание замысла и последующая работа над сочинением. Известно, что утомляясь от музыкальных звуков во время работы в Консерватории и в Капелле, Лядов начинал «сочинять, переделывать, оркестровать свои произведения без рояля... Нередко среди разговора с близкими, улыбаясь, произносил, как бы переделывая сочинение: “так будет лучше”» [100, с. 178].

Однако большое число предварительных записей художника показывает, что композиторская работа не происходила исключительно в сознании автора. Многочисленные наброски, эскизы и черновики сочинений возникали как спонтанно, так и создавались преднамеренно. Многие сочинения импровизировались Лядовым за роялем, но в связи с отсутствием фиксации материала¹⁷² они служат в наши дни лишь дополнительными свидетельствами композиторских принципов А. К. Лядова.

Особое место в наследии Лядова занимают беловики произведений. Они часто представляли единственную и в то же время окончательную версию произведения. Выделяются беловики с правкой творческого характера. В них отмечалось довольно большое количество исправлений, затрагивающих

¹⁷² Исключение составляют воспоминания В. В. Ястребцева, где им были зафиксированы на слух наброски сочинений А. К. Лядова, существовавших только в виде фортепианных импровизаций. См.: [297, с. 188–189].

звуковысотность, ритм, фактуру, а также приемов сокращенного письма. В беловиках с правкой технического характера отразилось стремление композитора к аккуратности и скрупулезной точности записи. Часто беловые рукописи сочинений А. К. Лядова становились предварительными текстами по отношению к корректурным экземплярам, высылаемым издательством композитору для внесения окончательной правки. В большинстве случаев именно корректуры максимально точно отражали авторский замысел сочинения.

Большое значение для А. К. Лядова имела оценка его сочинений друзьями и родными. Похвала окрыляла композитора, побуждала к дальнейшей творческой работе, негативная же оценка могла ввести композитора в депрессивное состояние, повлечь за собой уничтожение рукописей.

Однако, несмотря на изучение вопросов, связанных с творческим процессом, остается открытой проблема сравнительно низкой творческой продуктивности композитора. Исследование рукописей композитора и принципов работы над ними заставляет задуматься, действительно ли Лядов написал мало? Не является ли итог его творчества своеобразным «манифестом миниатюризма», концентратом представлений композитора о музыкальных формах, а сравнительно небольшие объемы созданного — результатом сверхответственности творца, пропускавшего каждую созданную им вещь через сито собственных эстетических идеалов.

Можно ли назвать А. К. Лядова композитором ленивым, вялым и бездеятельным, каким он нередко предстает, часто в анекдотических ситуациях, на страницах, принадлежавших перу современников?

Вероятно, описанные качества имели место, но проявлялись они как личностные характеристики, возможно, присущие, Лядову-человеку или же Лядову-педагогу, но не Лядову-музыканту. Многие из того, что ставилось композитору в вину, может характеризовать чуткую натуру художника, ранимого, впечатлительного, тревожного, нередко страдавшего от депрессий и смен настроения, находившегося в состоянии поиска духовных ориентиров. Таким А. К. Лядов предстал лишь самым близким людям, своим родным и друзьям.

Внешние проявления натуры А. К. Лядова, человека доброжелательного, общительного, обладавшего прекрасным чувством юмора, казалось, вступали в диссонанс с его внутренним миром. И А. К. Лядов, в действительности склонный к интроверсии, замкнутый и осторожный в проявлениях собственных чувств и переживаний, вследствие этих причин нередко оказывался непонятым своими соратниками.

Творческая активность композитора зависела не только от личностных качеств художника, но и от обстоятельств его жизни. Часто у А. К. Лядова просто не оставалось времени на сочинение. Нуждавшийся в финансах композитор давал уроки в Консерватории, Капелле, занимался с частными учениками; принимал участие в концертной деятельности в качестве дирижера; выполнял огромный труд по корректуре и редактуре сочинений, сначала по поручению М. А. Балакирева, а затем в издательстве М. П. Беляева. И даже когда композитору удавалось заняться творчеством, он нередко вынужден был работать на заказ.

Кроме того, А. К. Лядов нередко страдал от разного рода физических недомоганий, кульминацией которых стала прогрессирующая болезнь сердца. М. Е. Марков вспоминал: «Постоянные его [А. К. Лядова] жалобы на скуку и тоску обуславливались развитием этой болезни. Бывш[ий] работник Толкачёвых Василий Николаев (умер 1963 г.), мне рассказывал, что во время летних пребываний в Полюновке, страдая бессонницей, в летние ночи часто бродил один по парку Анат[олий] Константинович и на вопрос, почему он не спит, обычно отвечал: “Скучно мне, злодею”. Эти болезненные переживания, безусловно, отражались на трудовой активности и деятельности композитора» [НГМ 90. С. 16].

Нужно заметить также то, что причины малой творческой активности крылись и в самом композиторе. В силу личных качеств А. К. Лядов не всегда мог принуждать себя к работе и трудиться систематически. Творческий метод Лядова требовал длительного обдумывания и тщательной детализированной проработки материала в случае окончательной его фиксации. Индивидуальные особенности

композитора не позволяли ему заниматься творчеством в неподходящих, с его точки зрения, условиях, вследствие чего основная работа проводилась в летний период в усадьбе Полюновка.

Вследствие склонностей характера и в результате сложившихся жизненных условий А. К. Лядов оказался невольным «заложником» обстоятельств, что напрямую отразилось на интенсивности его творческого процесса.

Тем не менее, изучение творческого архива и процесса работы композитора показывает, что композиторское ремесло занимало важное место в деятельности А. К. Лядова. Так, например, А. К. Лядов уделял внимание обязательной композиторской работе, необходимой для совершенствования собственных навыков. Подтверждением этому явились многочисленные учебные записи полифонических упражнений в строгом стиле и работа над фугами.

Также А. К. Лядов обращался к предварительной работе с источниками. Произведения церковно-певческого искусства использовались им при создании Десяти переложений из Обихода, симфонической картины «Из Апокалипсиса», а также отдельных сочинений, связанных с религиозной тематикой. Изучение русского фольклора определяло работу над неосуществленными в итоге проектами — оперой «Зорюшка» и балетом-русалией «Лейла и Алалей»; было связано с выбором программы к симфоническим миниатюрам «Баба-Яга» и «Кикимора»; с отдельными фортепианными сочинениями, основанными на народных темах и непосредственно с разными обработками русских народных песен.

Подготовительная работа была необходима и при создании А. К. Лядовым оркестровок сочинений других авторов. Заметим, что методы работы с музыкальным материалом, даже в случае чужого текста, оставались близкими к тем, что применялись композитором в собственной творческой практике.

Исследование рукописей А. К. Лядова, показало, что важную роль в творчестве композитора сыграли коллективные произведения. Многие из них были написаны в знак благодарности друзьям — В. В. Стасову, М. П. Беляеву, Н. А. Римскому-Корсакову и др. Их рукописи создавались А. К. Лядовым с

большой аккуратностью и в срок. Кроме того, возможно, именно Лядов стал автором копии коллективных Вариаций на русскую тему, посвященных Н. В. Галкину [СПбГК 29].

Друзьям и родным композитора были адресованы различные музыкальные шутки, разнообразные и меткие по своему содержанию. Они подчеркивали остроту мышления А. К. Лядова, его склонность к созданию характеристичных зарисовок. Однако даже в работе над ними композитор проявлял большую требовательность к себе, стремясь к максимальной точности высказывания.

Изучение творческого наследия А. К. Лядова на основе сохранившихся документальных материалов дало возможность обратиться к проблеме формирования творческого архива композитора, рассмотрев основные типы рукописей А. К. Лядова, а также определило направления изучения творческого процесса композитора и позволило выделить основные его стадии. Привлечение архивных документов отчасти способствовало наиболее беспристрастной оценке и позволило произвести отдельные наблюдения над процессом сочинения композитора.

Однако, несмотря на ряд выводов, многое остается еще не сказанным. Несомненную важность представляет не только расширение знаний о творческом архиве художника за счет привлечения новых архивных материалов (полный круг мест хранения рукописей композитора и в России и за рубежом, остается неизвестным), но и прицельное изучение предварительных рукописей по большей части неатрибутированных, сохранившихся в творческом архиве А. К. Лядова, а также открывшихся в ходе исследования автографов малоизвестных сочинений композитора. Отдельного исследования требуют сохранившиеся в архивах и ранее не публиковавшиеся эпистолярные материалы Лядова, которые не только дают представление о его личности, но и характеризуют особенности творческой деятельности, а также неизданные статьи и воспоминания о композиторе. Анализ же творческого процесса в полной мере станет возможным в дальнейшем: затронутые в настоящей работе позиции могут быть уточнены и дополнены. Изучение созданного Лядовым посредством обращения к его автографам

способствует приближению к личности выдающегося музыканта, стремившегося в своем творчестве «так сделать, чтобы каждый такт радовал» [151, с. 134].

Список литературы

1. 38 писем Ан. К. Лядова и В. В. Стасова с примечаниями В. Каренина // Музыкальный современник. – 1916. – № 7. – С. 20–36.
2. D. S. Хоровая литература / D. S. // РМГ. – 1911. – № 11-12. – Стлб. 318–320.
3. *Аверинцев, С. С.* Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. – М.: Искусство, 1972. – С. 110-155. URL: <https://www.psyinst.ru/library.php?part=article&id=34> (дата обращения: 26.11.2015).
4. *Азизбекова, М. А.* Фортепианные произведения А. К. Лядова и некоторые проблемы их интерпретации: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Азизбекова Мариам Акимовна. – М., 1950. – 22 с.
5. *Айнбиндер, А. Г.* Концертный жанр в творчестве П. И. Чайковского / А. Г. Айнбиндер // Музыка: задуманное, забытое, возвращенное / Сост. и отв. ред.: З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. – СПб.: Политехн. ун-т, 2012. – С. 29–40.
6. *Алексеев, А. Д.* Русская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1969. – 390 с.
7. *Алексеевский, Н.* Дань родине / Н. Алексеевский // Музыкальная жизнь. – 2004. – № 1. – С. 27–29.
8. *Антипов, В. И.* Творческий архив Рахманинова: указатель произведений: сборник статей / В. И. Антипов. – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. – 135 с.
9. *Антипова, Е. К.* Автографы А. К. Лядова и материалы, связанные с его деятельностью в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки: каталог-справочник / Е. К. Антипова. – Москва: Музгиз, 1963. – 15 с.

10. *Арановский, М. Г.* О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора [Электронный ресурс] / М. Г. Арановский // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. В 4-х томах. Т. 2 / Ред.: А. С. Прангишвили. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. URL: <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st101.shtml> (дата обращения: 27. 07. 2015).
11. *Арановский, М. Г.* Рукопись в структуре творческого процесса: очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 2009. – 340 с.
12. *Арановский, М. Г.* Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план оперы “Руслан и Людмила”»: Факсимиле. Расшифровка. Исследование / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 2004. – 4 кн. в футляре. – 18, [56], [58], 123 с.
13. *Артемова, Е. Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века: историко-стилевой аспект: дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Артемова Евгения Георгиевна. В 2-х томах. Т. 1. – М., 2015. – 382 с.
14. *Асафьев, Б. В.* Анатолий Константинович Лядов / Б. В. Асафьев // Избранные труды. В 5-ти томах. Т. 2 / Ред.: И. Э. Грабарь и др. – М.: АН СССР, 1954. – С. 270–271.
15. *Асафьев, Б. В.* Годы учения в Ленинградской консерватории / Б. В. Асафьев // Музыкальные кадры. – 1979. – № 12. – С. 3.
16. *Асафьев, Б. В.* [О Лядове] / Б. В. Асафьев // Избранные труды. В 5-ти томах. Т. 2 / Ред.: И. Э. Грабарь и др. – М.: АН СССР, 1954. – С. 337–339.
17. *Асафьев, Б. В.* О русской природе и русской музыке / Б. В. Асафьев // Советская музыка. – 1948. – № 5. – С. 29–39.
18. *Асафьев, Б. В.* О себе и свое / Б. В. Асафьев // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост.: А. Н. Крюков. – Л.: Музыка, 1974. – С. 317–509.
19. *Асафьев, Б. В.* О симфонической и камерной музыке (Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов)

- / Б. В. Асафьев; сост.: Т. П. Дмитриева; ред.: А. Н. Дмитриев. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
20. *Асафьев, Б. В.* Памяти Анатолия Константиновича Лядова / Б. В. Асафьев // Избранные труды. В 5-ти томах. Т. 2 / Ред.: И. Э. Грабарь и др. – М.: АН СССР, 1954. – С. 272–279.
21. *Ахонен, А. Н.* О письмах А. К. Лядова в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории / А. Н. Ахонен // Musicus. – 2005. – № 4. – С. 66–67.
22. *Балакирев, М. А.* Воспоминания и письма / Отв. ред.: Э. Л. Фрид. – Л.: Музгиз, 1962. – 480 с.
23. *Балакирев, М. А.* Летопись жизни и творчества / Сост.: А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. – Л.: Музыка, 1967. – 600 с.
24. *Балакирев, М. А.* Личность. Традиции. Современники / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – СПб.: Композитор, 2004. – 336 с.
25. *Баренбойм, Л. А.* Рубинштейн А. Г. / Л. А. Баренбойм. В 2-х томах. Т. 1. – Л.: Музгиз, 1957. – 456 с.
26. *Баренбойм, Л. А.* Рубинштейн А. Г. / Л. А. Баренбойм. В 2-х томах. Т. 2. – Л.: Музгиз, 1962. – 492 с.
27. *Бибикова, М. С.* В семье Толстых / М. С. Бибикова // Л. Н. Толстой и его близкие / Сост.: Т. Н. Волкова. – М.: Современник, 1986. – С. 9–86.
28. *Бихтер, М. А.* Листки из книги воспоминаний / М. А. Бихтер // Советская музыка. – 1959. – № 9. – С. 121–134.
29. *Блинова, М. П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. П. Блинова. – Л.: Музыка, 1974. – 144 с.
30. *Бобылев, Л. Б.* История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862-1917) / Л. Б. Бобылев. – М.: МГК, 1992. – 164 с.
31. *Бонди, С. М.* Черновики Пушкина. Статьи 1930–1970 гг. / С. М. Бонди. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1978. – 231 с.

- 32.Бородин А. П. в воспоминаниях современников / Сост.: А. П. Зорина. – М.: Музыка, 1985. – 288 с.
- 33.Бородин А. П. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи (1834–1887) / Под ред. В. В. Стасова. – СПб.: Типография А. С. Суворина, 1889. – 333 с.
- 34.Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – М.: Классика-XXI, 2008. – 352 с.
- 35.Бочкарева, О. А. Заметки Асафьева о Лядове как источник для характеристики композитора / О. А. Бочкарева // Проблемы современного музыкознания в свете идей Б. В. Асафьева / Отв. ред.: Е. В. Титова. – Л.: ЛГК, 1987. – С. 158–172.
- 36.Бочкарева, О. А. Лядов и художественная культура России его времени / О. А. Бочкарева // Актуальные вопросы искусствознания: современное композиторское творчество, фольклор Карелии, художественное наследие: материалы конференции / Ред.: О. А. Бочкарева, Н. Ю. Гродницкая, Ю. Г. Кон. – Петрозаводск: ПГК, 1986. – С. 51–55.
- 37.Бочкарева, О. А. Финский и карельский север в музыке Лядова и Глазунова / О. А. Бочкарева // Русская и финская музыкальная культуры: Проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий / Сост.: В. И. Нилова. – Петрозаводск: Карелия, 1989. – С. 15–29.
- 38.Брагинская, Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с польской музыкальной культурой: о ранних инструментовках пьес Шопена / Н. А. Брагинская // Opera musicologica. – 2013. – № 2. – С. 14–35.
- 39.Брагинская, Н. А. История о договоре с дьяволом: Стравинский по следам Гете? / Н. А. Брагинская // Стравинский в контексте времени и места / Ред.-сост.: С. И. Савенко. – М.: МГК, 2006. – С. 132–147.
- 40.Браудо, Е. А. А. К. Лядов (его жизнь и творчество) / Е. А. Браудо // Ежегодник Императорских театров. – 1915. – С. 189–197.
- 41.Брянцева, В. Н. Рукописи первого и второго фортепианных концертов С. В. Рахманинова / В. Н. Брянцева // Из архивов русских музыкантов.

- Труды ГЦММК им. М. И. Глинки / Ред.: А. Быков. – М.: Музгиз, 1962 – С. 121–138.
42. *Вайдман, П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского / П. Е. Вайдман. – М.: Музыка, 1988. – 176 с.
43. *Васина-Гроссман, В. А.* А. К. Лядов / В. А. Васина-Гроссман. – М., Л.: Музгиз, 1945. – 47 с.
44. *Венцель, В. В.* На память о Лядове / В. В. Венцель // РМГ. – 1917. – № 1. – С. 7–11; № 2. – С. 41–44; № 3. – С. 56–59.
45. *Витол, Я.* Воспоминания. Статьи. Письма / Сост.: А. Э. Даркевич. – Л.: Музыка, 1969. – 336 с.
46. *Витол, Я.* На беляевских «пятницах» / Я. Витол // Советская музыка. – 1963. – №7. – С. 78–80.
47. *Витолс Язепс* — 150 / Сост.: А. Клотыньш. – Рига: Латвийская академия музыки, 2012. – 14 с.
48. *Владимирова, О. А.* Формирование творческого метода в ранних симфониях А. К. Глазунова: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Владимирова Ольга Александровна. – М., 2004. – 296 с.
49. Воспоминания о П. И. Чайковском / Сост.: Е. Е. Борникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1973. – 560 с.
50. *Выготский, Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
51. *Вязкова, Е. В.* Процессы музыкального творчества: сравнительный и текстологический анализ [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Вязкова Елена Васильевна. – М., 1998. URL: <http://www.dissercat.com/content/protsessy-muzykalnogo-tvorchestva-sravnitelnyi-tekstologicheskii-analiz#ixzz3gzSaPJo> (дата обращения: 30.07.2015).
52. *Вязкова, Е. В.* Процессы музыкального творчества: сравнительный и текстологический анализ: дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Вязкова Елена Васильевна. – М., 1998. – 329 с.

53. *Гаккель, Л. Е.* «Откуда мы? Куда идем?» / Л. Е. Гаккель. – СПб.: Политехн. ун-т, 2013. – 251 с.
54. *Гаккель, Л. Е.* Фортепианная музыка XX века / Л. Е. Гаккель. – Л., М.: Советский композитор, 1976. – 296 с.
55. *Галин, А. Л.* Психологические особенности творческого поведения / А. Л. Галин. – Новосибирск: НГУ, 2001. – 233 с.
56. *Ганенко, Н. С.* Камерно-вокальное творчество С. И. Танеева: Опыт текстологического исследования: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Ганенко Надежда Сергеевна. – СПб., 2005. – 379 с.
57. *Ганенко, Н. С.* Лядов и Танеев о композиторском образовании (по материалам переписки) / Н. С. Ганенко // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 248–261.
58. *Гераимчук, И. М.* Теория творческого процесса / И. М. Гераимчук. – Киев: Эдельвейс, 2012. – 269 с.
59. *Гетманская, Е. В.* Творческий процесс: признаки, этапы, критерии / Е. В. Гетманская // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2010. – № 3. Т. 3. – С. 155–160.
60. *Глазунов, А. К.* [О творческой работе композитора] / А. К. Глазунов // А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное / Сост.: М. А. Ганина. – М.: Музгиз, 1958. – С. 457–460.
61. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное / Сост.: М. А. Ганина. – М.: Музгиз, 1958. – 550 с.
62. *Гнесин, М. Ф.* А. К. Лядов / М. Ф. Гнесин // Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове / Ред.: Д. В. Житомирский. – М.: Музгиз, 1956. – С. 259–272.
63. *Гозенпуд, А. А.* Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. Записные книжки композитора / А. А. Гозенпуд // Римский-Корсаков Н. А. Исследования, материалы, письма. В 2-х томах. Т. 1 / Отв. ред.: М. О. Янковский. – М: АН СССР, 1953. – С. 145–251.

64. Головинский, Г. Л., Сабина, М. Д. М. П. Мусоргский / Г. Л. Головинский, М. Д. Сабина. – М.: Музыка, 1998. – 736 с.
65. Горбунов, Ю. А. «Писательницы России. Материалы для библиографического словаря» [Электронный ресурс] / Ю. А. Горбунов. URL: <http://book.uraic.ru/elib/authors/gorbunov/sl-15.htm> (дата обращения: 20.01.2017).
66. Горячих, В. В. «Из Апокалипсиса» Лядова (к проблеме содержания, музыкальной формы, стиля) / В. В. Горячих // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 106–119.
67. Горячих, В. В. Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова / В. В. Горячих // Musicus. – 2008. – № 4. – С. 15–18.
68. Горячих, В. В. «Хованщина» М. П. Мусоргского и ее редакция Н. А. Римского-Корсакова: наблюдения над рукописями / В. В. Горячих // «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра / Е. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 352–377.
69. Григорьев, С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / С. Л. Григорьев; пер. с англ. Н. А. Чистяковой. – М.: АРТ СТД РФ, 1993. – 383 с.
70. Гришунин, А. Л. Исследовательские аспекты текстологии / А. Л. Гришунин. – М.: Наследие, 1998. – 369 с.
71. Гусейнова, З. М. Документы Лядова в фонде Абрамычева (РНБ) / З. М. Гусейнова // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 336–361.
72. Девятова, О. Л. Особенности творческого процесса композитора / О. Л. Девятова // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2014. – Т. 124. № 1. – С. 67–81.
73. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М.: Советский композитор, 1986. – 207 с.
74. Дмитриев, А. Н. К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» / А. Н. Дмитриев // Дмитриев А. Н. Исследования, статьи, наблюдения / Ред.-сост.: Л. Г. Данько. – Л.: Советский композитор, 1989. – С. 130–143.

75. *Домбаев, Г. С.* Творчество П. И. Чайковского в материалах и документах / Г. С. Домбаев. – М.: Музгиз, 1958. – 636 с.
76. *Домбург, Э. А., ван.* Текстология в отечественном музыкознании: история, теория, практика / Э. А. ван Домбург. – СПб.: Астерион, 2011. – 96 с.
77. *Дормидонова, Н. Г.* Рукопись партитуры Второй симфонии А. П. Бородина / Н. Г. Дормидонова // Дмитриев А. Н.: Статьи. Воспоминания. Документы: к 100-летию со дня рождения / Сост.: Л. Г. Данько. – СПб.: Нестор-История, 2008. – С. 135–143.
78. *Друскин, М. С.* Игорь Стравинский / М. С. Друскин. – Л.: Советский композитор, 1982. – 208 с.
79. *Дунаева, Н. Л.* «Лядовский эпизод» в истории создания балета «Жар-птица» / Н. Л. Дунаева // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 136–149.
80. *Евсеев, С. В.* Русские народные песни в обработке Лядова / С. В. Евсеев. – М.: Музыка, 1965. – 90 с.
81. *Емельянова, И. Н.* «Бирюльки» А. К. Лядова в аспекте воплощения игры / И. Н. Емельянова // Музыка и время. – 2008. – № 12. – С. 17–21.
82. *Житомирский, Д. В.* Роберт Шуман / Д. В. Житомирский. – М.: Музыка, 1964. – 881 с.
83. *Зайцева, В. В.* Некоторые черты творческого процесса А. К. Лядова: работа композитора над оркестровкой / В. В. Зайцева // Процессы музыкального творчества. – Вып 185 (12) / Ред.-сост.: Е. В. Вязкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – С. 127-142.
84. *Зайцева, В. В.* Оркестровое письмо А. К. Лядова: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Зайцева Вера Васильевна. – М., 2013. – 185 с.
85. *Зайцева, М. Л.* Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса [Электронный ресурс] / М. Л. Зайцева // Траектория науки. Международный электронный научный журнал. – 2016. – Т. 2. № 9. URL: <https://pathofscience.org/index.php/ps/article/download/206/230> (дата обращения: 14.01.2017).

86. *Зайцева, Т. А.* Hommage a Liszt / Т. А. Зайцева // Музыкальная жизнь. – 1994. – № 5. – С. 18–20.
87. *Зайцева, Т. А.* Балакирев и Лядов: учитель и ученик / Т. А. Зайцева // Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры. – Вып. 5. Сб. 2. / Ред.-сост.: Е. Б. Долинская. – М.: МГК, 1993. – С. 84–95.
88. *Зайцева, Т. А.* Из архива Петербургской музыкальной семьи Лядовых / Т. А. Зайцева // Три века Петербурга: музыкальные страницы / Сост.: З. М. Гусейнова. – СПб.: СПбГК, 2003. – С. 124–130.
89. *Зайцева, Т. А.* «Искусство — будущая религия человечества» / Т. А. Зайцева // Музыкальная жизнь. – 1994. – № 1. – С. 36–39.
90. *Зайцева, Т. А.* Композитор «Серебряного века» Лядов и Петербург / Т. А. Зайцева // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 16–63.
91. *Зайцева, Т. А.* По страницам писем А. К. Лядова / Т. А. Зайцева // Грань веков. Рахманинов и его современники / Ред.-сост.: Т. А. Хопрора, Л. А. Скафтымова. – СПб.: СПбГК, 2003. – С. 199–209.
92. *Зайцева, Т. А.* Под сенью балакиревской музы. Глава «Новой русской школы» и Лядов / Т. А. Зайцева // Петербургские страницы русской музыкальной культуры / Ред.-сост.: Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. – СПб.: СПбГК, 2001. – С. 26–35.
93. *Зайцева, Т. А.* Страницы творческой биографии М. А. Балакирева / Т. А. Зайцева. – СПб.: СПбГУКИ, 2006. – 112 с.
94. *Зайцева, Т. А.* Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм. Дирижирование. Педагогика / Т. А. Зайцева. – СПб.: Композитор, 2012. – 496 с.
95. *Зайцева, Т. А.* Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг.: дис. ...докт. иск.: 17.00.02 / Зайцева Татьяна Андреевна. – М., 2000. – 408 с.

96. *Зайцева, Т. А.* Фортепианное творчество Лядова (стилевые особенности и проблемы исполнительского воплощения): дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Зайцева Татьяна Андреевна. – Л., 1987. – 178 с.
97. *Зайцева, Т. А.* «Я люблю с друзьями быть». Из переписки М. А. Балакирева с А. К. Лядовым / Т. А. Зайцева // М. А. Балакирев: Личность. Традиции. Современники / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – СПб.: Композитор, 2004. – С. 199-217.
98. *Зайцева-Гончаренко, Т. А.* Эстетические и психологические предпосылки формирования Лядова как художника миниатюриста / Т. А. Зайцева-Гончаренко // Научный поиск молодых: Альманах ЛГК. – Вып. 2. – Л.: ЛГК, 1982. – С. 71–85.
99. *Замятин, Е. И.* Психология творчества [Электронный ресурс] / Е. И. Замятин // Художественное творчество и психология / Отв. ред.: А. Я. Зись, М. Г. Ярошевский. – М.: Наука, 1991. URL: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor26.html> (дата обращения: 23.07.2015).
100. *Запорожец, Н. В.* Лядов А. К. / Н. В. Запорожец. – М.: Музгиз, 1954. – 216 с.
101. *Запорожец, Н. В.* Музыкальный язык симфонических произведений А. К. Лядова / Н. В. Запорожец // Вопросы музыкознания. – Вып. 1 / Общ. ред.: А. С. Оголевец. – М.: Музгиз, 1954. – С. 302–327.
102. *Земцовский, И. И.* Об одной забытой кантате (к столетию со дня смерти М. Антокольского) / И. И. Земцовский // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 224–247.
103. *Зенкевич, С. И.* «Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге / С. И. Зенкевич // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. – Вып. 6 / Отв. ред.: Т. А. Шрадер. – СПб.: МАЭ РАН, 2011. – С. 353–368.
104. *Зенкин, К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М.: МГК, 1997. – 509 с.
105. *Зилоти А. И.* Воспоминания и письма / Сост.: Л. М. Кутателадзе; ред.: Л. Н. Раабен. – Л.: Музгиз, 1963. – 457 с.

106. *Золотарев, В. А.* Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах / В. А. Золотарев; ред.: В. Н. Римский-Корсаков. – М: Музгиз, 1957. – 236 с.
107. Из истории армяно-русских музыкальных связей: Воспоминания, письма (1827–1917) / Сост.: К. Г. Григорян. – Ереван: АН Армянской ССР, 1971. – 222 с.
108. Из писем Н. Н. Римской-Корсаковой к А. К. Лядову // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы / Ред.-сост.: З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. – СПб.: СПбГК, 2009. – С. 246–254.
109. Избранные письма Н. А. Римского-Корсакова к Н. Н. Римской-Корсаковой. Публикация В. Н. Римского-Корсакова // Римский-Корсаков: исследования, материалы, письма. В 2-х томах. Т. 2 / Отв ред.: М. О. Янковский. – М.: АН СССР, 1954. – С. 19–176.
110. *Ильин, Е. П.* Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. – СПб.: Питер, 2009. – 434 с.
111. *К. Ч. [Чернов, К. Н.]* Библиография / К. Ч. // РМГ. – 1905. – № 31-32. – Стлб. 757–758.
112. *Кавос-Дехтерева, С. Ц.* А. Г. Рубинштейн / С. Ц. Кавос-Дехтерева. – СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1895. – 280 с.
113. *Каган, М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с.
114. *Казунина, А. С.* Письма А. К. Лядова к М. П. Беляеву (по материалам КР РИИИ и НИОР СПбГК) / А. С. Казунина // Современные технологии: актуальные вопросы, достижения, инновации / Отв. ред. Г. Ю. Гуляев. – Пенза: МЦНС «Наука и просвещение», 2016. – С. 125–159.
115. *Казунина, А. С.* Эпистолярный эпизод «бурного лета» (о письмах А. К. Лядова в Великом Новгороде) / А. С. Казунина // Музыковедение. – 2016. – № 11. – С. 3–10.

116. *Каратыгин, В. Г.* *Mimosa pudica* / В. Г. Каратыгин // Каратыгин В. Г. Жизнь. Деятельность. Статьи. Воспоминания / Ред.: А. Н. Римский-Корсаков, В. Ф. Шишмарев, Р. И. Грубер. – Л.: ГИИИ, 1927. – С. 168–171.
117. *Каратыгин, В. Г.* Лядов А. К. / В. Г. Каратыгин // Музыка. – 1913. – № 158. – С. 804–813.
118. *Каратыгин, В. Г.* О «Сорочинской ярмарке» / В. Г. Каратыгин // Музыкальный современник. – 1917. – № 5–6. – С. 168–191.
119. *Каратыгин, В. Г.* О музыкальном наследии А. К. Лядова / В. Г. Каратыгин // Музыкальный современник. – 1916. – № 2. – С. 29–31.
120. *Каратыгин, В. Г.* Памяти Лядова / В. Г. Каратыгин // Аполлон. – 1914. – № 6–7. – С. 93–102.
121. *Каренин, В.* [Комарова В. Д.] А. К. Лядов и его «Зорюшка» / В. Каренин // Музыкальный современник. – 1916. – № 7. – С. 5–19.
122. *Кашапов, М. М.* Психология творческого мышления профессионала / М. М. Кашапов. – М.: ПЕР СЭ, 2006. – 688 с.
123. *Кирнарская, Д. К.* Психологический портрет композитора, написанный им самим / Д. К. Кирнарская // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2013. – № 3. – С. 68–86.
124. *Климовицкий, А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского. «Песнь о блохе» Л. Бетховена / А. И. Климовицкий. – СПб.: Музыкальная школа. – 2003. – 392 с.
125. *Климовицкий, А. И.* Лядов А. К. в работе над оркестровкой «Песни о блохе» М. П. Мусоргского / А. И. Климовицкий // Памяти Анастасии Сергеевны Ляпуновой / Сост. и отв. ред.: Т. З. Сквирская. – СПб.: Политехн. ун-т, 2012. – С. 231–251.
126. *Климовицкий, А. И.* Некоторые особенности творческой лаборатории Бетховена (Методологические заметки) / А. И. Климовицкий // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред.: Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. – Л.: Наука, 1980. – С. 139–150.

127. *Климовицкий, А. И.* О творческом процессе Бетховена: Исследование / А. И. Климовицкий. – Л.: Музыка, 1979. – 176 с.
128. Композитор А. К. Лядов и Боровичский край / Авт.-сост. Л. В. Подобед. – СПб.: Астерион, 2005. – 112 с.
129. *Коненко, С. А.* Художественная микроминиатюра как средство построения микрокосмоса культуры: дис. ...канд. филос. наук: 09.00.13 / Коненко Станислав Анатольевич. – Омск, 2009. – 144 с.
130. *Корсакевич, О. А.* «Книга о Лядове» / О. А. Корсакевич; сост., ред. и комм.: И. О. Прохоров, О. В. Соловьева. – М.: Композитор, 2017. – 164 с.
131. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. В 2-х частях. Ч. 1. Хореографы / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1971. – 526 с.
132. *Крылова, В. Д.* Русская кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Крылова Вера Дмитриевна. – М., 2010. – 26 с.
133. *Кузнецов, Ю. И.* Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта / Ю. И. Кузнецов // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред.: Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. – Л.: Наука, 1980. – С. 113–127.
134. *Курбанов М. М.* Воспоминания о Беляевском кружке и о «беляевских пятницах» / М. М. Курбанов // Памяти Митрофана Петровича Беляева. – Париж: Попечит. совет для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1929. – С. 99–163.
135. *Куценко Е. Д.* Духовно-музыкальные сочинения А. А. Алябьева: опыт текстологического исследования: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Куценко Екатерина Дмитриевна. – М., 2013. – 198 с.
136. *Кюи, Ц. А.* Русский романс / Ц. А. Кюи. – СПб.: Н. Ф. Финдейзен, 1896. – 209 с.
137. Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост.: И. Л. Гусин. – Л.: Музгиз, 1952. – 691 с.

138. *Ламм, П. А.* От редактора / П. А. Ламм
// Мусоргский М. П. «Сорочинская ярмарка»: клавираусцуг. – М.: Музгиз, 1933. – С. V–XV.
139. *Ларош, Г. А.* По поводу выхода в свет оркестровой партитуры «Руслан и Людмила». Глинка за границей и Ганс фон Бюлов / Г. А. Ларош
// Избранные статьи. В 5-ти томах. Т. 1 / Ред.: А. А. Гозенпуд и др. – Л.: Музыка, 1974. – С. 184–191.
140. *Латышев Н. А.* Произведения А. К. Глазунова для духовых инструментов: историко-текстологические аспекты: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Латышев Николай Анатольевич. В 2-х томах. Т. 1. – М., 2013. – 208 с.
141. *Левинзон-Лессинг, Ф. Ю.* Роль фантазии в научном творчестве / Ф. Ю. Левинзон-Лессинг // Творчество. – Петроград: Научное химико-техническое издательство, 1925. – С. 36–57.
142. *Левиновский, В. Я.* Неизвестный Б. В. Асафьев: театр, ставший музыкой / В. Я. Левиновский. – Нью-Йорк: Design-ER, 2003. – 520 с.
143. *Лезин, Б. А.* Художественное творчество как особый вид экономии мысли Б. А. Лезин // Вопросы теории и психологии творчества. В 8-ми томах. Т. 1 / Ред.: Б. А. Лезин. – 2-е изд. – Харьков: Тип. «Мирный труд», 1911. – С. 202–243.
144. *Лихачев, Д. С.* Текстология. Краткий очерк / Д. С. Лихачев; отв. ред. С. О. Шмидт. – 2-е изд. – М.: Наука, 2006. – 175 с.
145. *Лихачев, Д. С.* Текстология на материале русской литературы X–XVII веков / Д. С. Лихачев; при участии А. А. Алексеева и А. Г. Боброва. – 3-е изд. – СПб.: Алетейя, 2001. – 759 с.
146. *Лук, А. Н.* Мышление и творчество / А. Н. Лук. – М.: Политиздат, 1976. – 144 с.
147. *Луконин, Д. Е.* Беляевский кружок в художественной жизни России (80-е гг. XIX — начало XX вв.): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Луконин Дмитрий Евгеньевич. – Саратов, 2009. – 348 с.

148. *Лукьянович О. В.* Особенности творческого мышления А. К. Лядова: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Лукьянович Ольга Викторовна. – СПб., 2005. – 288 с.
149. Лядов А. играет Шопена [Электронный ресурс]. URL: <http://musicschool2.ru/lyadov-shopen/> (дата обращения: 11.01.2017).
150. Лядов Анатолий Константинович: жизнь, портрет, творчество, из писем / В. Г. Вальтер, С. М. Городецкий, Я. Витол. – Пг.: Издание Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. – 221 с.
151. Лядов Анатолий Константинович: жизнь, портрет, творчество, из писем / В. Г. Вальтер, С. М. Городецкий, Я. Витол. – СПб.: Композитор, 2005. – 167 с.
152. *Мазель, Л. А.* Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1991. – 320 с.
153. *Майкапар, С. Я.* Из музыкально-педагогического наследия. О Бетховене. О фортепианной педагогике. I. / С. Я. Майкапар. – М.: Композитор, 2003. – 328 с.
154. *Майорова (Казунина), А. С.* А. К. Лядов и А. Г. Рубинштейн: к истории творческих отношений / А. С. Майорова // Musicus. – 2013. – № 3. – С. 3–8.
155. *Малков, Н. П.* Лядов А. К. / Н. П. Малков // РМГ. – 1914. – № 36–37. – Стлб. 697-704.
156. *Малько, Н. А.* Лядов / Н. А. Малько // Н. А. Малько Воспоминания. Статьи. Письма / Общ. ред: Л. Н. Раабен. – Л.: Музыка, 1972. – С. 43–48.
157. Материалы состоящей при Военно-походной канцелярии Е. И. В. Николая II Комиссии по улучшению музыкального дела в Армии и во Флоте под руководством барона К. К. Штакельберга, посвященные рассмотрению народного гимна. Рукописи, литографированные рукописи, машинопись, типографский оттиск, нотные издания. 1884; 1914–1915

- [Электронный ресурс]. URL: <http://hymn.artcenter.ru/docs/16/> (дата обращения: 15.12.2016).
158. *Медушевский, В. В.* Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
159. Мейерхольд в русской театральной критике (1892–1918) / Сост.: Н. В. Песочинский. – СПб.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 527 с.
160. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х частях. Ч. 1 / Сост.: А. В. Февральский, ред.: Б. И. Ростоцкий. – М.: Искусство, 1968. – 350 с.
161. *Мейлах, Б. С.* Психология художественного творчества: предмет и пути исследования / Б. С. Мейлах // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред.: Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. – Л.: Наука, 1980. – С. 5-21.
162. *Милка, А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации / А. П. Милка. – СПб.: Композитор, 2009. – 455 с.
163. *Милка, А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации / А. П. Милка. – М.: Музыка. 1999. – 264 с.
164. *Миллер Л. А.* II. Каталог автографов М. П. Мусоргского в отделе рукописей Петербургской консерватории [Электронный ресурс] / Л. А. Миллер. URL: <http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Miller02.htm> (дата обращения: 17.01.2017).
165. *Миллер, Л. А.* I. Материалы М. П. Мусоргского в отделе рукописей Петербургской консерватории [Электронный ресурс] / Л. А. Миллер. URL: <http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Miller.htm> (дата обращения: 17.01.2017).
166. *Михайлов, М. К. А.* Лядов «Легенды» / М. К. Михайлов // Русская музыка на рубеже XX века / Общ. ред.: М. К. Михайлов, Е. М. Орлова. – М., Л.: Музыка, 1966. – С. 252–258.
167. *Михайлов М. К. А. К.* Лядов. (Жизнь и творчество): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Михайлов Михаил Кесаревич. – Л., 1954. – 18 с.

168. *Михайлов, М. К.* А. К. Лядов / Михайлов М. К. – 1-е изд. – Л.: Музыка, 1961. – 211 с.
169. *Михайлов, М. К.* А. К. Лядов / Михайлов М. К. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1985. – 208 с.
170. *Михайлов, М. К.* Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Лядов / М. К. Михайлов // О русской музыке / Сост.: А. Н. Крюков, отв. ред.: З. М. Гусейнова. – СПб.: Канон, 1999. – С. 79–90.
171. *Михеева, М. В.* Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора / М. В. Михеева. – Тамбов: Ивановка, 2012. – 238 с.
172. Музыка: задуманное, забытое, возвращенное / Сост. и отв. ред.: З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. – СПб.: Политехн. ун-т, 2012. – 245 с.
173. Мусоргский М. П. в воспоминаниях современников / Ред.-сост.: Е. М. Гордеева. – М.: Музыка, 1989. – 319 с.
174. Мусоргский М. П. Письма / Ред.: Е. М. Гордеева. – М.: Музыка, 1981. – 359 с.
175. *Муха, А. И.* Процесс композиторского творчества / А. И. Муха. – Киев: Музична Україна, 1979. – 271 с.
176. *Найко Н. М.* Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов XIX – первой половины XX века: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Найко Наталья Михайловна. – Новосибирск, 2003. – 243 с.
177. *Назайкинский, Е. В.* О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
178. *Некрасова, Г. А.* Замысел симфонии h-moll Н. А. Римского-Корсакова в контексте его симфонических произведений 1860-х годов / Г. А. Некрасова // Римский-Корсаков. Петербургский музыкальный архив. – Вып. 7 / Отв. ред.: Т. З. Сквирская. – СПб.: Композитор, 2008. – С. 154–169.
179. Некролог // Музыка. – 1914. – № 194. – С. 491.

180. *Немировская, И. А.* Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX — первой половины XX века: автореф. дис...д-ра иск.: 17.00.02 / Немировская Иза Абрамовна. — Магнитогорск, 2011. — 48 с.
181. *Непознанный А. К. Лядов* / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. — Челябинск: МРІ, 2009. — 400 с.
182. *О. В.* [*Оссовский, А. В.*] *Наброски и нотные записные книжки А. К. Лядова* / О. В. // РМГ. — 1915. — № 47–48. — С. 753–759.
183. *Онеггер, А.* *О музыкальном искусстве* / А. Онеггер; пер. и комм.: В. Н. Александровой, В. И. Быковой. — Л.: Музыка, 1979. — 264 с.
184. *Онегина, О. В.* *Неосуществленные оперные замыслы С. М. Ляпунова* / О. В. Онегина // *Музыка: задуманное, забытое, возвращенное* / Сост. и отв. ред. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. — СПб.: Изд. Политехн. ун-та, 2012. — С. 52–62.
185. *Оперы и концерты* // РМГ. — 1901. — № 11. — Стлб. 340–341.
186. *Орлов, Г. А.* *Древо музыки* / Г. А. Орлов. — 2-е изд. — СПб.: Композитор, 2005. — 439 с.
187. *Орлова, А. А.* *Труды и дни М. П. Мусоргского* / А. А. Орлова. — М.: Музгиз, 1963. — 704 с.
188. *Орлова, Е. М.* *Очерки о русских композиторах XIX — начала XX века* / Е. М. Орлова. — М.: Музыка, 1982. — 223 с.
189. *Орлова, Е. М., Крюков, А. Н.* *Академик Борис Владимирович Асафьев* / Е. М. Орлова, А. Н. Крюков. — Л.: Советский композитор, 1984. — 272 с.
190. *Оссовский, А. В.* *Лядов* / А. В. Оссовский // *Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования.* / Ред.: Ю. Н. Кремлев; сост.: В. В. Смирнов. — Л.: Музыка, 1968. — С. 48–66.
191. *Оссовский, А. В.* *М. П. Беляев и основанное им музыкальное дело* / А. В. Оссовский // *Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи* / Ред.: Ю. А. Кремлев. — Л.: Музыка, 1971. — С. 343–354.

192. *Оссовский, А. В.* Нотные издания М. П. Беляева / А. В. Оссовский // РМГ. – 1895. – № 2. – Стлб. 161–162.
193. *Оссовский, А. В.* Письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову / А. В. Оссовский // Орфей. – Кн. 1. – Пб., 1922. – С. 153–178.
194. Памяти Митрофана Петровича Беляева. – Париж: Попечит. совет для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1929. – 178 с.
195. Переписка А. Н. Скрябина и М. П. Беляева 1894–1903 / Предисл. и примеч. В. Беляева. – Петроград: Государственная Академическая Филармония, 1922. – 194 с.
196. Переписка Н. А. Римского-Корсакова с А. К. Лядовым // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные сочинения и переписка. В 8-ми томах. Т. 6. / Подгот.: Э. Э. Язовицкой. – М.: Музыка, 1965. – С. 1–45.
197. Переписка Н. А. Римского-Корсакова с Ан. К. Лядовым // Музыкальный современник. – 1916. – № 7. – С. 37–58.
198. *Петровская, И. Ф.* Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века / И. Ф. Петровская. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1989. – 318 с.
199. Петроградские театры и концерты // Хроника журнала музыкальный современник. – 1915. – № 7. – С. 5–17.
200. *Петрушин, В. И.* Психология и педагогика художественного творчества / В. И. Петрушин. – 2-е изд. – М.: Академический проект; Гаудеамус, 2008. – 490 с.
201. *Пивоварова, Н. Ф.* Кое-что об А. К. Лядове / Н. Ф. Пивоварова // РМГ. – 1915. – № 51–52. – Стлб. 827–829.
202. Письма А. К. Лядова к А. В. Оссовскому // РМГ. – 1916. – № 11. – Стлб. 233–248.
203. Письма Лядова к Оссовскому. Публикация Александра Оссовского // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 312–325.

204. Письма А. К. Лядова к А. И. Зилоти // РМГ. – 1915. – № 47–48. – Стлб. 745–753.
205. *Письменная, Л. Я.* Язеп Витол и латышская хоровая культура / Л. Я. Письменная. – Л.: Музыка, 1976. – 136 с.
206. Письмо Ан. К. Лядова к В. В. Ястребцеву // Музыка. – 1915. – № 204. – С. 7-8.
207. *Познанский, А. Н.* Петр Чайковский: биография / А. Н. Познанский. В 2-х томах. Т. 2. – СПб.: Вита Нова, 2009. – 624 с.
208. *Покровская, И. Е.* Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Покровская Ирина Евгеньевна. – СПб., 2007. – 158 с.
209. *Помазанский, А. Е.* Лядовы и Помазанские — музыкальная семья / А. Е. Помазанский. – СПб.: Политехника-сервис, 2014. – 280 с.
210. *Пономарев, Я. А.* Психология творчества / Я. А. Пономарев. – М.: Наука, 1976. – 304 с.
211. *Похитонов, Д. И.* Из прошлого русской оперы / Д. И. Похитонов. – Л.: Всероссийское театральное общество, 1949. – 264 с.
212. Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы / Сост.: Д. Р. Петров. – М.: МГК, 2003. – 183 с.
213. *Прокофьев, С. С.* Автобиография / С. С. Прокофьев; предисл.: Н. Савкина; послеслов. и комм.: М. Козлова. – М.: Классика-XXI, 2007. – 520 с.
214. *Протопопов, В. В.* История полифонии. В 6-ти выпусках. Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII–начала XX века / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1987. – 319 с.
215. *Профе, О. А.* Морис Метерлинк в России Серебряного века / О. А. Профе // Гуманитарные науки и гуманитарное образование / Ред.-сост.: И. П. Вишнякова-Вишневецкая. – СПб.: ООО «Береста», 2003. – С. 252–256.

216. Психология процессов художественного творчества / Отв. ред.: Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. – Л.: Наука, 1980. – 286 с.
217. *Раабен, Л. Н.* Камерно-инструментальные сочинения / Л. Н. Раабен // Глазунов А. К. Исследования, материалы, публикации, письма. В 2-х томах. Т. 1 / Отв. ред.: М. О. Янковский. – Л.: Музгиз, 1959. – С. 245–290.
218. *Резников, Е. Д.* Ремизов и музыка / Е. Д. Резников // Алексей Ремизов. Исследования и материалы / Отв. ред.: А. М. Грачева. – СПб.: РАН–Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1994. – С. 259–264.
219. *Рейсер, С. А.* Основы текстологии / С. А. Рейсер. – 2-е изд. – Л.: Просвещение, 1978. – 176 с.
220. *Ремизов, А. М.* Русалия / А. М. Ремизов // Современные записки [Париж]. – 1922. – № 9. – С. 88–115.
221. *Ремизов, А. М.* Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 2: Доука и балагурье / А. М. Ремизов; ред.: А. М. Грачева. – М.: Русская книга, 2000. – 720 с.
222. *Рибо, Т.* Творческое воображение / Т. Рибо. – СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1901. – 318 с.
223. *Римский-Корсаков, А. Н.* А. К. Лядов в освещении посторонних людей / А. Н. Римский-Корсаков // Музыкальный современник. – 1916. – № 7. – С. 59-69.
224. *Римский-Корсаков, А. Н.* Личность Лядова / А. Н. Римский-Корсаков // Музыкальный современник. – 1916. – № 1. – С. 28.
225. *Римский-Корсаков, А. Н.* Памяти умерших / А. Н. Римский-Корсаков // Музыкальный современник. – 1915. – № 1. – С. 15.
226. Римский-Корсаков Н. А. Исследования и материалы / Ред.-сост.: З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. – СПб.: СПбГК, 2009. – 288 с.
227. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные сочинения и переписка. В 8-ми томах. Т. 1 / Подгот.: А. В. Оссовский, В. Н. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1955. – 400 с.

228. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные сочинения и переписка. В 8-ми томах. Т. 8 а / Подгот.: А. П. Зорина, И. А. Коноплева. – М.: Музыка, 1981. – 253 с.
229. *Римский-Корсаков, Н. А.* Практический учебник гармонии / Н. А. Римский-Корсаков; ред.: М. О. Штейнберг. – 16-е изд. – М.: Музгиз, 1937. – 171 с.
230. *Розанов, Ю. В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века [Электронный ресурс]: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Розанов Юрий Владимирович. – Вологда, 1996. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/1.htm> (дата обращения: 30.03.2013).
231. *Розин, В. М.* Мышление и творчество / В. М. Розин. – М.: ПЕР СЭ, 2006. – 360 с.
232. *Ромащук, И. М.* По страницам эскизов Лядова / И. М. Ромащук // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 94–105.
233. *Рудакова, Е. Н.* Лист в России / Е. Н. Рудакова // Советская музыка. – № 10. – 1961. – С. 68–86.
234. *Рыбак, Н. Я.* Картинность и картинные образы музыки история и типология: автореф. дис...канд. иск.: 17.00.02 / Рыбак Наталья Яковлевна. – Магнитогорск, 2006. – 28 с.
235. *Сабанеев, Л.Л.* Психология музыкально-творческого процесса / Л. Л. Сабанеев // Искусство. – 1923. – №1. – С. 195–212.
236. *Сабанеев, Л. Л.* Скрябин / Л. Л. Сабанеев. – М.: Скорпион, 1916. – 264 с.
237. *Саминский, Л. С.* О Лядове / Л. С. Саминский // Музыка. – 1915. – № 204. – С. 4–7.
238. *Саминский, Л. С.* О Лядове / Л. С. Саминский // Музыка. – 1915. – № 205. – С. 21–24.

239. *Серов, А. Н.* Концерты вообще и исторический концерт гг. хористов / А. Н. Серов // Критические статьи. В 4-х томах. Т. 4 / А. Н. Серов. – СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1895. – С. 1740–1747.
240. *Синельникова, О. В.* Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодерна / О. В. Синельникова // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2. – С. 47–51.
241. Сказка серебряного века / Сост. и комм.: Т. Г. Берегулёвой-Дмитриевой. – М.: Терра, 1994. – 640 с.
242. *Сквирская, Т. З.* Автографы Н. А. Римского-Корсакова в Отделе рукописей библиотеки Петербургской консерватории: Каталог-справочник / Т. З. Сквирская. – СПб.: СПбГПУ, 2008. – 30 с.
243. *Сквирская, Т. З.* Источниковедение и текстология в музыкознании: Учебно-методическое пособие / Т. З. Сквирская. – СПб.: Композитор, 2011. – 40 с.
244. *Скворцова, И. А.* Увлекательное таинство архива [Электронный ресурс] / И. А. Скворцова // Российский музыкант. – 2004. – № 6. URL: <http://rm.mosconsv.ru/?p=4031> (дата обращения: 27.11.2016).
245. *Скворцова, И. А.* Стиль модерн в русском искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Скворцова Ирина Арнольдовна. – М., 2009. – 50 с.
246. *Скирдова, А. А.* Лирические оперы А. Г. Рубинштейна / А. А. Скирдова // Музыка и время. – 2002. – № 6. – С. 39–43.
247. *Слонимский, С. М.* Мысли о композиторском ремесле / С. М. Слонимский. – СПб.: Композитор, 2006. – 24 с.
248. *Смирнов, В. В.* Творческое формирование И. Ф. Стравинского / В. В. Смирнов. – Л.: Музыка, 1970. – 152 с.
249. *Соколов, Н. А.* А. К. Лядов / Н. А. Соколов // Музыкальное обозрение. – 1887. – № 19. – С. 25–27.
250. *Соколов, Н. А.* А. К. Лядов / Н. А. Соколов // Музыкальное обозрение. – 1887. – № 20. – С. 33–34.

251. *Соколова А. М.* А. К. Лядов / А. М. Соколова // История русской музыки. В 10 томах. Т. 9 / Ю. В. Келдыш и др. – М.: Музыка, 1994. – С. 275–337.
252. *Соловцов, А. А.* Римский-Корсаков Н. А. / А. А. Соловцов. – М.: Музыка, 1964. – 688 с.
253. *Сохор, А. Н.* А. П. Бородин / А. Н. Сохор. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 823 с.
254. *Спектор, Н. А.* Фортепианная прелюдия в России / Н. А. Спектор. – М.: Музыка, 1991. – 78 с.
255. *Спендиарова, М. А.* Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова / М. А. Спендиарова. – Ереван: АН Армянской ССР, 1975. – 523 с.
256. Среди печати // Музыка. – 1915. – № 201. – С. 226–227.
257. Среди печати // Музыка. – 1915. – № 204. – С. 10–11.
258. *Стасов, В. В.* 25 лет русского искусства / В. В. Стасов // Избранные сочинения: Живопись. Скульптура. Музыка. В 3-х томах. Т. 2 / В. В. Стасов; ред. Е. В. Астафьев. – М.: Искусство, 1952. – С. 522–568.
259. *Стасов, В. В.* Концерт в память Мусоргского / В. В. Стасов // Собрание статей В. В. Стасова о М. П. Мусоргском. – М., Пг.: Музыкальный сектор, 1922. – С. 104–105.
260. *Степанова, Е. В.* Камерно-инструментальные сочинения Н. А. Римского-Корсакова в контексте национальной музыкальной традиции последней четверти XIX века: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Степанова Елена Викторовна. – СПб., 2016. – 249 с.
261. *Стравинский, И. Ф.* Хроника моей музыкальной жизни / И. Ф. Стравинский; пер. с фр. и общ. ред.: В. М. Богданов-Березовский. – Л.: Музгиз, 1963. – 273 с.
262. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. и общ. ред.: М. С. Друскина. – Л.: Музыка, 1971. – 415 с.

263. Танеев С. И. Материалы и документы. В 2-х томах. Т. 1: Переписка и воспоминания / Подгот.: Б. В. Асафьев; ред.: В. А. Киселев, Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – М.: АН СССР, 1952. – 356 с.
264. *Танеев, С. И.* Мысли о собственной творческой работе / С. И. Танеев // Памяти С. И. Танеева 1856–1946 / Ред.: В. В. Протопопов. – М., Л.: Музгиз, 1947. – С. 179–181.
265. *Тараканов, М. Е.* Замысел композитора и пути его воплощения / М. Е. Тараканов // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред.: Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. – Л.: Наука, 1980. – С. 127–138.
266. Творческий процесс и художественное восприятие / Отв. ред.: Б. Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1978. – 279 с.
267. Театр и музыка // Новое время. – 1895. – № 6964. – С. 2.
268. *Темникова, В. Ю.* Кюи о Лядове (по новым материалам и документам) / В. Ю. Темникова // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 362–371.
269. *Теплова, И. Б.* «В поисках древнейшей интонационной прародины»: новгородские записи народных песен / И. Б. Теплова // Непознанный А. К. Лядов / Ред.-сост.: Т. А. Зайцева. – Челябинск: МРІ, 2009. – С. 176–213.
270. *Тигранов, Г. Г.* А. А. Спендиаров / Г. Г. Тигранов. – М.: Музыка, 1971. – 288 с.
271. *Томашевский, Б. В.* Писатель и книга / Б. В. Томашевский. – Л.: Прибой, 1928. – 231 с.
272. *Томпакова, О. М.* Фольклорные истоки «Детских песен» Лядова / О. М. Томпакова // Советская музыка. – 1960. – № 4. – С. 106–110.
273. *Томпакова, О. М.* Черепнин Н. Н.: Очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. – М.: Музыка, 1991. – 111 с.
274. *Трайнин, В. Я.* М. П. Беляев и его кружок / В. Я. Трайнин. – Л.: Музыка, 1975. – 128 с.

275. *Фатыхова, Э. А.* Нотные рукописи А. К. Глазунова (текстологические аспекты изучения) / Э. А. Фатыхова // Мифы и миры Александра Глазунова / Ред.-сост.: З. М. Гусейнова, Э. А. Фатыхова. – СПб.: НИИ Химии СПбГУ, 2002. – С. 5–27.
276. *Фатыхова, Э. А.* Нотные рукописи А. К. Глазунова: Опыт текстологического исследования: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Фатыхова Эльвира Анатольевна. – СПб., 2004. – 329 с.
277. *Февчук, Л. П.* Портреты и судьбы / Л. П. Февчук. – Л.: Лениздат, 1984. – 232 с.
278. *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1892–1901. / Подгот.: М. Л. Космовская. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 430 с.
279. *Фирсова, Н. Ф.* Нотные автографы раннего творчества А. П. Бородина: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Фирсова Наталья Фёдоровна. – СПб., 2000. – 354 с.
280. *Фокин, М. М.* Против течения / М. М. Фокин; ред.: Г. Н. Добровольская. – Л.-М.: Искусство, 1962. – 497 с.
281. *Фортунатов, Н. М.* Творческий процесс Л. Н. Толстого как «опыт лаборатории» / Н. М. Фортунатов // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред.: Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. – Л.: Наука, 1980. – С. 94–103.
282. *Холопова, В. Н., Холопов, Ю. Н.* Антон Веберн / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 330 с.
283. Хроника. С.-Петербург. Пушкиниана // РМГ. – 1899. – № 29–30. – Стлб. 724–726.
284. *Хубов, Г. Н.* Мусоргский / Г. Н. Хубов. – М.: Музыка, 1969. – 804 с.
285. *Цвейг С.* Смысл и красота рукописей (речь на книжной выставке в Лондоне) / С. Цвейг // Статьи, эссе. «Вчерашний мир. Воспоминания европейца» / С. Цвейг; пер. с нем., предисл. Д. В. Затонского; вступит. статья К. А. Федина. – М.: Радуга, 1987. – С. 95–100.

286. *Цетлин, М. О.* Пятеро и другие / М. О. Цетлин. – М.: Композитор, 1999. – 408 с.
287. *Цукерман, В. А.* Эстетические позиции Римского-Корсакова в вопросах музыкального языка / В. А. Цукерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. А. Цукерман. – Вып. 2. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 5–86.
288. *Чайковский, М. И.* Жизнь П. И. Чайковского. В 3-х томах. Т. 3 / М. И. Чайковский; ред: С М. Булатов и др. – М.: Алгоритм, 1997. – 624 с.
289. *Черная, М. Р.* Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке: автореф. дис...докт. иск.: 17.00.02 / Черная Марина Радославовна. – М., 2005. – 38 с.
290. *Шабалина, Т. В.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. – СПб.: Logos, 1991. – 440 с.
291. Электронный каталог РГАЛИ [Электронный ресурс]: URL: <http://www.rgali.ru> (дата обращения: 24.03.2014).
292. *Энгельмейер, П. К.* Теория творчества / П. К. Энгельмейер. – СПб.: Образование, 1910. – 210 с.
293. *Юнг, К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству [Электронный ресурс] / К. Г. Юнг // Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. URL: <https://www.psyinst.ru/library.php?part=article&id=34> (дата обращения: 26.11.2015).
294. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство / Отв. ред.: С. Л. Удовик. – М.: REFL-book, К. Ваклер, 1996. – 304 с.
295. *Янковский, М. О.* Вехи жизненного пути / М. О. Янковский // Глазунов А. К. Исследования, материалы, публикации, письма. В 2-х томах. Т. 1 / Отв. ред.: М. О. Янковский. – Л.: Музгиз, 1959. – С. 7–114.
296. *Ярустовский, Б. М.* Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. – М.: Советский композитор, 1969. – 320 с.

297. *Ястребцев, В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х томах. Т. 1 / В. В. Ястребцев; ред.: А. В. Оссовский. – Т. 1. – Л.: Музгиз, 1959. – 527 с.
298. *Ястребцев, В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х томах. Т. 2 / В. В. Ястребцев; ред.: А. В. Оссовский. – Л.: Музгиз, 1960. – 634 с.
299. *Abraham, G.* Random notes on Lyadov / G. Abraham // Abraham G. Slavonic and Romantic music. – London: Faber and Faber, 1968. – P. 212–217.
300. *Eberlein, D.* Anatolij K. Ljadov: Leben, Werk, Musikanschauung / D. Eberlein. – Köln: G & L, 1980. – 259 s.
301. *Graf, M.* From Beethoven to Shostakovich / M. Graf. – New-York: Philosophical library, 1947. – 474 p.
302. Jazeps Vitols. Personība, daiļrade, konteksti. Konferenču programma un referātu kopsavilkumi. – Rīga: Jazeps Vitols Latvijas muzikas akadēmija, 2013. – 40 p.
303. *Leonard, R. A.* A History of Russian music / R. A. Leonard. – New-York: Minerva-press, 1968. – 395 p.
304. *Montagu-Nathan, M.* Belaiev – Maecenas of Russian music / M. Montagu-Nathan // The Musical Quarterly. – 1918. – Vol. 4. № 3. – P. 450–465.
305. *Newmarch, R.* The Russian opera / R. Newmarch. – London, 1914. – 403 p.
306. *Taruskin, R.* Some thoughts on the History and Historiography of Russian Music / R. Taruskin // On Russian music. – Berkeley, Los-Angeles, London: University of California press, 2009. – P. 27–52.
307. *Шрагіна, Л. І.* Проблема психології творчого уявлення в роботі Т. Рібо «Творча уява» [Електронний ресурс] / Л. І. Шрагіна // Вісник Харківського національного університету. Серія «Психологія». – Вип. 52. – №1065. – 2013. – С. 76–80. URL: <http://psyfactor.org/lib/shragina7.htm> (дата обращения: 21.07.2015).

Список источников

ВСЕРОССИЙСКОЕ МУЗЕЙНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
 МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
 ИМ. М. И. ГЛИНКИ
(ВМОМК)

ФОНД № 65 (ЛЯДОВ А. К.)

1. № 18 Два канона на cantus firmus.

КАБИНЕТ РУКОПИСЕЙ
 РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ
(РИИИ)

*ФОНД №2 (СОБРАНИЕ НОТНЫХ РУКОПИСЕЙ И РЕДКИХ
 ИЗДАНИЙ НОТ)*

2. Оп. 2 Лядов А. К. «Встреча Глазунову». Партитура.
 № 119
3. Оп. 2 Лядов А. К. Пять русских песен для оркестра. Партитура.
 № 120 Там же: «Семейная» («Отдал меня батюшка на чужую
 сторону...»). Партитура.
4. Оп. 2 Лядов А. К. 15 русских народных песен для хора, ор. 59.
 № 122 Партитура.
5. Оп. 2 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Партитура.
 № 123

ФОНД № 7 (АРХИВ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА)

Раздел XV (нотные рукописи разных лиц, автографы)

6. № 1 (535) Лядов А. К. Шесть детских песен, ор. 14: «Сорока». Для голоса с фортепиано.
7. № 2 (536) Лядов А. К. Хор или Скерцо. Для фортепиано. Копия. Там же: набросок для фортепиано («Лорд Отскукистон»).
8. № 3 (537) Лядов А. К. Этюд, ор. 12. Для фортепиано.
9. № 4 (538) Лядов А. К. Три пьесы, ор. 11: Прелюдия № 1. Для фортепиано.
10. № 5 (539) Мусоргский М. П. Песня Хиври из оперы «Сорочинская ярмарка». Инструментована А. К. Лядовым. Партитура.
11. № 6 (540) Лядов А. К. Три пьесы, ор. 10. Для фортепиано.
12. № 7 (541) Лядов А. К. «Величание Благовещенью Пресвятыя Богородицы». Для голоса.
13. № 8 (542) Лядов А. К. «Трехголосный канон» с *cantus firmus*.
14. № 9 (543) Лядов А. К. Наброски (тема фуги и стретто).
15. № 10 (544) Лядов А. К. Набросок. Для фортепиано.

Раздел XXIV (лит. Б)

16. № 186 (А-185) Лядов А. К. «Слава», ор. 47. Для женского хора с сопровождением двух арф и двух фортепиано в восемь рук. Издание. М. П. Беляев, Лейпциг, 1899.
17. № 193 (А-140) «Славления (Fanfares), исполненные в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г. Коллективное сочинение. Партии. Издание. Без указания места и года.

*ФОНД № 8 (АРХИВ А. Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА)**Раздел XII (автографы)*

18. № 44 Лядов А. К. Шесть детских песен, ор. 22: «Колыбельная»
(Б 1442 (отрывок). Автограф на память.
/ 1–2) Там же: Лядов А. К. Письмо к В. В. Бесселю. Без даты.
Лядов А. К. Письмо к В. В. Ястребцеву. Без даты.
19. № 45 Лядов А. К. Письма (53) М. П. Беляеву. 1888–1903 (?).
(Б 1443)

ФОНД № 15 (ГЛАЗУНОВ А. К.)

20. Оп. 1 № 9 Кантата памяти М. Антокольского. Коллективное
сочинение. Партитура.
Лядов А. К. Хор.

ФОНД № 30 (КАРАТЫГИН В. Г.)

21. Оп. 1 Лядов А. К. «Танец комара». Для фортепиано.
№ 56

ФОНД № 102 (КУТАТЕЛАДЗЕ Л. М.)

22. Оп. 1 Лядов А. К. «Слава» [Н. А. Римскому-Корсакову]. Для
№ 241 вокального квартета.
Там же: Наброски неизвестных произведений.

МУЗЕЙ А. С. АРЕНСКОГО, С. В. РАХМАНИНОВА И А. К. ЛЯДОВА
ПРИ НОВГОРОДСКОМ ОБЛАСТНОМ КОЛЛЕДЖЕ ИСКУССТВ

23. Лядов А. К. Письма (2) В. К. Помазанской. [1890-е гг.]

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
(СПБГК)

24. № 913 Лядов А. К. Письмо М. П. Беляеву. [1903 г.]
25. № 914 Лядов А. К. Письмо М. П. Беляеву. [1903 г. ?]
26. № 915 Лядов А. К. Письмо М. П. Беляеву. [1903 г. ?]
27. № 1219 Вариации на русскую тему для оркестра. Коллективное сочинение. Лядов А. К. Переложение для фортепиано в четыре руки Н. В. Арцыбушева.
28. № 1278 Вальс. Для фортепиано в четыре руки. Коллективное сочинение.
29. № 1279 Вариации на русскую тему. Партитура. Коллективное сочинение.
30. № 1641 Шуман Р. «Карнавал» в инструментовке русских композиторов. Партитура.
Лядов А. К. № 10, № 16 а., б.
31. № 1696 Лядов А. К. «Легенды». Партитура. Сочинение не окончено.
32. № 1697 Лядов А. К. «Легенды». Партитура. Копия.
33. № 1698 Лядов А. К. Сарабанда. Для струнного квартета.
34. № 1699 Лядов А. К. «Nenia». Партитура. Рукопись не полная.
35. № 1700 Мусоргский М. П. «Песня Мефистофеля в погребке

- Ауэрбаха». Инструментовка А. К. Лядова. Партитура. Набросок.
36. № 1701 Мусоргский М. П. «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха». Инструментовка А. К. Лядова. Партитура. Набросок.
37. № 1702 Мусоргский М. П. «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха». Инструментовка А. К. Лядова. Партитура. Набросок.
38. № 1703 Мусоргский М. П. «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха». Инструментовка А. К. Лядова. Партитура. Набросок.
- Там же: Кантата памяти М. Антокольского (отрывок). Партитура.
39. № 1704 Лядов А. К. «Легенды». Оркестровые голоса (неоконченные). Копия.
40. № 1705 Лядов А. К. Три багатели, ор. 53. Для фортепиано.
41. № 1706 Лядов А. К. Три балетных номера, ор. 52. Для фортепиано.
42. № 1707 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Набросок.
43. № 1708 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Наброски. Партитура.
44. № 1709 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Эскизы, наброски. Партитура.
45. № 1710 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Наброски. Партитура.
46. № 1711 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Наброски.
47. № 1712 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Наброски.
48. № 1713 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Наброски.
49. № 1714 Лядов А. К. Фугетта на тему «La-do-fa». Для фортепиано.
50. № 1715 Лядов А. К. Фугетта на тему «La-do-fa». Для фортепиано. Там же: М. П. Мусоргский «Думка Параси» из оперы

- «Сорочинская ярмарка». Инструментовка А. К. Лядова (набросок, только акколада).
- Там же: Лядов А. К. «Слава, слава, свет Евгении Ивановне [Збруевой]». Для хора с оркестром. Партитура.
51. № 1716 Лядов А. К. «Ежечасная Молитва святителя Иоасафа Горленко». Для смешанного хора (или квартета) a cappella.
52. № 1717 Лядов А. К. Шествие из № 52-го в 50-й. Для фортепиано. Там же: автографы Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова, содержащие наброски на тему «В-la-f».
53. № 1718 Лядов А. К. «VII. Фугетта». Для фортепиано. Не окончена.
54. № 1719 Лядов А. К. Шесть фуг. Для фортепиано. Наброски.
55. № 1720 Лядов А. К. «Аллилуйя». Для 5-голосного хора (или квинтета).
56. № 1721 Лядов А. К. «Куколки». Для фортепиано. Эскизы.
57. № 1722 Лядов А. К. Баркарола, ор. 44. Для фортепиано. Не окончена.
58. № 1723 Лядов А. К. Скерцо. Средняя часть. Переложение для фортепиано. Не окончено.
59. № 1730 Славления (Fanfares), исполненные в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г. Коллективное сочинение.
Лядов А. К. Часть I. Партитура.
60. № 1731 Славления (Fanfares), исполненные в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г. Коллективное сочинение.
Лядов А. К. Часть II. Партитура.
61. № 1732 Лядов А. К. Неизвестное произведение. Эскизы.
62. № 1733 Лядов А. К. Неизвестное произведение. Набросок.

63. № 1734 Лядов А. К. Квартет на тему «В-la-f»: «Величание». Партия контрабаса.
64. № 1735 Лядов А. К. «Про старину». набросок.
65. № 5211 Лядов А. К. «Гимн Рубинштейну». Переложение для фортепиано.
Там же: Музыка к пьесе М. Метерлинка «Сестра Беатриса»: часть III «Смерть Беатрисы». Переложение для фортепиано.
66. № 5212 Лядов А. К. Колыбельная, ор. 24. Переложение для струнного оркестра (эскиз).
67. № 5213 Лядов А. К. «Волшебное озеро». Переложение для фортепиано. Не окончено.
68. № 5214 Вступление из оратории «Святая Матрена» Ф. Листа. Переложение для фортепиано А. К. Лядова.
69. № 5215 Вступление из оратории «Святая Матрена» Ф. Листа. Переложение для фортепиано А. К. Лядова.
70. № 6153 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Партитура. Издание М. П. Беляев, Лейпциг, 1913. Два корректурных экземпляра. Авторская корректура.
71. № 6154 Лядов А. К. 12 канонов на один Cantus firmus.
72. № 6267 Кантата памяти М. Антокольского. Коллективное сочинение. Партитура.
Лядов А. К. Часть II «Хор».
73. № 7253 Лядов А. К. «Nenia». Варианты обложки (3).
74. № 7382 Лядов А. К. Неизвестные произведения. наброски. Для фортепиано.
75. № 7473 Лядов А. К. Неизвестные произведения. наброски.
76. № 84359 Лядов А. К. «Из Апокалипсиса». Партитура. Издание М. П. Беляев, Лейпциг, 1913. Печатное издание с автографом А. К. Лядова.

НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОБЪЕДИНЕННЫЙ МУЗЕЙ-
ЗАПОВЕДНИК
МУЗЕЙ ИСТОРИИ Г. БОРОВИЧИ И БОРОВИЧСКОГО КРАЯ
(НГМ)

77. КП 39045 Коллекция фотографий, писем из личного архива семьи А. К. Лядова.
78. КП 39980 Коллекция фотографий.
79. КП 42534 Коллекция музейных материалов из личного архива О. А. Корсакевич (Антиповой): фотографии, акварели М. Лядова, документы, материалы.
80. КП 47684 Лядов М. А. Портрет отца. 1900-е гг.

ФОНД № 34 (ЛЯДОВ А. К.)

КП 40400

81. № 1 Фотоснимки, открытки с портретов А. К. Лядова.
(2279)
82. № 3 Н. Иртеньев [Корсакевич О. А.] Личность Анатолия Константиновича Лядова. Рукопись. [1916 г.?
(2281)
83. № 4 Схематический план бывшей усадьбы Полыновка под Боровичами. 1956 г.
(2282)
84. № 5 Воспоминания Толкачёвых [родственников жены А. К. Лядова] о композиторе. Рукопись. 1961 г.
(2283)
85. № 6 Марков М. Е. [Воспоминания о пребывании А. К. Лядова в усадьбе]. «Полыновка». Машинопись. 1965 г.
(2284)
86. № 7 Марков М. Е. «По лядовским местам в окрестностях Боровичей» (выписки из воспоминаний). Машинопись. 1966 г.
(2285)
87. № 8 Марков М. Е. «По лядовским местам в окрестностях

- (2286) Боровичей» (выписки из воспоминаний). Машинопись.
1966 г.
88. № 9 Шатунов Б. Композитор Лядов в Полиновке. Машинопись.
(2286 а) 1974 г.

ФОНД № 48 (МАРКОВ М. Е.)

КП 40414

89. № 7 Автобиография Михаила Евдокимовича Маркова.
(3092) Рукопись. [1960].
90. № 10 Марков М. Е. «О композиторе А. К. Лядове и местах его
(3095) жизни в окрестностях г. Боровичей». Рукопись. 1966 г.
91. № 11 Марков М. Е. «Литературно-музыкальная радиопередача –
(3096) композитор А. К. Лядов» (к 115-летию со дня рождения).
Машинописная копия. [1969 г.]
92. № 20 Подобед Л. В. Статья из газеты «Красная искра» от 28 мая
(3105) 1974 года. «Архив М. Е. Маркова» и фотоснимок –
М. Е. Марков. Печатный текст и две фотографии. 1974 г.

ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ
(РНБ)

ФОНД № 449 (ЛЯДОВ А. К.)

93. № 1 Лядов А. К. Польский, ор. 49. Партитура.
94. № 2 Лядов А. К. «Музыкальная табакерка», ор. 32.
Переложение для оркестра.
95. № 3 Лядов А. К. Сарабанда. Для струнного квартета.
96. № 4 Лядов А. К. Фуга. Для струнного квартета.

97. № 5 Лядов А. К. «Величание» из квартета «Именины». Переложение для фортепиано в 4 руки.
98. № 6 Лядов А. К. Баркарола, ор. 44. Для фортепиано.
98. № 7 Лядов А. К. Вариации на польскую народную песню, ор. 51. Для фортепиано.
100. № 8 Лядов А. К. Вариации на тему М. И. Глинки, ор. 35. Для фортепиано.
101. № 9 Лядов А. К. Две фуги, ор. 41. Для фортепиано.
102. № 10 Лядов А. К. Куколки, ор. 29. Для фортепиано.
103. № 11 Лядов А. К. Мазурка, ор. 38. Для фортепиано.
104. № 12 Лядов А. К. «Музыкальна табакерка», ор. 32. Для фортепиано.
105. № 13 Лядов А. К. «На лужайке», ор. 23. Для фортепиано.
106. № 14 Лядов А. К. Новелетта, ор. 20. Для фортепиано.
107. № 15 Лядов А. К. Прелюдия и Колыбельная, ор. 24. Для фортепиано.
108. № 16 Лядов А. К. «Про старину», ор. 21. Для фортепиано.
109. № 17 Лядов А. К. «Про старину», ор. 21. Для фортепиано.
110. № 18 Лядов А. К. Сарабанда. Переложение для фортепиано.
111. № 19 Лядов А. К. Три прелюдии, ор. 27. Для фортепиано.
112. № 20 Лядов А. К. Три прелюдии, ор. 36. Для фортепиано.
113. № 21 Лядов А. К. Четыре прелюдии, ор. 46. Для фортепиано.
114. № 22 Лядов А. К. Шествие из № 52-го в 50-й. Для фортепиано.
115. № 23 Лядов А. К. Этюд, ор. 37. Для фортепиано.
116. № 24 Лядов А. К. Этюд и Три прелюдии, ор. 40. Для фортепиано.
117. № 25 Лядов А. К. Опера «Зорюшка». Эскизы.
118. № 26 Лядов А. К. Опера «Зорюшка». набросок.
119. № 27 Лядов А. К. Балет «Лейла и Алалей». Эскизы
120. № 28 Лядов А. К. Кантата «Заключительная сцена из

- “Мессинской невесты” по Ф. Шиллеру». Партитура.
121. № 29 Лядов А. К. «Кантата памяти М. Антокольского» (отрывок). Для хора с фортепиано.
122. № 30 Лядов А. К. «Прощальная песня воспитанниц института имп. Марии выпуска 1900 г.», ор. 50. Для женского хора с фортепиано.
123. № 31 Лядов А. К. «Величание» В. В. Стасову на 2-е января 1894 года. Для женского трехголосного хора а cappella.
124. № 32 Лядов А. К. 10 русских народных песен. Переложение для женских голосов, ор. 45. Для хора а cappella.
125. № 33 Лядов А. К. Песни, ор. 43. Для голоса с фортепиано.
126. № 34 Лядов А. К. Шесть детских песен, ор. 14 (№№ 1–3). Для голоса с фортепиано.
127. № 35 Лядов А. К. Шесть детских песен, ор. 14 (№№ 4–6). Для голоса с фортепиано.
128. № 36 Лядов А. К. Шесть детских песен, ор. 22. Для голоса с фортепиано.
129. № 37 Лядов А. К. Нотная записная книжка с эскизными записями неизвестных произведений.
130. № 38 Лядов А. К. Нотная записанная книжка с черновыми записями. Содержание: 12 канонов. Полифонические произведения. Неизвестные произведения.
131. № 39 Лядов А. К. Нотный альбом с черновыми записями. Содержание: Вариации на тему Глинки. Пасторальная прелюдия. Мазурка, ор. 38. Прелюдия, ор. 36. Этюд, ор. 37. Прелюдия, ор. 40. Этюд, ор. 40. Прелюдия, ор. 39 № 3. Прелюдия ор. 39 № 2. Багатель, ор. 53. Мазурка, ор. 42. Балетная пьеса ор. 52. Прелюдия ор. 39 № 1. «Кресту Твоему поклоняемся». Прелюдия ор. 42 № 1. Русские народные песни. Вариации, ор. 51. Баркарола, ор. 44.

- Этюд, ор. 48 № 1. Пятьдесят песен русского народа.
Багатель, ор. 53. Прелюдия, ор. 57 № 1. «Репка».
Неизвестные произведения.
132. № 42 Лядов А. К. Письмо [К. А. Антипову?]. 1880-е (?)
133. № 43 Лядов А. К. Письма (3) В. М. [Беляевой]. 1901 и без даты.
134. № 44 Лядов А. К. Письма (20) и открытки (3) И. А. и В. К. Помазанским. 1879–1912 гг. Без даты.
135. № 46 Аренский А. С. Письмо (открытка) А. К. Лядову. 1900 г.
136. № 48 Беляев М. П. Письма (9) А. К. Лядову. 1897–1902 гг.
137. № 50 Витолс Я. Письма (7) и открытка А. К. Лядову. 1901–1914 гг.
138. № 51 Глазунов А. К. Письма (9), открытки (3), записки на визитных карточках (3) А. К. Лядову. 1905–1907 гг. и без даты.
139. № 52 Головин А. Я. Письмо А. К. Лядову. 1910 г.
140. № 53 Дягилев С. П. Письмо А. К. Лядову. 1909 г.
141. № 54 Кюи Ц. А. Письма (3) и открытки (2) А. К. Лядову. 1907, 1913 и без даты.
142. № 56 Мейерхольд В. Э. Письма (4) А. К. Лядову. 1908–1911 гг. и без даты.
143. № 65 Чайковский П. И. Письма (3) А. К. Лядову. 1889 г. и без даты.
144. № 67 Шульц-Эвлер А. В. Письмо А. К. Лядову. 1896 г.

ФОНД № 5 (АБРАМЫЧЕВ Н. И.)

145. № 45 Лядов А. К. Письма (7) А. М. Абрамычевой. Без даты.
146. № 88 Лядов А. К. Вальс (отрывок). Для фортепиано.
147. № 89 Лядов А. К. Вариации на русскую тему из сборника Н. И. Абрамычева. Тема. Для фортепиано.

148. № 90 Лядов А. К. Вариации на русскую тему из сборника Н. И. Абрамычева. Вариация 6. Для фортепиано.
149. № 91 Лядов А. К. «“Модуляция кларнетиста” кл. проф. Лядова, фонографически записанная Ан. Лядовым». Для фортепиано.
150. № 92 Лядов А. К. Музыкальные шутки (2).
151. № 93 Лядов А. К. «Мусоргско-Даргомыжско-Кюёвская гамма».
152. № 94 Лядов А. К. Неизвестные наброски (2). Для фортепиано.
153. № 95 Лядов А. К. «Пастух (4 часа утра)». Для фортепиано.
154. № 96 Лядов А. К. Три канона, ор. 34: Канон, ор. 34 № 2. Для фортепиано.
155. № 97 Лядов А. К. Три пьесы для фортепиано, ор. 33: Прелюдия, ор. 33 № 1. Для фортепиано.
156. № 98 Лядов А. К. Три пьесы для фортепиано, ор. 33: Гротеск, ор. 33 № 2. Для фортепиано.
157. № 99 Лядов А. К. Фугато «Кап-Эк». Для четырехголосного смешанного хора a cappella.
158. № 100 Лядов А. К. «Ярилин день». «Пастух» (наброски).
159. № 105 Рубинштейн А. Г. «Дон-Кихот». Музыкальная картина. Однострочная запись, сделанная А. К. Лядовым (отрывок).

ФОНД № 68 (БЕССЕЛЬ В. В.)

160. № 16 Собрание музыкальных произведений русских композиторов. 1881–[1906?] гг. Автографы Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, Ц. А. Кюи, А. К. Глазунова; конволют в переплете. М. П. Мусоргский Гопак и Песня Паробка из оперы «Сорочинская ярмарка». Инструментовка А. К. Лядова. Лядов А. К. Вариации на ,ор. 51: Вариация VII а.

ФОНД № 129 (ВАКСЕЛЬ П. Л.)

161. № 2606 Лядов А. К. Открытка Э. П. Юргенсону. «Nenia», op. 67.
Однострочная запись (отрывок).

ФОНД № 187 (ГЛАЗУНОВ А. К.)

162. № 1372 «Пятницы»: сборник пьес для струнного квартета. Тетрадь
I. Полька (№ 3). Авторы: Н. А. Соколов, А. К. Глазунов и
А. К. Лядов.
Лядов А. К. Трио.

ФОНД № 362 (КОМАРОВА В. Д.)

163. Оп. 2, Лядов А. К. Шествие из № 52-го в 50-й. Для фортепиано.
№ 47

ФОНД № 459 (МАКСИМОВ А. Г., МАКСИМОВА М. К.)

164. № 1 Собрание автографов разных лиц. 1900–1917 гг.
Альбомы 1–7, из них 1–4 — с оглавлением. В переплетах.
Альбом № 1. 69 автографов.
Лядов А. К. Вариаций на польскую народную песню,
op. 51. Вариация IV. Для фортепиано.

ФОНД № 634 (РЕМИЗОВ А. М.)

165. № 91 Головин А. Я. Письма (5) А. М. Ремизову. 1911 г.
166. № 153 Мейерхольд В. Э. Письмо А. М. Ремизову. 1911 г.
167. № 215 Терещенко М. И. Письма (16) и телеграммы (4)

А. М. Ремизову. 1911–1912 гг.

ФОНД № 640 (РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. А.)

168. Оп. 1, Лядов А. К. Волшебное озеро. Эскизы.
№ 1212
169. Оп. 1, Лядов А. К. Песни, ор. 43: «Как во саду винограду куст...»
№ 1213 (для голоса с фортепиано); Хороводная (для фортепиано).
170. Оп. 1, Лядов А. К. Канон. наброски.
№ 1214
171. Оп. 1, Лядов А. К. Каноны. Черновые записи.
№ 1215
172. Оп. 1, «Парафразы» русских композиторов. Для фортепиано в
№ 1216 три руки.
Лядов А. К. Вальс. Шествие (набросок).
173. Оп. 1, «Парафразы» русских композиторов. Для фортепиано в
№ 1217 три руки.
Лядов А. К. Галоп. Вариации (наброски).
174. Оп. 1, «Парафразы» русских композиторов. Для фортепиано в
№ 1218 три руки.
Лядов А. К. Жига. Вариации: № 23 (набросок).
175. Оп. 1, «Парафразы» русских композиторов. Для фортепиано в
№ 1219 три руки.
Лядов А. К. Вариации. наброски и эскизы.
176. Оп. 1, Лядов А. К. Канон с cantus firmus.
№ 1220

ФОНД № 773 (ТИМОФЕЕВ Г. Н. И ЯНОВА М. В.)

177. № 146 Тимофеев Г. Н. «Анатолий Лядов в его фортепианных

пьесах». Статья. Наброски. [1914 г. ?]

ФОНД № 813 (ФИНДЕЙЗЕН Н. Ф.)

178. Оп. 3, Петухов М. О. «Композиции для фортепиано Анатолия
№ 2993 Лядова». Статья. [1880-е гг.]

ФОНД № 1022 (СОБРАНИЕ КОЛЛЕКТИВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)

179. Оп. 1, Вариации на русскую тему. Для смычкового квартета.
№ 1 Коллективное сочинение.
Лядов А. К. Вариация 5.
180. Оп. 1, Вариации на русскую тему из сборника Н. И. Абрамычева.
№ 2 Для фортепиано. Коллективное сочинение.
Лядов А. К. Тема, Вариация 6, Вариация 7.
181. Оп. 1, Именины. Три квартетных наброска. Коллективное
№ 3 сочинение.
Лядов А. К. Часть II. «Величание».
182. Оп. 1, Кадриль-шутка. Для фортепиано в четыре руки.
№ 5 Коллективное сочинение.
Лядов А. К. Часть III. Poule.
183. Оп. 1, Квартет на тему «В-la-f». Коллективное сочинение.
№ 6 Лядов А. К. Часть II. Скерцо.
184. Оп. 1, «Славления Владимиру Васильевичу Стасову». Для
№ 8 фортепиано в четыре руки. Коллективное сочинение.
Лядов А. К. Фанфара: № 3.
185. Оп. 1, «Славления, исполненные в юбилей Н. А. Римского-
№ 9 Корсакова 22 декабря 1890 г.». Партитура. Коллективное сочинение.

Лядов А. К. Части I, II, IV.

THE HOUGHTON LIBRARY

BMS RUSSIAN 20. KILGOUR COLLECTION. 55M-260

186. № 11 Лядов А. К. Письмо к А. И. Зилоти. Без даты.
187. № 12 Лядов А. К. «Баба-Яга». Эскизы.
188. № 13 Лядов А. К. «Легенды» (набросок на тему Dies irae).

Приложение А

Стадии творческого процесса

*Описание стадий творческого процесса
в исследованиях по общей психологии и психологии науки*

Т. Рибо

Т. Рибо, рассматривая развитие творческого воображения, отмечает периоды **самобытности или приготовления**, затем — **критический момент** и период **окончательного составления** [См.: 222, с. 133].

«Продукт же деятельности творческого воображения, считает Рибо, может проявляться в трех формах:

Намеченная форма — проявляется в грезах, служит переходным состоянием между пассивным воспроизведением и организованным созиданием. Развитием намеченной формы выступает мечтательность, в которой проявляются неосуществимые желания. Эта форма воображения существует только в субъекте и для субъекта.

Выясненная форма воображения выступает психической основой мифического, художественного, философского и научного творчества, гипотезы. Продукты этой формы воображения существуют не только для творца, но и для других субъектов.

Воплощенная форма (сфера удавшихся изобретений) — реализуется в реальных материальных продуктах деятельности творческого воображения: технические устройства, архитектурные объекты, скульптуры, картины и другие» [307].

Б. А. Лезин

«Творчество поэта строится, в двух словах, так: мелькает какая-нибудь идея перед сознанием – X и требует, мучительно тревожит художника, заставляя ее разъяснить – образом, типом. Познать новое можно только старым, актом сравнения. Пусть прежнее мы назовем A , – тогда новое получит наименование a . Это a и есть художественный тип; из отношения типов к друг другу и к действительности – выделяется идея.

Поэт говорит: “Я ежедневно думаю и придумываю” (Гете), и тогда:

“Воспоминание безмолвно предо мной

Свой длинный развивает свиток”.

Плодом этих дум является художественное произведение.

“Прошла любовь (1), явилась муза (2)

И прояснился темный ум (3)”.

Здесь в 2 строках превосходно отмечены 3 главных последовательных момента в процессе творчества» [143, с. 228–229].

П. К. Энгельмейер

«Но неужели мы хотим объять необъятное и уловить неуловимое, т. е. найти закономерности в процессе изобретения, который <...> «насмехается над всякой закономерностью»? Да, именно таково наше намерение. <...> Взглянув на создаваемое изобретение, как на развивающийся организм, мы себя спросим: нет ли в этом эмбриологическом процессе таких стадий, которые повторялись бы во всех изобретениях, независимо от внешних обстоятельств и форм самого процесса? Оказывается, такие стадии есть. Их три, и мы их называем: первый, второй и третий акт изобретения. Различаются они друг от друга по характеру действующих сил. Другими словами, наши три акта суть функции трех деятелей, необходимых и достаточных для осуществления творческого процесса во всех его проявлениях, т.е. во всех отраслях человеческого творчества. <...> Деятели творчества суть желание, знание и умение» [292, с. 97–98].

М. А. Блох

М. А. Блох «говорил о трех этапах: 1) возникновение идеи (гипотезы, замысла); 2) возникновение идеи в фантазии; 3) проверка и развитие идеи» [Цит. по: 110, с. 46].

Ф. Ю. Левинсон-Лессинг

«Психология научного творчества <...> складывается из трех элементов: 1) накопление фактов путем наблюдения и эксперимента подготавливает почву для научного творчества, так сказать воспитывает наш мозг в направлении научного творчества; 2) в виде совершенно независимого факта научного творчества, как бы самопроизвольно или совершенно несоразмерно с вызвавшим ее толчком возникает в нашей фантазии новая идея и 3) ухватившись за эту идею, мы ее проверяем на накопленном нами материале, оформляем, исследуем возникающие из нее следствия и превращаем ее в гипотезу или теорию» [141, с. 38–39].

Г. Уоллес

Г. Уоллес «выделил следующие стадии креативного мышления:

- *подготовка*, включающая идентификацию проблемы и начальные попытки ее решения;
- *инкубация*: решение проблемы отложено, человек занимается другими делами, давая возможность бессознательным процессам перерабатывать полученную на первой стадии информацию;
- *озарение (инсайт)*: решение возникает внезапно;
- *верификация*: человек проверяет пригодность возникшего решения»

[Цит. по: 110, с. 46–47].

Я. А. Пономарев

Я. А. Пономарев отмечает, что чаще всего «классификации, предлагаемые разными авторами, <...> имеют примерно следующее содержание.

Первый этап (сознательная работа) — подготовка — особое деятельное состояние, являющееся предпосылкой для интуитивного проблеска новой идеи.

Второй этап (бессознательная работа) — созревание — бессознательная работа над проблемой, инкубация направляющей идеи.

Третий этап (переход бессознательного в сознание) — вдохновение — в результате бессознательной работы в сферу сознания поступает идея изобретения, открытия, вначале в гипотетическом виде.

Четвертый этап (сознательная работа) — развитие идеи, ее окончательное оформление и проверка» [210, с. 147].

Автор делает вывод, что, несмотря на обилие теорий творческого процесса, в работах всех авторов присутствуют «последовательно сменяющие друг друга фазы: 1) осознание проблемы; 2) ее разрешение; 3) проверка» [Там же, с. 148], а уже «в руслах этих наиболее общих и основных фаз намечается ряд имеющих известную самостоятельность этапов» [Там же].

Сам Я. А. Пономарев выделяет следующие этапы:

1. Осознание проблемы: осмысление и понимание; постановка проблемы (вопроса).

2. Выработка гипотезы: разрешение проблемы; развитие решения; одна из гипотез превращается в принцип решения, в рабочее понятие, на котором останавливается поиск [См.: 210, с. 148–149].

3. Проверка решения: «логическое доказательство истинности данного суждения и проверка решения средствами практики. При благоприятных условиях удачно выдвинутая гипотеза превращается в теорию» [210, с. 149].

А. Н. Лук

А. Н. Лук выдвигает пять этапов творческого акта, приравнивая психологическую структуру созидательного акта к модели «решения проблемы» [146, с. 109]: накопление знаний и навыков, необходимых для четкого уяснения и формулирования задачи; сосредоточенные усилия и поиски дополнительной информации; уход от проблемы, переключение на другие занятия (период

инкубации); озарение или инсайт; верификация или проверка [Там же, с. 109–110].

Г. Селье

Г. Селье сравнивает творчество с воспроизведением потомства. А. Л. Галин приводит семь стадий творческого процесса по Селье:

«Любовь или, по крайней мере, желание». Первой предпосылкой для научного открытия является пылкий энтузиазм, страстная жажда познания, которая должна быть удовлетворена.

«Оплодотворение». «Разум...оплодотворен фактами, собранными посредством наблюдений и изучения...».

«Созревание». «На этой стадии ученый вынашивает идею. Вначале он может даже не сознавать этого...».

«Родовые схватки». «Ощущение, что в вас есть что-то, требующее выхода, хотя вы не знаете, как помочь этому». По мнению Г. Селье, это ощущение можно сравнить с желанием и невозможностью произнести слово, когда оно «вертится на кончике языка».

«Рождение». «Это случается совершенно неожиданно и значительно позже, обычно непосредственно перед засыпанием или пробуждением». Г. Селье отмечает «ощущение полного счастья, радости и облегчения», которое, по его мнению, обычно наступает после интуитивного озарения.

«Обследование». «Как только новорожденная идея возникает из подсознания, она должна быть обследована и проверена путем сознательных рассуждений и логически спланированного эксперимента».

«Жизнь». «Все открытия, заслуживающие этого названия, имеют теоретическое приложение... но определенное внимание всегда должно уделяться и возможным практическим приложениям» [Цит. по: 55, с. 7–8]¹⁷³.

¹⁷³

См. : Селье Г. *От мечты к открытию*. М.: Прогресс, 1987. С. 75–81.

*Описание стадий творческого процесса в исследованиях
по психологии творчества*

М. С. Каган

М. С. Каган пишет о наличии трех стадий в процессе творчества: рождение замысла; вынашивание замысла; практические действия по материализации замысла, приводящие к созданию законченного самостоятельного произведения искусства.

Подробно рассматривая каждый из этапов творческого процесса, исследователь замечает особенности каждого из них.

Рождение замысла: «Не существует... общих законов возникновения художественного замысла. В одних случаях он провоцируется каким-либо внешним толчком — неожиданно взволновавшим художника впечатлением, заказом мецената, предложением роли, конкурсным заданием и тому подобными прозаическими побудительными силами <...>; в других случаях замысел созревает в недрах фантазии художника как порождение глубинных интересов его духа».

Вынашивание замысла: Замысел есть лишь зародыш произведения — первоначальное и ещё достаточно приблизительное, смутное представление о его содержании и форме <...>. Фаза вынашивания замысла бывает более или менее длительной, в зависимости от психологических особенностей каждого художника, от масштаба создаваемого произведения и от ряда других обстоятельств».

Материализация замысла: «Все же наступает в творческом процессе момент, когда замыслу становится, так сказать, “душно” в духовной среде воображения и он властно требует, как ребенок, достигающий определенного уровня развития в материнской утробе, выхода во “внешний мир”, обеспечивающий ему условия дальнейшего развития. Происходящие тут “роды” начинают новый этап биографии произведения искусства — его реальное созревание в ходе его “выращивания” и “воспитания” художником — в работе над рукописью, над эскизами, планшетами, моделями, в репетиционном процессе» [См.: 113, с. 285–290].

А. Л. Галин приводит десять стадий творческого процесса: интерес, наблюдение, осмысление, кристаллизация, свобода, грезы, постижение, радость, проверка, внедрение.

Он рассматривает творческий процесс как явление цикличное, кроме того, разбивает этапы творческого процесса по триадам, выделяя доминирующую. Доказательную базу автор заимствует из описаний работы М. М. Пришвина над собственными произведениями.

Интерес, наблюдения, осмысление. Данный этап можно охарактеризовать цитатой из Пришвина: «Мы бы ничего не знали о лесной смоле, если бы у хвойных деревьев не было бы врагов, ранящих их древесину при каждом поражении, деревья выделяют наплывающий на рану ароматный бальзам. Так и у людей, как у деревьев иногда у сильного человека от боли душевной рождается поэзия, как у деревьев смола».

Интерес, наблюдения, осмысление. В научных исследованиях часто проводится работа по сбору различного рода данных, имеющих отношение к интересующему явлению. С этой целью организуются экспедиции, проводятся опыты, даются описательные характеристики изучаемого явления и т. п.

Наблюдения, осмысление, кристаллизация. Когда накапливается достаточно данных, человек все больше и больше старается их осмыслить, «определить», классифицировать, «привести в порядок» соображения, связанные с ними, старается понять общие закономерности и связи, скрывающиеся за явлениями.

Осмысление, кристаллизация, свобода. Для объяснения позиции автор приводит высказывание Пришвина: «Когда в жизни своей мы подходим к необходимости решения трудного вопроса, некоторые (большинство) обращаются к книгам или ищут совета. А некоторые поступают так: не решают трудного вопроса, а терпеливо доживают до решения... Теперь, когда у меня что-нибудь не выходит, я откладываю работу в полной уверенности, что через какое-то время за ней придут, и тогда я спокойно доделаю. Мало-помалу приходит счастливое

время, когда смотришь в себя, как в природу, и понимаешь, что мысли твои растут в тебе самом, как все растет в природе, выходя из темной утробы семени на солнечный свет». Данная стадия – вынашивания решения или кристаллизации нового представления в подсознании.

Кристаллизация, свобода, грезы. Завершение кристаллизации нового представления в подсознании создает стремление к свободе: необходимо освободиться от контактов, от дел, от повседневных забот, чтобы «уйти в себя», уделить внимание себе, тому, что происходит в душе (в подсознании). Как писал Пришвин: «Постепенно захватывая душу мою в течение суток, обняла меня тоска и, мало того — чего со мной никогда не бывало — скука. Вероятно, это сделала непрерывная жизнь на людях. Мое состояние было такое, будто я накануне тяжелого заболевания. Каким счастьем казалась мне жизнь где-нибудь в Дунине, у себя в доме, без людей!». Обычное общение блокирует переход в состояние грез и потому часто мешает самовыражению, постижению нового. Свобода в этих случаях включает и нечто большее: свободу от прежних знаний (чтобы прорваться к новым), свободу от влияния авторитетов и даже свободу от простых образов-воспоминаний, от логических рассуждений.

Свобода, грезы, постижение. Один из субъективных признаков состояния грез — усиление воображения. «Бывают мгновения такой рассеянности, что близкий у самого носа комарик примешь за дальний самолет, а бывает, наоборот, далекий самолет примешь за близкого комарика. И так бывает с каждым из нас, и каждый знает это по себе: мы что-то утрачиваем, когда нам кажется комарик самолетом, а самолет комариком. И в то же время, за счет утраченной точности восприятия, обретаем образ убедительный и точный», — писал Пришвин.

Грезы, постижение, радость. Значимый образ улавливается. При этом иногда замечают, что результат получается как бы сам собой.

Постигание, радость, проверка. «Думать о себе, что я написал хорошо, - это естественно и необходимо для каждого в первый момент, после того как он написал. Это показывает, что он целиком отдавался своему делу, что он честный

человек и отвечает за себя», – замечал Пришвин. Это момент внутренней целостности, согласия с самим собой, иногда – высшего счастья.

Радость, проверка, внедрение. Проверка предполагает восприятие со стороны того, что создано, анализ «вдоль и поперек», она ведет к полному сознательному принятию нового результата. Она осуществляется не только с позиций логики или оценки соответствия созданного реальности, но и с позиций интуитивной оценки целого.

Проверка, внедрение, интерес к новому явлению. Пришвин писал: «Почему это, когда географ открывает новую страну, то ему страстно хочется, чтобы после него в эту страну все ехали? Так и у писателя художественная выдумка новой страны нашей жизни сопровождается безудержным устремлением с этим открытием в гущу людей с пропагандой небывалого и в то же время утверждающего его авторское лицо» [См.: 55, с. 8–17].

И. М. Гераимчук

И. М. Гераимчук записывает формулу творческого процесса в виде: ««Напряженное мышление» – “фиксация” (возможно) – “инкубация-вынашивание” (возможно) – “озарение – целостное восприятие темы” (возможно) – “вдохновение – управляемое целостное работоспособное состояние” (возможно) – “воплощение” – “проверка, оценка”» [58, с. 193]. Автор замечает, что, между тем, «эта формула не линейная, а представляет собой спиральный цикл, любые звенья которого могут выпадать и включать в себя бесконечное число любых подциклов из этой формулы» [Там же].

Описание стадий творческого процесса в музыковедческой литературе

М. Г. Арановский

М. Г. Арановский производит моделирование механизма творческой деятельности. Структура творческого процесса, на взгляд Арановского, не может быть представлена «как необратимая последовательность разных стадий» [10], так

как творческий процесс композитора не линейен и «организуется таким образом, что обратные связи в нем играют особую роль, деление же на фазы, если возможно, то условно, и нередко – в состоянии инсайта – все фазы сливаются в одну» [Там же].

Он рассматривает творческий процесс как «развертывание во времени структуры управляющего им психологического механизма — механизма творческой деятельности». И выделяет, условно, фазы инспирирования творческого процесса экстрамузыкальным стимулом; зарождения музыкально ориентированных внутренних установок художника; преобразования музыкальных мыслей под воздействием долговременной памяти; формирования целостного представления о будущем произведении.

М. Г. Арановский так описывает фазы творческого процесса:

1. «Творческий процесс композитора инспирируется неким экстрамузыкальным стимулом, который может быть чем угодно — идеей, эмоцией, впечатлением от пейзажа, стихотворением, сюжетом и т. д.».

2. «В тот момент, когда нечто немзыкальное становится объектом <...> выбора, оно уже ориентировано на музыкальный способ своего инобытия, уже преобразовано, выступает в особой, духовной форме “интимных установок художника”».

3. «Хранилищем музыкального языка является долговременная память, <...> содержащая системы функциональных инвариантов, синтаксические модели, композиционные модели и жанровые. <...> Экстрамузыкальный стимул преобразуется в некие иные психические объекты (блок преобразования)».

4. «В результате прохождения экстрамузыкального стимула через блок преобразования формируется некое целостное представление о будущем произведении или о какой-либо его целостной части (теме, разделе)» — «эвристическая модель». Она «может быть сконструирована сознательно, ... тогда творческий процесс ... примет рассудочный характер». А может «рождается путем вдохновения, инсайта, т. е. бессознательно. В этом случае, и творческий процесс протекает стихийно, подчас лавинообразно» [См.: 10].

Кроме того, исследователь выделяет стадии творческого процесса, связанные непосредственно с работой автора над музыкальным произведением: стадия эскиза, стадия черновика, стадия беловика [11, с. 27].

А. И. Климовицкий

А. И. Климовицкий, наблюдая за композиторской работой, замечает: «Творческий процесс композитора <...> исключительно сложен и многогранен. Необходимость применения к нему множества различных методов исследования определяется уже тем обстоятельством, что потенциальным объектом изучения здесь оказывается необозримо широкий круг явлений. Это, с одной стороны, прежде всего, собственно творчество в самых разнообразных ракурсах <...>, с другой — например, события жизни композитора, социально-исторические моменты, рассматриваемые в качестве факторов, формирующих динамические стимулы “продуктивных переживаний” художника, и многое другое» [127, с. 7–8]. Тем не менее, рассматривая особенности творческого процесса Л. Бетховена на основании изучения его «черновых эскизов» [Там же, с. 8], исследователь указывает на возможность проследить этапы творческого процесса «от первых, самых отрывочных намеков и элементов замысла, до стадии его полной реализации в законченном художественном произведении» [Там же, с. 8–9]. Климовицкий отмечает условность «применения понятия “стадия” к творческому процессу» [Там же, с. 10], но ему кажется возможным использование терминологии, предложенной М. Г. Арановским, обозначившим основные стадии: «от образования эвристической модели до ее реализации в конкретном произведении» [Там же].

Л. Л. Бочкарев

Л. Л. Бочкарев фиксирует следующие стадии творческого процесса: «1) возникновения замысла, 2) перевода немзыкальной идеи в интонационно-образную сферу музыки, 3) формирование целостного образа произведения, 4) развития основных идей, художественного и технологического воплощения, 5)

доработки, шлифовки» [34, с. 170]. Предполагаемая исследователем вариантность стадий творческого процесса зависит от «содержания, масштаба замысла композитора» [Там же, с. 171] и типа работы над сочинением.

Е. В. Вязкова

Е. В. Вязкова выделяет четыре стадии в работе автора над произведением: «1-ая фаза — подготовительная (связанная со всеми формами впечатлений и событий, ведущих к принятию решения писать данное сочинение как сочинение данного жанра); 2-ая фаза — работа над тематизмом данного произведения; 3-я фаза — работа над его формой, композицией, 4-ая фаза — последние исправления, которые делаются в уже почти готовых произведениях и иногда бывают весьма существенны» [52, с. 15].

Н. М. Найко

Рассматривая систему творческой работы композитора с точки зрения психологической техники, Найко выделяет две группы способов работы:

«1. Способы познания эмоционально-смыслового образа целого <...>, способы организации своего переживания эмоционально-динамической модели, его “опосредования”;

2. Способы самоорганизации — то есть способы организации своих действий в процессе осознания, материализации эмоционально-динамической модели».

Первая разновидность включает три уровня эмоционально-динамической модели:

- «образно-сюжетная конкретизация замысла, выражающаяся в обращении к синтетическим жанрам, поэтическому тексту <...>, к литературной программе»;
- «параллельное процессу интонационного осознания (или предваряющее его) уяснение-ограничение “технологических” моментов»;
- «эскизная работа».

Вторая разновидность предполагает две группы способов самоорганизации:

- «способы, которые имеют своей целью активизацию глубинных психических процессов, приводящих к появлению эмоционально-динамической модели» («намеренное “погружение” в звуковую среду»; «поддержка слуховых представлений реальным звучанием»; «разносторонняя техническая обработка музыкального материала»).
- способы, которые «призваны помочь композитору сосредоточить свое внимание на локальном “участке работы”» («планирование творческого процесса, его логическое расчленение на этапы, связанное с постановкой конкретных, отграниченных друг от друга задач») [См.: 176, с. 213–214].

Н. М. Найко делает акцент на доминировании психологического аспекта в изучении творческого процесса над текстологическим, замечая: «Несомненно, анализ черновых рукописей имеет большое значение для исследования интересующей нас проблемы. Однако при этом необходимо помнить о том, что в автографах отражаются далеко не все стадии творческого процесса, они фиксируют, скорее, не процесс созревания замысла, а процесс его реализации, процесс поиска средств, способных воплотить этот замысел, то есть процесс материализации некоего идеального образования. Анализируя черновики, исследователь получает возможность сделать некоторые наблюдения не о том “как рождается музыка”, а о том, как обретается звуковая форма. Таким образом, исследование эскизов не может дать целостного представления о творческом акте композитора» [176, с. 23-24].

Э. В. Денисов

«Первоначальная стадия композиционного процесса наиболее туманна и неопределенна. Почти невозможно точно определить момент, который можно считать начальным в процессе создания сочинения. Помимо непредвидимости самого момента, причина его возникновения также может быть совершенно различной. Обычно композитором овладевает некоторая идея, не всегда даже им

осознающаяся как таковая, и лишь некоторое время спустя – иногда это растягивается на годы – она обретает очертания и внутренне проясняется. <...>

Следующий этап – обдумывание сочинений. Первоначальная концепция формы обычно бывает крайне расплывчатой, и редко композитор может а priori сказать, в какой форме его замысел будет реализован. <...> Возможны случаи, когда композитор приступает к работе над одним сочинением, но материал вдруг начинает проявлять такие неожиданные качества, что сочинение трансформируется в совершенно иное, и даже имеющее мало общего с тем, что было первоначально задумано. <...>

Следующий этап – конкретизация предварительного замысла. Это – так называемый «период эскизов». Многие композиторы прибегают к нотной бумаге для записи мыслей, возникающих в процессе предварительного обдумывания сочинения. Большинство эскизов не входит в сочинение, но нам дается дополнительная возможность ознакомления с композиционным процессом и его частичного реконструирования. <...>

Настоящая работа начинается тогда, когда композитор садится за стол и принимается уже непосредственно работать над самим сочинением. <...>

При композиционном процессе одновременно вступают в работу различные слои человеческого сознания, а роль подсознательного возрастает в огромной степени. То, что кажется в данный момент не участвующим в работе нашего сознания, и даже больше – полностью выключенным из него, – существует в подсознании и проходит собственный путь эволюции, превращаясь из неоформленно-туманного в четко сформулированное. Особенно ярко вступает в работу подсознание в те моменты, когда композитор наиболее поглощен и увлечен работой. Подобные моменты обычно называют «вдохновением». Подсознание иногда настолько быстро и точно диктует решения, что композитор превращается почти в автомат, записывая то, что кажется ему формирующимся помимо его волн и сознания. Возникает ощущение, словно чья-то чужая воля начинает водить нашей рукой и диктовать нам свои условия. <...>

Немногие композиторы обладают способностью “вынашивать” сочинение в себе до такой степени, что оно созревает во всех мельчайших деталях. Для этого композитор должен обладать совершенно исключительными способностями, позволяющими ему мгновенно запоминать все приходящие в процессе обдумывания варианты, удерживать их неопределенно долгое время в памяти и заменять, в случае отказа, другими вариантами. <...> Большинство композиторов обычно прибегает к системе эскизов, позволяющей им высвободить память от удержания не всегда полезных комбинаций.

Процесс сочинения настолько индивидуален, что <...> можно говорить лишь о некоторых закономерностях. Сравнительно редко сочинение пишется подряд с первой до последней страницы и все детали сразу же окончательно выполняются. Чаще бывает, что одни фрагменты реализуются в окончательной форме, другие остаются лишь приблизительно намеченными. Иногда композитор опускает некоторые фрагменты и работает над последующими и лишь после их выполнения возвращается назад и реализует еще нереализованное. <...>

Процесс сочинения прекращается лишь тогда, когда автор решает не трогать ни одной ноты в рукописи. Обычно же, после завершения всей работы, остается какой-то особый “послеродовой” период, в течение которого композитор продолжает править отдельные детали сочинения <...>. Это — своего рода инерция творческого процесса. Трудно сразу привыкнуть к ощущению, что работа закончена. Творческий процесс продолжается в сознании художника, происходит домысливание работы, осознание ее как целого. Иногда процесс доделывания занимает значительный промежуток времени, выделяясь в самостоятельную фазу» [73, с. 10–16].

Приложение Б

Указатель произведений А. К. Лядова (по рукописным источникам)¹⁷⁴

№№	Opus	Название сочинения	Место хранения
1.	Op.1	Четыре романса (1873–1874) № 3. Из Гейне («Из слез моих...»), 1873 г. На заглавном листе рукою автора: «1873 год. “Не пой красавица при мне” посвящается Георгию Оттоновичу Дютшу. 1. Не пой красавица. 2. Песня. 3. Из Гейне. 4. Вот бедна[я] чья-то могила. Анатолия Лядова». 2 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 11.
2.	Op. 3	Шесть пьес для фортепиано (1876–1877) № 1. Прелюдия, 1876 г. № 2. Жига, 1876 г. № 3. Фуга, 1876 г. 5 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 2.

¹⁷⁴ В **Приложении Б** приведены автографы, представленные в следующих хранилищах: ОР РНБ, НИОР СПбГК, КР РИИИ, ВМОМК (по изданию: [9]), РО ИРЛИ РАН [См.: 96, с. 176–178], Музей А. С. Аренского, С. В. Рахманинова, А. К. Лядова при Новгородском областном колледже искусств, Хоугтонская библиотека Гарвардского университета.

В таблице даны указания на места хранения автографов (набросков, эскизов, черновиков, беловиков, автографов на память, авторских копий), а также корректурных экземпляров композитора. Нотные автографы, появившиеся на страницах писем А. К. Лядова, приведены частично. В перечне сочинений не указаны нотные автографы А. К. Лядова из писем к Н. А. Римскому-Корсакову, В. В. Стасову, А. В. Оссовскому, которые можно обнаружить в факсимильном воспроизведении на страницах изданий: [1], [196], [197], [202], [203].

В перечень не включены ссылки на известные факсимильно воспроизведенные автографы, которые можно обнаружить на страницах различных изданий; нотные фрагменты, воспроизведенные композитором в письмах в рабочих целях; первые издания сочинений. Поиск последних не составляет достаточно больших трудностей. Кроме того, они широко представлены не только в архивных хранилищах, но и в музыкальных библиотеках.

3.		Шесть пьес для фортепиано На заглавном листе рукою автора: «Посвящается Анастасии Павловне Козыревой. Три мазурки 1. G-dur 2. H-dur 3. C-dur Анатолия Лядова 1877 год». 6 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 3.
4.	Op. 4	Арабески для фортепиано (1878) 8 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 4.
5.	Op. 6	Экспромт для фортепиано (1881) 3 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 5.
6.	Op. 10	Три пьесы для фортепиано (1884) Автограф; типографские пометы 4 л.	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 6. Инв. № 540.
7.	Op. 11	Три пьесы для фортепиано (1886) 2. Mazurka. В конце пьесы: «Ан. Лядов. 30 октября». 3. Mazurka. В конце пьесы: «19 декабря. Ан. Лядов. Петроград». 4 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 6.
8.		Три пьесы для фортепиано 1. Прелюдия (1885) Авторский комментарий: « <i>f</i> , <i>p</i> и <i><</i> <u>Поставлю при Корректуре</u> » Автограф; черные чернила. 2 л.	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 4. Инв. № 538.
9.	Op. 12	Этюд Для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 2 л.	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 3. Инв. № 537.
10.	Op. 14	Шесть детских песен (1887) Для голоса с фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Содержание: [1] Зайчик. – [2] Сорока. – [3] Забавная [Скок-поскок]. 5 января 1887 г. 3 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 34.
11.		Шесть детских песен. «Детские песенки». Для голоса с фортепиано Автограф; типографские пометы 4 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 35.
12.		Шесть детских песен	КР РИИИ. Ф. 7.

		Для голоса с фортепиано № 2. Сорока Автограф; черные чернила Без даты 2 л.	Р. XV. № 1. Инв. № 535.
13.	Ор. 16	Первое скерцо для оркестра Партитура. В конце рукописи: «24 октября 1887, СПбург». 28 л	ВМОМК. Ф. 65. № 1.
14.	Ор. 20	Новелетта для фортепиано Автограф; черные чернила 10 марта 1889 г. 4 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 14.
15.	Ор. 21	«Про старину» (D-dur) для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила 23 июля 1889 г. 7 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 16.
16.		«Про старину» (C-dur) для фортепиано Автограф; черные чернила 23 июля 1889 г. 6 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 17.
17.		«Про старину» Набросок; карандаш Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 1735.
18.	Ор. 22	Шесть детских песен Для голоса с фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 9 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 36.
19.		Шесть детских песен Для голоса с фортепиано Колыбельная Автограф на память (отрывок) в письме В. В. Ястребцеву; черные чернила 27 мая 1892 г. 1 л.	КР РИИИ. Ф. 8. Р. XII. № 44.
20.	Ор. 23	На лужайке (набросок) для фортепиано Автограф; авторские исправления; типографские пометы; черные чернила 4 февраля 1890 г. 4 л.	ОР РНБ. Ф. 449. . № 13.

21.	Ор. 24	Прелюдия и Колыбельная для фортепиано Автограф; авторские исправления; типографские пометы; черные чернила Без даты 5 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 15.
22.		Колыбельная Партитура. Переложение для струнного оркестра Эскиз; простой карандаш Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 5212.
23.	Ор. 27	Три прелюдии для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 8 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 19.
24.	Ор. 28	Заключительная сцена из «Мессинской невесты» по Ф. Шиллеру Для солистов, хора и симфонического оркестра. Партитура. Автограф; черные чернила 17 апреля 1878 г. 50 л. Там же переложение для фортепиано (неоконченное) Автограф; простой карандаш	ОР РНБ. Ф. 449. № 28.
25.	Ор. 29	Куколки для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила 21 января 1892 г. 6 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 10.
26.	Ор. 32	Музыкальная табакерка для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 5 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 12.
27.		Музыкальная табакерка Переложение автора для инструментального ансамбля Партитура Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты	ОР РНБ. Ф. 449. № 2.

		6 л.	
28.	Op. 33	Три пьесы для фортепиано № 1. Прелюдия Автограф; черные чернила 23 апреля 1892 г. 1 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 97.
29.		Три пьесы для фортепиано № 2. Гротеск Автограф; черные чернила 3 мая 1889 г. 1 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 98.
30.	Op. 34	Три канона для фортепиано № 2 Автограф; карандаш Без даты 1 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 96.
31.	Op. 35	Вариации на тему М. И. Глинки для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 17 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 8.
32.		Вариации на тему М. И. Глинки для фортепиано Черновики и наброски вариаций в альбоме с черновыми записями; карандаш Без даты	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
33.		Вариации на тему М. И. Глинки для фортепиано Вариация 1 Вариация 2 Черновики в письме А. К. Лядова к В. К. Помазанской; черные чернила 14 июля, 15 июля 1893 (?)	Музей А. С. Аренского, А. К. Лядова и С. В. Рахманинова при Новгородском областном колледже искусств
34.		Вариации на тему М. И. Глинки для фортепиано Вариация VII а Авторская копия 4 октября 1895 г.	ОР РНБ. Ф. 68. № 16.
35.	Op. 36	Три прелюдии для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты	ОР РНБ. Ф. 449. № 20.

		6 л.	
36.		Три прелюдии для фортепиано Прелюдия № 2 (с-moll) Эскиз в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
37.	Ор. 37	Этюд для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила 12 июля 1895 г. 3 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 23.
38.		Этюд для фортепиано Эскиз в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
39.	Ор. 38	Мазурка для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 4 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 11.
40.		Мазурка для фортепиано Набросок в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
41.	Ор. 39	Четыре прелюдии для фортепиано Прелюдия № 1 Прелюдия № 2 Прелюдия № 3 Эскизы в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
42.	Ор. 40	Этюд и Три прелюдии для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 6 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 24.
43.		Этюд и Три прелюдии для фортепиано Этюд Прелюдия № 3 Эскизы в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
44.		Этюд и Три прелюдии для фортепиано Прелюдия № 2 Автограф на память. Отрывок (4 такта) 8 февраля 1897 г. 1 л.	ОР РНБ. Ф. 66. № 1. Л. 122.
45.	Ор. 41	Две фуги для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила 7 и 15 июня 1896 года, Польшовка 6 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 9.

46.	Ор. 42	Две прелюдии и Мазурка на польские темы для фортепиано (1898) 6 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 7.
		Две прелюдии и Мазурка на польские темы для фортепиано Мазурка Эскиз в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
47.	Ор. 43	Сборник русских народных песен. Для голоса с фортепиано. Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 33 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 33.
48.		Сборник русских народных песен. № 15. Колыбельная («Гуленьки, гуленьки...») Эскизы и черновики в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
49.		Сборник русских народных песен № 6. Свадебная величальная («Как во саду винограду куст») № 16 Хороводная («Уж я сяду, молоденька, на белую лавку») Автографы; черные чернила Без даты 1 л.	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1213.
50.	Ор. 44	Баркарола для фортепиано (1898). Черновик; карандаш Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 1722.
51.		Баркарола для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 6 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 6.
52.		Баркарола для фортепиано Эскиз в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
53.	Ор. 45	Десять русских народных песен. Переложение для женских голосов. Для хора без сопровождения. Партитура. Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 10 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 32.

54.	Ор. 46	Четыре прелюдии Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 8 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 21.
55.		Прелюдия № 3 Автограф; черные чернила 3 февраля 1897 г. 2 л.	РО ИРЛИ РАН. Р. III. Оп. 1. Ед. хр. 1420. Л. 1–2. [См.: 96, С. 176–178]
56.	Ор. 48	Этюд и Канцонетта для фортепиано. № 1. Этюд Эскиз в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
57.	Ор. 49	Польский для большого симфонического оркестра. Партитура. Автограф; Л. 8 об. перечеркнут; типографские пометы; черные чернила Без даты 15 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 1.
58.	Ор. 50	Прощальная песня воспитанниц института имп. Марии выпуска 1900 г. Для женского хора с фортепиано. Автограф; типографские пометы; черные чернила 28 марта 1900, Петербург 8 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 30.
59.	Ор. 51	Вариации на польскую народную песню для фортепиано. Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 13 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 7.
60.		Вариации на польскую народную песню для фортепиано. Черновики и наброски вариаций в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39
61.		Вариации на польскую народную песню для фортепиано. Вариация IV (в альбоме № 1) Авторская копия; черные чернила 8 марта 1907 г. 1 л.	ОР РНБ. Ф. 459. № 1.

62.	Ор. 52	Три балетных номера (№ 2) (1901) На заглавном листе: «Очень извиняюсь, что посылаю маленькую и жиденькую пьеску — отрывок из кукольного балета. В настоящую минуту у меня ничего нет под рукой более удобного для альбома. Корректуру прошу прислать ко мне. Ан. Лядов». 2 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 8.
63.		Три балетных номера для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 8 л.	НИОР СПбГК. № 1706.
64.		Три балетных номера для фортепиано № 3 Эскиз в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
65.	Ор. 53	Три багаты для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 8 л.	НИОР СПбГК. № 1705.
66.		Три багаты для фортепиано Багатель № 2 Эскизы в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
67.		Три багаты для фортепиано Багатель № 1 Нотный автограф в письме; черные чернила 1901 (?)	ОР РНБ. Ф. 449. № 44. Л. 30–30 об.
68.	Ор. 54	«Гимн Рубинштейну» переложение для фортепиано Автограф; черные чернила Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 5211.
69.	Ор. 56	Лядов А. К. «Баба-Яга». Картинка к русской народной сказке для большого оркестра Автограф озаглавлен «Бабуся-Ягуся» Эскизы; простой карандаш Без даты 1 л.	The Houghton library. bMS Russian 20. Kilgour Collection. 55M-260 (12)
70.	Ор. 57	Три пьесы для фортепиано № 1. Прелюдия	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.

		Эскиз в альбоме с черновыми записями	
71.	Ор. 59	15 русских народных песен Для хора Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 24 л.	КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 2. Ед. 122.
72.	Ор. 60	Музыка к пьесе М. Метерлинка «Сестра Беатриса» «III Смерть Беатрисы» Переложение для фортепиано Автограф; черные чернила Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 5211.
73.	Ор. 61	«Из Обихода» № 9 «Хвалите Господа с небес» Набросок в письме; черные чернила 23 августа 1901(?)	ОР РНБ. Ф. 449. № 44. Л. 26–27.
74.	Ор. 62	«Волшебное озеро» Переложение для фортепиано Эскиз; черные чернила Без даты 4 л.	НИОР СПбГК. № 5213.
75.		«Волшебное озеро» для оркестра Наброски Автограф; карандаш Без даты 2 л.	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1212.
76.	Ор. 63	«Кикимора» для оркестра Набросок; карандаш Без даты	ОР РНБ. Ф. 449. № 38. Л. 16.
77.	Ор. 66	«Из Апокалипсиса» Для фортепиано Набросок; синий карандаш Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 1707.
78.		«Из Апокалипсиса» Партитура Автограф; черные чернила Без даты 4 л.	НИОР СПбГК. № 1708.

79.		«Из Апокалипсиса» Партитура Эскизы, наброски; черные чернила, простой карандаш Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 1709.
80.		«Из Апокалипсиса» Партитура Автограф; черные чернила Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 1710.
81.		«Из Апокалипсиса» Партитура Автограф; черные чернила Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 1711.
82.		«Из Апокалипсиса» Наброски; черные чернила Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 1712.
83.		«Из Апокалипсиса» Наброски; простой карандаш Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 1713.
84.		«Из Апокалипсиса» Партитура. Издание М. П. Беляев, Лейпциг, 1913 Два корректурных экземпляра Авторская корректура 32 л.	НИОР СПбГК. № 6153.
85.		«Из Апокалипсиса» Партитура Автограф Авторская датировка зачеркнута: «Соч. в 1910 г. инетрум. в 1912 г.» 20 л.	КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 2 Ед. 123.
86.	Ор. 67	«Nenia». Партитура Рукопись неполная: в начале отсутствуют 4 страницы. Автограф; черные чернила Без даты 6 л.	НИОР СПбГК. № 1699.
87.		«Nenia» Варианты обложки	НИОР СПбГК. № 7253.

		Л. 1 Изд. М. П. Беляев (26,6 на 17,5 см) Переложение для фортепиано Н. В. Арцыбушева, 1915. Л. 2 Изд. М. П. Беляева (20,2 на 25,2 см) для оркестра Л. 3 Изд. М. П. Беляева (25,6 на 34,4 см) На лист наклеены фрагменты обложки, частично записи выполнены от руки. Переложение для фортепиано Н. В. Арцыбушева, 1915	
88.		«Nenia» (1912) Автограф на память; открытка; с дарственной надписью Э. П. Юргенсону. Здесь же — фотопортрет А. К. Лядова. 2 л.	ОР РНБ. Ф. 129. № 2606.
СОЧИНЕНИЯ БЕЗ ОБОЗНАЧЕНИЯ ОПУСА			
89.		12 канонов на один <i>cantus firmus</i> Для фортепиано Автограф; черные чернила Без даты 4 л.	НИОР СПбГК. № 6154.
90.		12 канонов на один <i>cantus firmus</i> Нотная записанная книжка с черновыми записями Без даты 19 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 38.
91.		Величание В. В. Стасову на 2 января 1894 года Для женского 3-голосного хора без сопровождения Партитура Автограф; типографские пометы; черные чернила 26 декабря 1893 г. 2 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 31.
92.		Встреча А. К. Глазунову Партитура Автограф; черные чернила Без даты 4 л.	КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 2. № 119.
93.		«Вступление из оратории “Святая Матрена” Ф. Листа»	НИОР СПбГК. № 5214.

	<p>Для фортепиано Автограф; черные чернила Без даты 1 л.</p>	
94.	<p>«Вступление из оратории “Святая Матрена” Ф. Листа» Для фортепиано Черновик; карандаш 10 февраля 1888 г. 2 л.</p>	НИОР СПбГК. № 5215.
95.	<p>Ежечасная молитва святителя Иоасафа Горленко Для хора Автограф; черные чернила 19 марта 1910 г. 2 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1716.
96.	<p>Каноны Канон № 14 (из сборника Каноны А. Лядова. Изд. Лейпциг, М. П. Беляев, 1898¹⁷⁵) Автограф; карандаш Без даты 1 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1220.
97.	<p>Каноны № 16, 1, 3, 4, 2 (неоконченный) (Из сборника Каноны А. Лядова. Изд. Лейпциг, М. П. Беляев, 1898). Заглавие «Каноны Анатоля» — рукой Н. А. Римского-Корсакова Автографы; карандаш Без даты. 1 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1215.
98.	<p>Два канона на <i>cantus firmus</i> Над вторым канонem надпись автора: «Двойной канон». Внизу подпись: «Ан. Лядов». Вверху надпись С. И. Танеева: «2 канона А. К. Лядова. В Музыкально-Теоретическую библиотеку от С. Танеева. 1 окт[ября] 1912». Автографы; простой карандаш Без даты 1 л.</p>	ВМОМК. Ф. 65. № 18.

¹⁷⁵ Автор благодарит профессора СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, доктора искусствоведения Киру Иосифовну Южак за предоставленное издание Канонов.

99.	Трехголосный канон (в каноне использован тот же cantus firmus, что и в автографе ВМОМК Ф. 65 / Лядов А. К. /, № 18) Автограф; черные чернила Без даты 1 л.	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 7.
100.	Имитация Для фортепиано Автограф; черные чернила Без даты 2 л.	КР РИИИ. Ф. 102. Оп. 1. № 241.
101.	Прелюдия-пастораль Для фортепиано В конце рукописи: «Ан. Лядов. Боровичи. Усадьба “Полюновка” 28-е июня. 96 г.» 1 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 9.
102.	Пасторальная прелюдия Эскизы в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
103.	Танец комара Для фортепиано Автограф; черные чернила 16 октября 1911 г. 1 л.	КР РИИИ. Ф. 30. Оп. 1. № 56.
104.	Фугетта на тему «La-do-fa» Для фортепиано Автограф; черные чернила 30-го декабря 1913 г. 1 л.	НИОР СПбГК. № 1714.
105.	Фугетта на тему «La-do-fa» Для фортепиано Автограф; простой карандаш Без даты 2 л	НИОР СПбГК. № 1715.
106.	«Слава, слава, свет Евгении Ивановне [Збруевой]». Для хора с сопровождением оркестра Эскизы; карандаш Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 1715.
107.	«Слава» Для квартета голосов Содержит комментарий: «Слава соч. А. К. Лядова. Пели 21 ^{го} Января 1901.	КР РИИИ. Ф. 102. Оп. 1. № 241.

	Н. А. Ирецкая, В. И. Рааб, С. И. Габель, О. О. Палечек» Автограф; черные чернила 2 л.	
108.	Хор или скерцо Для фортепиано Написано не рукой А. К. Лядова (?). Копия Автограф; черные чернила Без даты 2 л.	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 2 (536).
109.	Шествие из № 52-го в 50-й Для фортепиано На Л. 2 имеются автографы Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова на тему В-1а-f Автограф; черные чернила «Марта 26 ^{го} 1 час ночи 1889 г.» 2 л.	НИОР СПбГК. № 1717.
110.	Шествие из № 52-го в 50-й Посвящено Н. И. Комарову Автограф; черные чернила 2 апреля 1889 г. 2 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 22.
111.	Шествие из № 52-го в 50-й На Л. 1 дарственная надпись на имя В. В. Стасова Автограф; черные чернила 27 марта 1889 г. 2 л.	ОР РНБ. Ф. 362. Оп. 2. № 47.
112.	Духовные песнопения: «Кресту Твоему поклоняемся» Для голоса Автограф; карандаш Без даты 1 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
113.	«Величание Благовещенью Пресвятыя Богородицы» Для голоса Автограф; карандаш Без даты 1 л.	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 7.
114.	«Аллилуйя» Для 5-голосного хора (или квинтета) Автограф; черные чернила Без даты	НИОР СПбГК. № 1720.

	1 л.	
КОЛЛЕКТИВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С УЧАСТИЕМ А. К. ЛЯДОВА		
115.	<p>Парафразы для фортепиано в три руки (1878) (А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков). Вариации 4, 7, 9, 10, 14, 15, 20–24; № 4 Вальс; № 6 Галоп; № 7 Жига; № 16 Шествие</p> <p>Вальс Шествие Автограф Вальса и набросок Шествия; черные чернила Без даты 2 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1216.
116.	<p>Галоп Вариации Черновой автограф; наброски; фиолетовые и красные чернила, простой и синий карандаш Без даты 1 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1217.
117.	<p>Жига Вариация № 23. Автограф Жиги и набросок Вариации № 23; черные чернила Без даты 1 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1218.
118.	<p>Вариации Наброски; простой карандаш Без даты 4 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1219.
119.	<p>Квартет В-la-f (Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. П. Бородин, А. К. Глазунов)</p> <p>Скерцо (II часть) Партитура Автограф; типографские пометы; черные чернила 16 ноября 1886 г. 6 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 1022. Оп. 1. № 6

120.	<p>Квартет «Именины» (А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков) Величание Партитура Автограф; типографские пометы; черные чернила 17 марта 1889 г. Капелла. 4 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 1022. Оп. 1. № 3.
121.	<p>Величание Для фортепиано в 4 руки (переложение автора) Автограф; типографские пометы; авторская пагинация: 1–12; черные чернила Без даты 8 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 449. № 5.
122.	<p>Величание. Партия контрабаса Написано не рукой А. К. Лядова (?) Автограф; черные чернила Без даты 1 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1734.
123.	<p>Славления (Fanfares), исполненные в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г. (А. К. Лядов, А. К. Глазунов). Части I, II, IV Партитура. Для медных и ударных инструментов Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 4 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 1022. Оп. 1. № 9.

124.	<p>Славления (Fanfares), исполненные в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г. (А. К. Лядов, А. К. Глазунов).</p> <p>Часть I Партитура. Для медных и ударных инструментов Автограф; черные чернила Без даты 1 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1730.
125.	<p>Славления (Fanfares), исполненные в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г. (А. К. Лядов, А. К. Глазунов).</p> <p>Часть II Партитура. Для медных и ударных инструментов Автограф; черные чернила Без даты 1 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1731.
126.	<p>«Шутка», кадрили для фортепиано в 4 руки (Н. В. Арцыбушев, Я. Витолс, А. К. Лядов, Н. А. Соколов, А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков).</p> <p>III часть (Poule)</p> <p>Автограф; черные чернила 9 марта 1890 г. 2 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 1022. Оп. 1. № 5.
127.	<p>Славления В. В. Стасову (изд. 1894) для двух фортепиано (Ф. М. Блуменфельд, А. К. Глазунов, А. К. Лядов).</p> <p>№ 3 Allegretto Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 2 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 1022. Оп. 1. № 8.

128.	<p>«Пятницы» Тетрадь 1. Польшка (Н. А. Соколов, А. К. Глазунов, А. К. Лядов). Трио; Мазурка Тетрадь 2 Сарабанда; Фуга</p> <p>Польшка (Тrio) Партитура. Для струнного квартета Автограф; черные чернила Без даты 2 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 187. № 1372.
129.	<p>Сарабанда Партитура. Для струнного квартета Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 1 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 449. № 3.
130.	<p>Сарабанда Партитура. Для струнного квартета. Автограф; черные чернила. Суббота, 6 мая 1895 г. 2 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1698.
131.	<p>Сарабанда Переложение для фортепиано Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 2 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 449. № 18.
132.	<p>Фуга Для струнного квартета Партитура. Автограф; типографские пометы простым и цветным карандашом; черные чернила 9 января 1891 г. 2 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 449. № 4.
133.	<p>Вариации на русскую народную тему для смычкового квартета (Н. В. Арцыбушев, А. Н. Скрябин, А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, Я. Витолс, Ф. М. Blumenfeld, В. В. Эвальд, А. А. Винклер, Н. А. Соколов). Вариация 5 Партитура Для струнного квартета</p>	ОР РНБ. Ф. 1022. Оп. 1. № 1.

		Автограф; типографские пометы; черные чернила. Авторская дата: отсутствует 2 л.	
134.		Вариации на русскую тему из сборника Н. Абрамычева для фортепиано (Н. А. Римский-Корсаков, А. А. Винклер, Ф. М. Blumenfeld, Н. А. Соколов, Я. Витолс, А. К. Лядов, А. К. Глазунов). Тема Автограф; черные чернила [1899–1900 гг.] 1 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 89.
135.		Вариации на русскую тему из сборника Н. Абрамычева для фортепиано (Н. А. Римский-Корсаков, А. А. Винклер, Ф. М. Blumenfeld, Н. А. Соколов, Я. Витолс, А. К. Лядов, А. К. Глазунов). Вариация VI Автограф; черные чернила 15 февраля 1900 г. 1 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 90.
136.		Вариации на русскую тему из сборника Н. Абрамычева для фортепиано (Н. А. Римский-Корсаков, А. А. Винклер, Ф. М. Blumenfeld, Н. А. Соколов, Я. Витолс, А. К. Лядов, А. К. Глазунов). Автографы; отдельные листы разного формата; приписки, пометки, типографские пометы и штампы изд. фирмы М. П. Беляева. Тема (Л. 3) Вариация VI (Л. 12) Вариация VII. 11 дек. 1899 г. (Л. 13) 3 л. Крайние даты: 1899–1900 гг. 16 л.	ОР РНБ. Ф. 1022. Оп. 1. № 2.
137.		Вариации на русскую тему для оркестра (Н. В. Арцыбушев, Я. Витолс, А. К. Лядов, Н. А. Соколов, А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков). Вариация. Партитура. В конце рукописи: «Ан. Лядов».	ВМОМК. Ф. 48. № 11.

138.	<p>[1901] 6 л.</p> <p>Вариации на русскую тему. (Н. В. Арцыбушев, Я. Витолс, А. К. Лядов, Н. А. Соколов, А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков). Копия. Рукой А. К. Лядова (?) Партитура Без даты 42 л.</p> <p>А. К. Лядов Вариация III Автограф; черные чернила Без даты 6 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1279.
139.	<p>Кантата памяти М. Антокольского для тенора соло, хора и оркестра (А. К. Глазунов, А. К. Лядов). II. Хор Набросок; черные чернила Без даты 2 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1703.
140.	<p>Кантата памяти М, Антокольского II. Хор Партитура Автограф; черные чернила Без даты 7 л.</p>	НИОР СПбГК. № 6267.
141.	<p>Кантата памяти М. Антокольского II. Хор Для хора с фортепиано Отрывок (9 тактов) Автограф 1903 г. 2 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 449. № 29.
142.	<p>Кантата памяти М. Антокольского Хор Партитура Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 18 л.</p>	КР РИИИ. Ф. 15. Оп. 1. № 9.

143.	Вальс Для фортепиано в 4 руки (Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, Н. А. Соколов, Ф. М. Блуменфельд, Я. Витол и А. К. Глазунов) Копия рукой неустановленного лица; черные чернила. Авторы разделов не указаны. Без даты 6 л.	НИОР СПбГК. №1278.
ОБРАБОТКИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН		
144.	35 песен русского народа Для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894–1895 гг. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым Черновой автограф в альбоме с черновыми записями	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
145.	50 песен русского народа Для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894–1899 и 1901 гг. И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским. Черновой автограф в альбоме с черновыми записями.	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
146.	15 русских песен для женских голосов [Без сопровождения, I и II сопрано и альт] [1906 ?] 8 л.	ВМОМК. Ф. 65. №12.
147.	5 русских песен (Протяжная, Хороводная, Свадебная, Колыбельная, Шуточная) Для голоса с оркестром Партитура Автограф; черные чернила Без даты 14 л.	КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 2. Ед. 120.
148.	Русская народная песня Для голоса с оркестром «Семейная» («Отдал меня батюшка на чужую сторону») Без даты 2 л.	КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 2. Ед. 120.

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ А. К. ЛЯДОВА			
149.		Рубинштейн А. Г. Сарабанда. Соч. 38 № 4. Партитура 6 л. (изд. 1899 ?)	ВМОМК. Ф. 65. № 17.
150.		Рубинштейн А. [Г.] Менуэт. Соч. 93 № 9в. Партитура 6 л. (изд. 1899 ?)	ВМОМК. Ф. 65. № 13.
151.		Рубинштейн А. Г. Колыбельная. Соч. 93 № 9с. Партитура 2 л. (изд. 1899 ?)	ВМОМК. Ф. 65. № 15.
152.		Рубинштейн А. Г. Серенада. Соч. 93 № 9е Партитура 8 л. (изд. 1899 ?)	ВМОМК. Ф. 65. № 14.
153.		Рубинштейн А. Г. У окна. Соч. 93 № 9к. Партитура 4 л. (изд. 1899 ?)	ВМОМК. Ф. 65. № 16.
154.		Рубинштейн А. Г. Дон-Кихот. Музыкальная картина. Однострочная запись, сделанная А. К. Лядовым. Отрывок. (8 тактов). 9 октября 1895 г., Петербург 1 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 105.
155.		Мусоргский М. П. «Сорочинская ярмарка» Отрывок из оперы. Обложка: «Песня Хиври. Обработка и инструментовка Ан. Лядова». Без даты 1 л.	ВМОМК. Ф. 65. № 1
156.		Гопак Для оркестра Автограф; типографские пометы Песня Паробка Для оркестра Автограф; типографские пометы Без даты 11 л. В конволюте: Собрание музыкальных	ОР РНБ. Ф. 68. № 16.

	произведений русских композиторов. 1881–[1906?] гг. Автографы Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, Ц. А. Кюи, А. К. Глазунова; конволют в переплете. Листов: I+45+II	
157.	Песня Хиври Партитура Автограф; типографские пометы; черные чернила Без даты 12 л.	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 5.
158.	Песня Хиври Партитура Набросок Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 7473.
159.	Думка Параси Набросок; черные чернила Без даты 2 л.	НИОР СПбГК № 1715
160.	Мусоргский М. П. «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» Партитура Набросок; черные чернила Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 1700.
161.	Мусоргский М. П. «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» Партитура Набросок; черные чернила Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 1701.
162.	Мусоргский М. П. «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» Партитура Набросок; черные чернила Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 1702.

163.	Мусоргский М. П. «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» Партитура Наброски; простой карандаш Без даты 2 л.	НИОР СПбГК. № 1703.
164.	Шуман Р. «Карнавал» Партитура 93 л. № 10 Автограф; черные чернила Без даты 2 л. (Л. 45–46) № 16 а., б Автограф; черные чернила Без даты 6 л. (Л. 64–69)	НИОР СПбГК. № 1641.
165.	«Боже, царя храни» Для разных хоровых составов а caprella Авторизованная копия 28 апреля 1914 г. 3 л.	КР РИИИ. Ф. 35. Оп. 1. Ед. 57. Л. 13-15
НЕОКОНЧЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ¹⁷⁶		
166.	Опера «Зорюшка» Эскизные записи. Некоторые отрывки озаглавлены: «Русалки»; «На ветках»; «Серенада»; «Гопак»; «В лесу». Черновой автограф; в нотной записной книжке; карандаш. [1880 г.] 26 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 25.
167.	Опера «Зорюшка». Орывок (Allegretto; $\frac{2}{4}$; A-dur) Для фортепиано Автограф; на Л. 2 об. записи В. Д. Комаровой и А. Н. Римского-Корсакова карандашом с характеристикой содержания. [1889]	ОР РНБ. Ф. 449. № 26.

¹⁷⁶ В эту группу отнесены также произведения, жанровая принадлежность которых известна

		2 л.	
168.		Балет «Лейла и Алалей» Эскизные записи в 2-х и 3-х строчном изложении; отрывки Черновой автограф; в нотной записной книжке; авторские записи: на Л. 1 «Всякая чертовщина для балета Лейла»; на Л. 3 об. «шаги Карачуна» и «Мятель». 1911–1912 гг. 23 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 27.
169.		«Легенды» Для оркестра Наброски, эскизы (?)	ОР РНБ. Ф. 449. № 38 [См.: 169, с. 197]
170.		«Легенды» Для оркестра Наброски, эскизы (?)	ОР РНБ. Ф. 449. № 39 [См.: 169, с. 197].
171.		«Легенды» Для оркестра Dies irae (набросок) Автограф; карандаш Без даты 1 л.	The Houghton library. bMS Russian 20. Kilgour Collection. 55M-260 (13).
172.		«Легенды» Для оркестра Наброски	НИОР СПбГК. № 7473.
173.		«Легенды» Партитура (неоконченная) Автограф; черные чернила Без даты 15 л.	НИОР СПбГК. № 1696.
174.		«Легенды» Партитура (неоконченная) Копия	НИОР СПбГК. № 1697.
175.		«Легенды» Оркестровые голоса (неоконченные) Написаны не рукой А. К. Лядова Указано название сочинения «Легенды», ор. 68 55 партий 173 л.	НИОР СПбГК. № 1704.
176.		Детские песни: «Репка» Для голоса с фортепиано Набросок; карандаш	ОР РНБ. Ф. 449. № 39. Л. 91 об.

		Без даты	
177.		<p>VII. Фугетта Для фортепиано (неоконченная) Автограф; черные чернила Без даты 1 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1718.
178.		<p>Шесть фуг Для фортепиано Наброски; карандаш, черные чернила Без даты 1 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1719.
179.		<p>Фуга Авторские подписи: «фуга»; «стретто» Для фортепиано Наброски; простой карандаш Без даты 1 л.</p>	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 9.
180.		<p>«Куколки» Для фортепиано Эскиз; карандаш Без даты 2 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1721.
181.		<p>Скерцо № 2 Эскизы; карандаш, черные чернила Без даты 6 л.</p>	НИОР СПбГК. № 1723.
НЕИЗВЕСТНЫЕ НЕОКОНЧЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ			
182.		<p>Вальс ($\frac{3}{4}$; H-dur) Для фортепиано. Отрывок Автограф; чернила Без даты 1 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 5. № 88.
183.		<p>«Ярилин день» Запись темы без сопровождения Автограф; чернила 16 февраля 1891 г. 1 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 5. № 100.
184.		<p>«Канон» Содержит подтекстовку: «Kyrie» Наброски и эскизы в двухстрочном и однострочном изложении Автограф; карандаш [1890-е — 1900-е гг.]</p>	ОР РНБ. Ф. 640. Оп. 1. № 1214.

		1 л.	
185.		Нотная записная книжка с эскизными записями неизвестных произведений 2-х строчное изложение и партитура Отрывки Черновой автограф; карандаш Без даты 16 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 37.
186.		Нотная записанная книжка с черновыми записями Содержит записи неизвестных произведений Черновой автограф; карандаш Без даты 19 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 38.
187.		Нотный альбом с черновыми записями Содержит записи неизвестных произведений Черновой автограф; карандаш, чернила Без даты. Архивная помета карандашом: «1900». 100 л.	ОР РНБ. Ф. 449. № 39.
188.		Неизвестные наброски (2) Для фортепиано Автограф; чернила и карандаш 1) $\frac{2}{4}$; As-dur; 2) $\frac{2}{4}$; C-dur. Без даты 2 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 94.
189.		Неизвестное произведение С указаниями инструментов Эскизы; черные чернила Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 1732.
190.		Неизвестное произведение С указаниями инструментов Набросок; черные чернила; пометы синим карандашом Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 1733.
191.		Неизвестные произведения Для фортепиано Наброски; карандаш; черные чернила Без даты 4 л.	НИОР СПбГК. № 7382.

192.		Неизвестные произведения Наброски; карандаш, черные чернила Без даты 1 л.	НИОР СПбГК. № 7473.
193.		Неизвестное произведение Набросок; черные чернила Без даты 2 л.	КР РИИИ. Ф. 102. Оп. 1. № 241.
194.		Неизвестное произведение Набросок; карандаш Без даты 1 л.	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 10.
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ШУТКИ			
195.		«Здоровье молодой хозяйшке» Для голоса Письма (7) А. К. Лядова к А. М. Абрамычевой Два нотных автографа; простой карандаш Без даты Нотный текст на Л. 6, Л. 9.	ОР РНБ. Ф. 5. № 45.
196.		«“Модуляция кларнетиста” кл. проф. Лядова, фонографически записанная Ан. Лядовым» [Нотная запись модуляции из d-moll'а в cis-moll] Без даты 1 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 91.
197.		«Чай с бутербродом...», «Дайте газету» Автографы; чернила, атрибутивные надписи рукой Н. И. Абрамычева. Без даты. 2 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 92.
198.		«Мусоргско-Даргомыжско-Кюёвская гамма» Автограф; карандаш; пометы Без даты 1 л.	ОР РНБ. Ф. 5. № 93.
199.		«Пастух (4 часа утра)» Для фортепиано (?) Автограф; чернила; над заглавием: «экспромт А. Лядова» Без даты 1 л. (4 такта)	ОР РНБ. Ф. 5. № 95.

200.	<p>«Пастух» Для фортепиано (?) Запись на Л. 1 об. Автограф; чернила Без даты. Автограф «Ярилин день» на Л. 1 содержит дату 16 февраля 1891 г. 1 л. (2 такта).</p>	ОР РНБ. Ф. 5. № 100.
201.	<p>Фугато «Кап-Эк» Для четырехголосного смешанного хора без сопровождения. Автограф; чернила. 19 апреля 1900 г., Петербург 2 л.</p>	ОР РНБ. Ф. 5. № 99.
202.	<p>Музыкальная шутка Набросок в письме; черные чернила Музыкальный фрагмент в духе гопака с авторской иллюстрацией, изображающей танец казаков 14 июля 1898 (?)</p>	ОР РНБ. Ф. 449. № 44. Л. 22 об.
203.	<p>«Лорд Отскукистон» Для фортепиано Автограф; черные чернила Без даты 2 л.</p>	КР РИИИ. Ф. 7. Р. XV. № 2 (536).
204.	<p>«Первые ноты» Однострочные записи Автограф; черные чернила Без даты 2 л.</p>	НИОР СПбГК. № 5215.

Приложение В

Описание рукописей А. К. Лядова (КР РИИИ, НИОР СПбГК, ОР РНБ)

КАБИНЕТ РУКОПИСЕЙ РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ФОНД № 2 (Собрание нотных рукописей и редких изданий нот)

Оп. 2 № 119

*Лядов А. К.
Встреча А. К. Глазунову
для оркестра*

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 39,9 на 30,3 см. 26 нотных станков на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами в верхнем углу, начиная с Л. 2 – авторское обозначение «1»). Авторская пагинация на нечетных страницах зачеркнута простым карандашом.
- архивная (полистная, простым карандашом, в верхнем правом углу).

Л. 1–Л. 4, Л. 2–Л. 3 – двойные.

Л. 1 – титульный

- *черные чернила*: авторское заглавие и подпись по центру страницы ««Встреча А. К. Глазунову»».

Ан. Лядов»

Подчеркивание выполнено красным карандашом.

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 4600» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в верхнем левом углу. «Гос. Музык. МУЗЕЙ Регистр. №. Инв. № 38.» (номер вписан черными чернилами) в верхней части левого поля. Штамп зачеркнут.
- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «43/28»; в нижнем правом «М. М. 38».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Двадцатистрочная система. Л. 2 об. – Л. 4 оформлены так же.

Л. 4 об. – чистый.

Между Л. 3 и Л. 4 – архивное описание.

Лист 9,1 на 12,4 см. Запись синими чернилами: «В настоящем деле пронумерованы 4 (четыре) л. 17/VI 46». Дана подпись хранителя. Обратная сторона листа не заполнена.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станков. В начале партитуры выписаны инструменты; обозначены ключи, ключевые знаки; метр и темп. Необходимые знаки альтерации при нотах указаны. Выписаны исполнительские указания, динамические оттенки, штрихи, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Цифры партитуры обозначены синим карандашом. В ц. 4 партия колокольчиков подписана синим карандашом «Campanelli». Отдельные исправления в ц. 4, ц. 5 выполнены простым карандашом. В ц. 5 такт 6 партия тарелок вписана карандашом. Также карандашом выписаны динамические оттенки у ряда инструментов в ц. 5 такты 5–6.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* динамических оттенков ц. 4 т. 2, 4 (в партии труб). Зачеркивание и исправление выполнено простым карандашом. Зачеркивание междутактовых лиг ц. 5 такты 5–6. Исправление динамических оттенков ц. 5 такт 5 в партиях литавр и тарелок.
- *подчистки* обозначений тембров в партитуре (в партиях флейт, тарелок, колокольчиков); отдельных нот и фрагментов нотного текста ц. 2 такты 1–2 (в партиях валторн, труб, малого барабана), лиг ц. 2 такты 3–4 (в партиях альтов), динамических обозначений, фрагментов нотного текста, лиг ц. 3 такты 1, 3 (в партии литавр), ц. 3 такты 1–4 (в партиях виолончелей и контрабасов), ц. 3 такт 3 (в партии треугольника), отдельных нот ц. 3 такт 4 (в партиях флейт, альтов), ц. 4 такт 1 (партии валторн, альтов), ц. 4 такт 2 (в партиях труб, альтов); ц. 4 такт 3 (в партиях альтов, виолончелей и контрабасов), ц. 4 такт 4 (в партиях труб, альтов); ц. 5 такт 1 (партии флейт и гобоев), ц. 5 такт 2 (партии флейт и труб); ц. 5 такт 4 лиги в группе струнных инструментов.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются небольшие отдельные серые пятнышки и пальцевые следы. На Л. 1 в нижнем правом углу имеется прямоугольное светлое пятно 21,1 на 11 см. Правое поле рукописи примято. Примяты верхний и правый срезы рукописи. Нижний правый угол рукописи сильно примят и прорван. Немного примят верхний правый угол. Имеются прорывы по сгибам двойных листов. На Л. 1–Л. 4 в нижней части 5,9 см, в верхней части 1,6 см, а также небольшой прорыв на уровне 17-го нотоносца. На Л. 2–Л. 3 – в нижней части 0,5 см.

Оп. 2 № 120

Лядов А. К.
Пять русских песен
для оркестра

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 16 листов. В архивном описании 14 л. Л. 4 и Л. 6 – чистые, не учтены, не пронумерованы.

Бумага: партитурная, книжного формата. Л. 1–Л. 10 размер: 38,2 на 26 см. 26 нотных станов на странице. Л. 11–Л. 14 размер 39,5 на 30,3 см. 26 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами в верхнем углу). В песне «Семейная» пронумерованы страницы 1–3. Начиная с Л. 4, авторская пагинация полистная в верхнем правом углу красным карандашом с 1 до 12. На Л. 11–Л. 15 (постраничная, черными чернилами в верхнем углу с «1» до «8»).
- архивная (полистная, простым карандашом, в верхнем правом углу). Кроме того, там же пагинация полистная фиолетовыми чернилами.

Л. 1–Л. 4, Л. 2–Л. 3 – двойные. Л. 4 в архивной пагинации не учтен (чистый). На обороте листа чернильное пятно черного цвета, следы фиолетовых чернил.

Остальные листы вклеены в бумажную обложку.

Л. 1 – титульный

- *красный карандаш*: «Песни»
- *фиолетовые чернила* (рукой неустановленного лица): «Семейная»
- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «43/27».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Десятистрочная система. 3 и 5-й нотоносцы в системе пропущены. Нотный текст начинается с 5-го нотоносца на странице. Текст на **Л. 2 об.**, **Л. 3** выполнен также.

- *штамп архива*: «Гос. Музык. МУЗЕЙ Регистр. №. Инв. № 39.» (номер вписан черными чернилами) В верхнем левом углу.
- *черные чернила*: авторское заглавие над нотным тестом «Семейная». Подчеркнуто красным карандашом.
Текст: «Отдал меня батюшка на чужую сторону...»

Л. 3 об. – чистый.

Л. 4 – нотный текст. Двенадцатистрочная система. 5-й и 7-й нотоносцы в системе пропущены. Нотный текст дан с 5-го нотоносца. **Л. 4 об.** оформлен также.

- *штамп архива*: «Гос. Музык. МУЗЕЙ Регистр. №. Инв. № 39.» (номер вписан черными чернилами) В верхнем левом углу;
- *черные чернила*: авторское заглавие над нотным тестом «Протяжная». Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Весной девушки, ай, гуляли».

Л. 5 – нотный текст. Пятнадцатистрочная система. 10-й нотоносец в системе пропущен. Нотный текст дан с 3-го нотоносца. **Л 5 об.** – **Л. 6 об.** оформлены также.

- *черные чернила*: авторское заглавие над нотным тестом «Хороводная». Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Выходили красны девицы из ворот гулять на улицу»

Л. 7 – нотный текст. Девятистрочная система. 5-й и 7-й нотоносцы в системе пропущены. Нотный текст дан с 7-го нотоносца. **Л 7 об.** – **Л. 8 об.** оформлены также.

- *черные чернила*: авторское заглавие над нотным тестом «Свадебная». Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Вянули, вянули»

Л. 8 об. – чистый

Л. 9 – нотный текст. Десятистрочная система. 2-й нотоносец в системе пропущен. Нотный текст дан с 5-го нотоносца. **Л 9 об.** – **Л. 10 об.** оформлены также.

- *черные чернила*: авторское заглавие над нотным тестом «Колыбельная». Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Гуленьки, гуленьки, да прилетали»

Л. 11 – нотный текст. Четырнадцатистрочная система. 6-й и 8-й нотоносцы в системе пропущены. Нотный текст дан с 5-го нотоносца. **Л 11 об.** – **Л. 14 об.** оформлены также.

- *черные чернила*: авторское заглавие над нотным тестом «Шуточная». Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Уж и я ли молода тонкопрядица»

После **Л. 15** вложен лист (9,5 на 12,6 см) с архивной описью синими чернилами «В настоящем деле пронумерованы 14 (четырнадцать) л[истов]. 17/VI 46». Дана подпись хранителя.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. В начале каждой новой песни выписаны инструменты; обозначены ключи, ключевые знаки; метр и темп. Необходимые знаки альтерации при нотах указаны. Выписаны исполнительские указания, динамические оттенки, штрихи, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Цифра партитуры в «Шуточной» обведены красным карандашом. Тактовая сетка выполнена простым карандашом. Свадебная т. 12 rit. в последнем такте вписано красным карандашом.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: Колыбельная такт 15 (партия первых скрипок) исправлены лиги поверху простым карандашом
- *подчистки*: небольших фрагментов нотного текста «Семейная» такт 7 (партия виолончелей); лиг «Протяжная» такт 4 (партия кларнетов); отдельных нот такт 5 (партия валторн). «Хороводная» – отдельных нот такт 2 (партия валторн), такты 7, 8 (партия фаготов), такты 6, 15 текста,

отдельных нот, динамических оттенков, штрихов такт 9 (партии гобоев, кларнетов). «Колыбельная» – фрагментов нотного текста такт 9 (партии вторых скрипок, альтов, виолончелей). «Шуточная» – ц. 1 такт 1 (партия альтов), ц. 2 такт 1 (партии контрабасов, скрипок), такт 4 (партия контрабасов), ц. 4 такты 1, 4 (партии скрипок), ц. 5 такты 1, 2, 4, 6 (партии скрипок), ц. 6 такт 1 (партии флейт и английского рожка), такт 4 (партия альтов).

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1–4 прорывы по сгибу 5,7 см внизу, 2 см сверху. Правые поля рукописи затемнены, немного прижаты. Имеются отдельные чернильные пятна и пальцевые следы.

Оп. 2 № 122

Лядов А. К.

15 русских народных песен для хора

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 24 листа.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер 19,1 на 25,9 см.

Л. 7–8, 10–11, 15–16, 17–18, 20–21, 23–24 (в архивной пагинации) – двойные

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, в верхнем правом углу). Начинается с Л. 2 (Л. 1 обозначен цифрой «2»).
- издательская (постраничная, синим карандашом в верхнем углу). На нечетных страницах зачеркнута простым карандашом. Начинается с появлением нотного текста.

Л. 2 – титульный

- *черные чернила*: посвящение, название сочинения и подпись автора:

«Посвящается
Александру Андреевичу Архангельскому.
15.
Русских народных песен
для хора.

ор. 59

Анатолия Лядова
ор. 59».

Посвящение подчеркнуто голубым карандашом, название произведения – красным карандашом. Номер опуса зачеркнут черными чернилами.

- *простой карандаш*: архивные и издательские пометы (числовые обозначения) в верхней левой части листа, в нижнем левом углу.

- *штамп архива:* «Гос. Муз. Научно-Исслед. Институт Исторический Кабинет Инвент. № 4573» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в средней части правого поля. «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.

Л. 2 об. – чистый.

Л. 3 – нотный текст. Четырехстрочная система. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 3 об. выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«1.

Свадебная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «У колючика, у текучаго...»

Л. 4 – нотный текст. Две трехстрочные системы. Нотный текст начинается со 2-го нотоносца на странице. Текст на Л. 2 об. выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«2.

Свадебная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «А кто у нас моден...»

Л. 4 об. – нотный текст. Одна трехстрочная система.

Л. 5 – нотный текст. Четырехстрочная системы. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 5 об. выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«3.

Свадебная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «На горе, горе...»

Л. 6 – нотный текст. Четырехстрочная системы. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 6 об. выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«4.

Луговая.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Сидит дрема...»

Л. 7 – нотный текст. Пятистрочная система. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 7 об., Л. 8 выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«5.

Колыбельная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «А баю, баю...»**Л. 8 об.** – чистый.**Л. 9** – нотный текст. Две трехстрочные системы. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 7 об., Л. 8 выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В верхнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«6.

Семейная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Уж как злое то коренье...»**Л. 9 об.** – чистый.**Л. 10** – нотный текст. Две трехстрочные системы. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 10 об. выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В верхнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«7.

Семейная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Ты об чем, об чем, мальчик, тоскуешь...»**Л. 11** – нотный текст. Одна трехстрочная система.**Л. 11 об.** – чистый.**Л. 12** – нотный текст. Две трехстрочные системы. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«8.

Протяжная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Поле чистое...»**Л. 12 об.** – чистый.**Л. 13** – нотный текст. Две трехстрочные системы. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В центральной части правого поля
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«9.

Протяжная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Нападай-ко ли, нападай...»**Л. 13 об.** – чистый.**Л. 14** – нотный текст. Четырехстрочная система. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 14 об. выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«10.

Былина.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Ай, как у нашего у князя...»**Л. 15** – нотный текст. Четырехстрочная система. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 15 об–18 об. выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу. Выставлен на каждом листе.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«11.

Духовный стих.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Господи, помяни...»**Л. 18 об.** – чистый.**Л. 19** – нотный текст. Четырехстрочная система. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 19 об. выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«12.

Протяжная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Весной девушки, ай, гуляли...»**Л. 20** – нотный текст. Четырехстрочная система. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 20 об.–Л. 21 выполнен также.

- *штамп архива:* «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу. Он же на Л. 21.
- *черные чернила:* авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«13.

Святочная-подблюдная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Ты не стой, не стой колодец...»

Л. 22 – нотный текст. Четырехстрочная система. Нотный текст начинается с 3-го нотоносца на странице. Текст на Л. 22 об. выполнен также.

- *штамп архива*: «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила*: авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«14.

Вешняя.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Ехал пан...»

Л. 23 – нотный текст. Шестистрочная система. Четвертый нотоносец в системе пропущен. Нотный текст начинается с 1-го нотоносца. Текст на **Л. 23 об.–Л. 24** выполнен также.

- *штамп архива*: «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.
- *черные чернила*: авторское заглавие над нотным тестом по центру:

«15.

Хороводная.»

Подчеркнуто красным карандашом.

Текст: «Выходили красны девицы...»

Л. 24 об.– чистый.

Л. 25 – набросок пятистрочной системы, зачеркнут. Выписаны голоса (I Сопрано, II Сопрано, III Сопрано, I Альты, II Альты).

- *штамп архива*: «Гос. Ак. Филармония МУЗЫК. МУЗЕЙ О III № 1189» (номера вписаны простым карандашом). В нижнем правом углу.

Л. 25 об.– чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. В начале каждой новой песни выписаны голоса; обозначены ключи, ключевые знаки; метр и темп. Необходимые знаки альтерации при нотах указаны. Выписаны исполнительские указания, динамические оттенки, штрихи, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Имеются продления нотных станов (Л. 14 об.). В тексте даны типографские пометы синим карандашом, определяющие расположение текста при печати.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки*: № 1 такт 2 (I сопрано, лига; текст), такты 2–3 (II альты текст), такт 5 (II сопрано, I альты, II альты, штили), такт 7 (I сопрано, II сопрано, штили); № 2 отдельные ноты, фрагменты нотного текста такт 1 (II сопрано), такт 3 (I сопрано), такт 6 (II сопрано); № 3 отдельные ноты, штили, лиги такт 4 (I сопрано, II сопрано, I альт), такт 6 (I сопрано); № 5 отдельные нот, фрагменты нотного текста такт 6 (I альты), такт 7 (I сопрано), такт 13 (I сопрано, текст), такт 15 (I сопрано); № 6 нотный текст такт 2 (II тенора); № 7 нотный текст такт 3

(II басы), такт 13 (II басы); № 8 штили такт 3 (все партии); № 11 отдельные ноты такт 35 (альты); № 12 лига такт 3 (сопрано), такт 6 динамика (тенора); № 13 такт 12 фрагмент нотного текста (сопрано); № 15 нотный текст такт 3 (I сопрано), такты 5–6 (тенора).

Бумага плотная, пожелтевшая. Л. 1 затемнен. Имеет прорывы по левому полю, нижний левый угол прорван и загнут. Имеется чернильное пятно на нижнем поле. В рукописи имеются пальцевые следы серого цвета. Отдельные небольшие пятнышки коричневого и серого цвета, а также местами смазанные пятна серого цвета, следы чернил. Рукопись имеет следы горизонтального сгиба на две части на Л. 9–18, на Л. 19 – два горизонтальных сгиба. На Л. 20– Л. 21 Один горизонтальный сгиб (в нижней части). На Л. 19 примят нижний правый угол. На Л. 20–Л. 21 примят сгиб двойного листа. На Л. 22 сгиб на левом поле. На Л. 24 прорвано правое поле, загнут нижний правый угол. На Л. 25 прорвано и примято левое поле, загнут нижний левый угол. В верхней части листа – затемнение.

Оп. 2 № 123

Лядов А. К.
Из Апокалипсиса
для оркестра

Автограф.

Авторская дата:

В рукописи 20 листов. 19 – в архивном описании. Л. 20 – чистый.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер 46 на 33 см. 26 нотных станов на странице.

Партитура вшита в твердую обложку.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу). На нечетных страницах зачеркнута простым карандашом, рядом указана архивная пагинация.
- архивная (полистная, простым карандашом, в верхнем правом углу).
- издательская (постраничная, синим карандашом в верхнем углу). На нечетных страницах зачеркнута простым карандашом. Начинается с появлением нотного текста.

Л. 1 – титульный

- *черные чернила*: посвящение, название сочинения и подпись автора:

«Посвящается дорогому другу
 Александру Ильичу Зилоти.

“Из Апокалипсиса”

ор. 66

Партитура.

Соч. в 1910 г. инетрум. в 1912 г.

Ан. Лядов»

Зачеркивание выполнено черными чернилами.

- *штамп архива*: содержит номер «8010» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в нижнем правом углу.

Л. 1 об. содержит вклеенную программу сочинения на листе 12,6 на 13,4 см. (рукой автора?)

«...И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облаченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные, в руках у него была книжка раскрытая; и поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, и воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими.»

Л. 2 – нотный текст. Двадцатишестистрочная система. Нотный текст на других страницах рукописи выполнен аналогичным образом.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. В начале партитуры выписаны инструменты; обозначены ключи, ключевые знаки; метр и темп. На остальных листах инструменты и ключи не обозначены. Необходимые знаки альтерации при нотах указаны. Выписаны исполнительские указания, динамические оттенки, штрихи, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Цифры партитуры обведены красными чернилами, темпы подчеркнуты красными чернилами. Тактовая сетка размечена простым карандашом

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: ц. 4 такты 1–2, 5–6, ц. 5 (партия кларнетов заштрихована), ц. 6 такты 1–4 (заштрихована партия английского рожка), ц. 12 заштрихована партия литавр, ц. 14 такты 1–2 (партии 2-го и 3-го кларнетов и фаготов заштрихованы), ц. 15 такты 3, 6 (партия литавр зачеркнута, исправлена ниже, указание стрелкой), ц. 17 такты 1–2 (2-й и 3-й кларнет и фаготы), ц. 18 такты 2–3 (партия литавр зачеркнута, исправлена ниже, указание стрелкой), ц. 20 такт 3 (партия арфы заштрихована, выписана выше, указание стрелкой), ц. 22 такт 3 (партия арфы заштрихована,

выписана выше, указание стрелкой), ц. 24 такты 1–6 (партия кларнетов заштрихована), ц. 36, 37, 38 (партия литавр заштрихована, выписана ниже).

- *подчистки*: отдельных нот и небольших фрагментов нотного, лиг, динамических оттенков текста ц. 1 такт 2 (партии тромбонов, тубы), такт 3 (партия валторн); ц. 2 такты 1–8 (партия кларнетов), такт 8 (партия валторн); ц. 3 такт 1–2 (партия валторн), такты 1–4 (партия валторн), такты 3–4 (партия арфы); ц. 4 такт 1 (партия кларнетов, виолончелей), такт 2 (партия альтов), такт 3–8 (партия кларнетов), такт 3 (партия валторн), такты 3–5, 7–8 (партия челюсты), такт 7 (партия контрабасов); ц. 5 такты 1–2 (партия челюсты), такты 3–4, 8 (партия гобоев), такт 3 (партия кларнетов), такт 4 (партия валторн); ц. 6 такт 1 (партия кларнетов, партия валторн), такт 6 (партия флейт), такты 7–8 (партия кларнетов), такт 6 (партия валторн), такт 8 (партия арфы); ц. 8 (партия кларнетов, литавр), ц. 8 такт 1 (партия контрафагота, валторн, труб, тромбонов и тубы); ц. 9 такты 1–2 (партия английского рожка), такт 1 (партия кларнетов, тубы, литавры), такт 2 (партия фаготов, труб), такты 1–3 (партии челюсты, виолончелей), такт 3 (партия контрафагота), такт 4 (партия фагота), такты 3–4 (партия валторн); ц. 10 такт 4 (партия фаготов); ц. 11 такты 4–5 (партии флейт, гобоев), такты 1–5 (партии кларнетов), такты 1–8 (партии фаготов и контрафагота); ц. 12 такты 1–4 (партии тромбонов, виолончелей и контрабасов); ц. 13 такт 1 (партии кларнетов, фаготов, альтов), ц. 14 (партия кларнетов), такты 4–6 (партия фаготов), такты 5–6 (партия тубы), такт 6 (партия литавр); ц. 15 такты 2–6 (партия кларнетов), такт 2 (партия труб), такты 3, 6 (партия литавр); ц. 16 такты 1, 3 (партия фаготов), такт 2 (партия кларнетов); ц. 17 такт 6 (партия литавр); ц. 18 такт 1 (партии флейт, тромбонов), такт 2 (партии валторн, тарелок, альтов), такты 2–3 (партия литавр, первоначальная версия); ц. 20 такт 2 (партии тромбонов, тубы), такт 3 (партия контрафагота), такты 2–3 (партия валторн); ц. 21, такт 1 (партия труб); ц. 22 такт 2 (партии труб, тромбонов), такты 2–3 (партия валторн), такт 3 (партия фаготов), такт 4 (партия гобоев); ц. 23 такт 1 (партия гобоев), такты 1–4 (партия фаготов), такты 2–4 (партия альтов); ц. 24 такт 1 (партия флейт), такты 1, 3, 5, 6 (партия кларнетов), такты 1–4 (струнная группа); ц. 25 такты 1–8 (партии первых и вторых скрипок, альтов); ц. 26 такты 1–4 (партия альтов), такты 1–6 (партия труб, виолончелей, контрабасов), такты 1–7 (партия валторн), такт 2 (партия первых скрипок), такты 2, 4 (партии труб и тромбонов), такт 7 (партии фаготов, арфы); ц. 27 такт 1 (партия валторн), такты 1–4 (партия челюсты), такт 3 (партия кларнетов); ц. 28 такт 1 (партии флейт, гобоев, валторн), такт 2–4 (партия труб); ц. 29 такты 1, 4, 5 (партия контрабасов), такты 2–3 (партия кларнетов), такты 3, 4 (партия альтов), такты 3–5 (партия флейт), такты 3, 4, 5, 7, 8 (партия труб); ц. 30 такты 1–2 (партия контрафагота), такт 2 (партия труб), такты 1, 3–5 (партия тубы), такты 1–7 (партии виолончелей и контрабасов); ц. 31 такты 1–2 (партии труб и тромбонов), такт 3 (партия фаготов), такт 4 (партия флейт), такты 3–6 (партии виолончелей и контрабасов), такты 4–5 (партия тарелок); ц. 32 такт 1

(партии флейты-пикколо и валторн), такт 5 (партия фаготов); ц. 33 такты 1, 3, 4 (партия труб), такты 2–4 (партии виолончелей и контрабасов); ц. 34 такт 1 (партия флейт), такт 2 (партия первых скрипок), такт 9 (партия тубы); ц. 35 такты 1–3, 5–6 (партия литавр), такты 5–6 (партии вторых скрипок, альтов), такт 6 (партия кларнетов); ц. 36 такт 3 (партии кларнетов, фаготов); ц. 37 такт 1 (партия большого барабана), такты 3–4 (партии кларнетов, фаготов).

- *наклейки*: ц. 3 такты 2–4, ц. 4 такт 1 (партии кларнетов и фаготов); ц. 7 такты 1–4 (партия валторн, труб, тромбонов); ц. 8 вклеена партия английского рожка; ц. 12 такты 1–4 (партии флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, валторн); ц. 13 такт 1 (партия валторн); Л. 9 склеен со следующим листом; ц. 28 такт 8–ц. 29 такт 1 – вклейка на всю партитуру; ц. 29 такты 3–5 (партии кларнетов, контрабасов).

Бумага плотная, пожелтевшая. Немного поврежден срез в нижней части. Имеются отдельные пятна коричневого и серого цвета. На Л. 1 – след от красного карандаша, на Л. 1 об. – смазанное пятно серого цвета и небольшое чернильное пятно у нижнего среза. Листы рукописи немного примяты и загнуты в местах сшивания.

ФОНД № 7 (АРХИВ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА)

Раздел XV (нотные рукописи разных лиц, автографы)

№ 1 (535)

Лядов А. К.

Сорока

Детские песни оп. 14

Для голоса с фортепиано

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,8 на 17,8 см. 12 нотных станков на странице.

Пагинация отсутствует.

Л. 1–Л. 2 – двойной. Имеется гербовый оттиск фирмы «В&Н. Nr. 10. С.» в нижнем левом углу.

Л. 1 – нотный текст. Четыре трехстрочные системы.

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 535» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в нижнем левом углу.
- *черные чернила*: вверху страницы посвящение и заглавие произведения:

«Андрюше Римскому-Корсакову

Сорока»

Л. 1, Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи, ключевые знаки, необходимые знаки альтерации при нотах выставлены. Обозначены темп и метр. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1 и Л. 2 об. более темного оттенка. Рукопись содержит следы вертикального сгиба. Имеются отдельные небольшие пятнышки светло-коричневого цвета. Примяты нижние левый и правый углы рукописи. На Л. 1 на левом поле по центру небольшое пятно сиреневого цвета. На Л. 2 на нижнем поле имеется затемнение.

№ 2 (536)

Лядов А. К.
Хор или Скерцо
Набросок
для фортепиано

Автограф (запись выполнена не рукой Лядова); копия.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,2 на 32,7 см. 14 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, в верхнем углу)

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Пять двухстрочных систем. 3, 6, 9, 12-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 536» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в нижнем левом углу. Штамп повернут на 90°.
- *простой карандаш*: архивная (?) помета: «3237» в нижнем правом углу. Помета справа от последней системы: «1».
- *черные чернила*: вверху страницы по центру заглавие: «Хор или Скерцо», над нотным текстом справа – указание автора: «А. Лядов».

Л. 1 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы. 3, 6–14-й нотоносцы не заполнены.

Л. 2 – нотный текст. Две двухстрочные системы. 3, 6–14-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: подпись автора под нотной записью: «Лорд Отскукистон».

Л. 2 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи выставлены в трех первых системах на Л. 1, в первой системе на Л. 1 об и в первой системе на Л. 2. Ключевые знаки выставлены в первых системах Л. 1 и Л. 1 об. Выписаны необходимые знаки альтерации при нотах. Обозначены темп и метр. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *подчистки* длительностей нот, штилей на Л. 1 в тактах 10, 16, на Л. 2 в такте 6.

Бумага плотная, пожелтевшая. Рукопись загрязнена: на Л. 1 имеются отдельные пятна коричневого цвета и серые пальцевые следы, на Л. 1 об., Л. 2 – серые и коричневые пальцевые следы, на Л. 2 об. – серые и коричневые пальцевые следы, отдельные коричневые пятна и следы чернил. На Л. 1 об. – следы синего карандаша. Углы рукописи сильно примяты. Нижние левые углы листов загнуты (вследствие прорыва по сгибу на 0,3 см), также загнут нижний правый угол Л. 1 и кончик верхнего левого угла Л. 1.

№ 3 (537)

*Лядов А. К.
Этюд, оп. 12
для фортепиано*

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35,2 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация отсутствует.

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Пять двухстрочных систем. Запись на **Л. 1 об., Л. 2** выполнена аналогичным образом.

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 537» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в нижнем левом углу.
- *простой карандаш*: архивная (?) помета: «1920» внизу страницы, по центру. Типографская помета на немецком языке под нотным текстом, слева.
- *черные чернила*: вверху страницы посвящение и заглавие произведения, написанное по-французски:

«A monsieur Nicolas Lawrow.
Etude.»

Справа, над нотным текстом – указание автора: «Anatole Liadow. op. 12.»

Л. 2 об. – нотный текст. Три двухстрочные системы.

- *черные чернила*: авторская подпись справа от финальной тактовой черты – «Ан. Лядов».

Нотные знаки выписаны полностью. Часть нотного текста не выписана, на Л. 2 имеется помета: «14 тактов с начала». Имеется строчная система нотных станов. Ключи, ключевые знаки, необходимые знаки альтерации при нотах выставлены. Обозначены темп и метр. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки. Имеются продления нотных станов (на Л. 1 – 4-я система, на Л. 1 об. – 3-я система). В тексте присутствуют типографские пометы синим, простым и красным карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Первые 14 тактов пронумерованы синим карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания* длительностей нот, штилей на Л. 1 в тактах 10, 16, на Л. 2 в такте 6.
- *подчистки* в обозначении размера (такт 1), подчистки отдельных нот, штилей, небольших фрагментов нотного текста в тактах 5, 13, 16, 26–28, 38–42, 44 (по рукописи), 53 (по рукописи), 58 (по рукописи), 68 (по рукописи).

Бумага плотная, потемневшая. Рукопись содержит следы нескольких горизонтальных сгибов; чернила, попавшие в места сгибов, немного стертые. На Л. 1 – следы проступающих с оборота листа чернил. Нижние углы рукописи и верхний левый угол – загнуты. Имеются многочисленные прорывы по левому полю: на уровне 2 см от верхнего края отсутствует небольшой фрагмент бумаги, прорывы по сгибу на уровне 12,6 см, 14,7 см, 17, 7 см, 20,6 см, 26,5 см от верхнего края; прорывы по правому срезу на уровне 14,7 и 20,6 см. На Л. 1 имеются также отдельные коричневатые пятна, серые следы, небольшое чернильное пятнышко красного цвета (в нижней части левого поля). На Л. 1 об. прорывы сохраняются, имеются пальцевые следы. На Л. 2 – темное пятно на левом поле, повторяющее форму отсутствующего фрагмента бумаги на Л. 1 — пальцевые следы. Верхний правый угол оторван, верхний левый и нижний правый углы загнуты, нижний левый угол примят. Правый срез рукописи неровный, имеются прорывы по срезу на уровне 4,7 см, 14,7 см, 20,6 см, 31,1 см от верхнего края. По горизонтальному сгибу на уровне 20,6 см от верхнего края прорывы на уровне 11,2 см, 8,1 см, 3,2 см от правого среза. На Л. 2 об. – прорывы сохраняются, имеются следы серого цвета. Имеются прорывы по сгибу между листами: 3,7 см от нижнего среза; 0,3 см от верхнего среза. Прорвана часть сгиба на уровне от 12,2 см до 20,6 см от верхнего края.

№ 4 (538)

Лядов А. К.
Прелюдия
(ор. 11 № 1)
для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 1885 год.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 38,8 на 26,2 см. 12 нотных станом на странице.

Пагинация:

- архивная (простым карандашом, постраничная в верхнем углу: указаны листы «1», «1 об.»).

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1:

- *черные чернила*: заглавие произведения вверху страницы по центру:
«Prelude.»
- *простой карандаш*: над нотным тестом справа запись: «~~муз. А. Лядова~~», «ор. 11».
- *штамп хранилища*: «Гос. Научно-исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 538» (номер вписан фиолетовыми чернилами).

Нотный текст: четыре двухстрочные системы; 3-й нотоносец занят исправлениями, 6-й, 9-й, 12-й – не заполнены.

Л. 1 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская подпись в нижнем правом углу:
«Ан. Лядов
85 г.»
- *простой карандаш*: внизу страницы по центру, авторская запись –
«f, p и < Поставлю при Корректуре.».

Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станом. Ключи, необходимые знаки альтерации при ключе и при нотах указаны. Обозначения темпа и метра указаны. Исполнительские указания и динамические оттенки выписаны частично, выставлены дополнительные знаки. Имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Динамические оттенки и штрихи частично обозначены простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* небольших фрагментов нотного текста в тактах 9–10.
- *подчистки* штилей, отдельных нот, фразировочных и межтактовых лиг в тактах 4, 6, 9–10, 12, 14, 26–28, 35, 43, 61, 64, 66, 77.

Бумага плотная, пожелтевшая. Рукопись содержит следы вертикального и горизонтального сгибов пополам. Примят верхний левый угол на обоих листах рукописи. На Л. 1 правый и нижний края рукописи примяты и прорваны, частично загнуты в местах прорывов. На Л. 2 – неровные. На Л. 1 верхний правый угол примят, нижний правый угол – загнут. Имеется небольшой прорыв по сгибу между листами: 0,2 см в нижней части. Рукопись содержит небольшие серые и коричневые пятна, серые пальцевые следы, следы смазанных чернил, в нижней части Л. 1 об., Л. 2 об. – небольших размеров «лисьи» пятна. На Л. 2 об. в нижней левой части – следы клея.

№ 5 (539)

*М. П. Мусоргский Песня Хиври из оперы «Сорочинская ярмарка»
Инструментовка А. К. Лядова
для оркестра*

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 12 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 26,2 на 38,2 см. 26 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (полистная, черными чернилами, в верхнем углу)

Листы не сшиты. Л. 1–Л. 2, Л. 3–Л. 4, Л. 5–Л. 6, Л. 9–Л. 10, Л. 11–Л. 12 – двойные Л. 1 – нотный текст. Восемнадцатистрочная нотная система, в которой 1-я и 9-я строки вычеркнуты. 11-я и 13-я строки внутри системы не заполнены. 19–26-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 539» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в нижнем левом углу.
- *простой карандаш*: издательский (?) номер: «5406» внизу страницы по центру.
- *красный карандаш*: подчеркнуты обозначения темпов.

Л. 1 об. – нотный текст. Восемнадцатистрочная нотная система. 1-я строка вычеркнута. 11-я и 13-я строки внутри системы не заполнены. 19–26-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на всех остальных листах рукописи.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи и ключевые знаки выставлены только в первой системе. Обозначены смены ключевых знаков. Названия инструментов при первой системе выписаны полностью, в тексте появляются эпизодически,

частично – черными чернилами, частично – простым карандашом. Выставлены необходимые знаки при нотах. Обозначены метр, темп, их смены. Динамические оттенки, исполнительские штрихи указаны, выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов. В тексте присутствуют типографские пометы простым, синим и красным карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Тактовая сетка размечена простым карандашом. Ряд зачеркиваний выполнен простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Цифры партитуры указаны простым карандашом и обведены синим.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания* отдельных партий: Л. 1 (паузирующие флейта-пикколо и треугольник), Л. 1 об., Л. 2, Л. 2 об., Л. 3, Л. 3 об., Л. 4, Л. 4 об., Л. 5, Л. 5 об., Л. 6, Л. 6 об., Л. 7, Л. 7 об., Л. 8, Л. 8 об., Л. 9, Л. 9 об., Л. 10, Л. 10 об. (паузирующая партия флейты-пикколо), Л. 11 (паузирующая партия флейты), зачеркивания небольших фрагментов нотного текста, динамических оттенков, исполнительских указаний в тактах 11–12 (партия альтов), 16–17 (партия кларнетов), 37 (последняя доля у всего оркестра), 38 (партии фаготов и контрабасов), 40, 41 (партия бубна), 53, 55, 57–58 (партия треугольника), 59–60 (партия треугольника), 61–62 (партия фаготов), 61–63 (партия валторн), 75–78 (партия валторн), 79–82 (партия треугольника), 83–85 (партия валторн), 97 (партия флейт, треугольника), 99 (партия треугольника), 101–104 (партия треугольника), 117, 119, 121–124 (партия треугольника), 125–127 (партия валторны III), 135 (партия треугольника, партии струнных).
- *подчистки* лиг, отдельных нот, пауз и небольших фрагментов нотного текста, штилей, динамических оттенков в тактах 1, 7–8, 10–16, 19–20, 31, 33–35, 37–42, 53–70, 75–86, 89, 92–93, 96–102, 104, 108, 117–128, 135.

Бумага плотная, пожелтевшая. Нижнее поле листов затемнено. Рукопись содержит следы нескольких горизонтальных сгибов. Нижние правые углы листов рукописи примяты. На Л. 10 нижний правый угол загнут, нижний левый – примят. На Л. 1 правый срез содержит прорывы. Сгиб между Л. 1–Л. 2 содержит прорывы в верхней части 0,6 см, в нижней части 4 см, а также в центральной части сгиба. На Л. 3–Л. 4 прорыв по сгибу – 23,8 см в нижней части. На Л. 5–Л. 6 прорывы по сгибу – 0,2 см в верхней части, 3,5 см в нижней части, а также – в центральной части сгиба. Л. 8 – прорыв по левому полю на уровне 9 см от верхнего края рукописи. На Л. 8 об. – на левом поле – небольшое загрязнение темно-коричневого цвета. На Л. 9–Л. 10 прорыв по сгибу – 8,7 см в нижней части. На Л. 11–Л. 12 прорыв по сгибу – 2,5 см в верхней части, 8,5 см – в нижней части. Рукопись содержит вкрапления коричневого цвета, серые следы смазанных чернил, отдельные следы смазанного синего карандаша, незначительные серые и коричневые пятна.

№ 6 (540)

Лядов А. К.
Три пьесы, оп. 10
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 28 мая 1884 г. (Прелюдия); 16 мая 1884 г. (Мазурка C-dur); 15 декабря (Мазурка D-dur).

В рукописи 7 листов.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: Л. 1 – 38,2 на 26 см; остальные листы – 38,4 на 26,3 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация

- архивная (полистная, простым карандашом, в верхнем правом углу, на Л. 1 об. в верхнем левом углу указано «л. 1 об.»; пагинация дана также в нижнем правом углу Л. 1–Л. 3).

Л. 1 – титульный

- *черные чернила*: посвящение и заглавие произведения вверху страницы по центру:

«Посвящается
 Графу Арсению Аркадьевичу
 Голенищеву-Кутузову.

Prélude.
 Mazurka. (C dur)
 Mazurka (D dur)
 оп. 10

Anatole Liadow».

Под авторской записью, слева – «штрих» в виде повернутой на 90° буквы С.

Издательская (?) помета внизу страницы, по центру: «1743».

- *синий карандаш*: слева от названий пьес типографские пометы

«3

3

4

10»

Ниже, по центру, заглавие:

«Trois moreaux
 pour piano
 par
 Anatole Liadow»

В нижнем правом углу издательская помета: «10 Seite.»

- *красный карандаш*: подчеркнута запись «оп. 10» в авторском заглавии;

- *штамп хранилища*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 540» (номер вписан фиолетовыми чернилами).

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3, 6, 9, 12-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп хранилища*: в нижнем левом углу.
- *синий карандаш*: издательская помета в нижнем правом углу «3 Seite.»
- *черные чернила*: заглавие произведения вверху страницы, по центру: «Prélude».
- *простой карандаш*: запись на левом поле, повернутая на 90° влево: «№ 1».
- *красный карандаш*: подчеркнута запись на левом поле.

Л. 2 об. – нотный текст. Три двухстрочные системы. 3, 6, 9–12-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская запись под последним тактом Прелюдии: «„Полыновка“
84 г. 28^{го} Мая
Анат. Лядов».

Л. 2А, Л. 2А об. – чистые.

Л. 3 – нотный текст. Пять двухстрочных систем. 9, 12-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп хранилища*: в нижнем левом углу.
- *синий карандаш*: издательская помета внизу страницы, по центру «3 Seite.»
- *черные чернила*: заглавие произведения вверху страницы, по центру: «Mazurka».
- *простой карандаш*: запись на левом поле, повернутая на 90° влево: «№ 2».
- *красный карандаш*: подчеркнута запись на левом поле.

Л. 3 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 9–12-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты: «„Полыновка“
84 г. 16^{го} Мая
Анат. Лядов».

Л. 3А, Л. 3А об. – чистые.

Л. 4 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

- *штамп хранилища*: в нижнем левом углу.
- *синий карандаш*: издательская помета в нижнем правом углу «4 Seite.»
- *простой карандаш*: запись на левом поле, повернутая на 90° влево: «№ 3».
- *красный карандаш*: подчеркнута запись на левом поле.

Л. 4 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем. 3, 12-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты «Питер 15^{го} Декабря
Анат. Лядов».

Нотные знаки выписаны полностью, кроме Мазурки D-dur, где использованы приемы сокращенного письма. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи, ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. Указания метра и темпа присутствуют. Выписаны исполнительские указания, динамические оттенки, дополнительные знаки. Имеются продления нотных станов Л. 2 об. (последняя система), Л. 3 (последняя система), Л. 4 об. (4-я система). Типографские пометы выполнены простым и синим карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Динамические оттенки, лиги частично были указаны простым карандашом, обведены чернилами. В Мазурке C-dur отдельная правка выполнена простым карандашом.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки*: Л. 1 — заглавия первой и третьей пьес. Прелюдия: динамические оттенки, небольшие фрагменты нотного текста, исполнительские указания в тактах 28, 41–45, 48, 58, 67–68, 71. Мазурка C-dur: фразировочные лиги, отдельные ноты, небольшие фрагменты нотного текста, динамические оттенки в тактах 1–15, 21–22, 24–25, 37, 39–40, 43, 45, 54, 61–62, 65–66, 78, 80. Мазурка D-dur: штили, лиги, знаки альтерации при ключе и при нотах, ритм в тактах 36, 41, 48, 50, 60–65, 111, 113, 115–116.

Бумага плотная, пожелтевшая. Л. 1 содержит следы вертикального сгиба, срезы неровные, частично прорванные. Углы рукописи незначительно примяты, верхний правый угол загнут. Л. 2 содержит следы вертикального и нескольких горизонтальных сгибов. Верхний и правый срезы неровные, частично прорванные. Правое поле немного затемнено. Нижний правый угол немного примят и частично прорван, верхние углы загнуты. Содержит серые пятна, пальцевые следы, следы отпечатавшихся чернил и отдельные коричневые пятнышки. Л. 3 содержит следы вертикального и нескольких горизонтальных сгибов. Верхний и правый срезы немного примяты, частично прорваны. Имеются следы смазанных и отпечатавшихся чернил, после авторской подписи на Л. 3 об. — клякса. В верхнем правом углу — многочисленные пятна светло-коричневого оттенка. Верхний правый угол оторван. Л. 4 содержит следы вертикального и нескольких горизонтальных сгибов. Правый срез рукописи — неровный. Содержатся серые следы, коричневые пятнышки и бледно-коричневые пятна от проступающих чернил.

№ 7 (541)

Лядов А. К.

«Величание Благовещенью Пресвятыя Богородицы»

для голоса

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: фрагмент листа, нелинованная бумага. Размер: 11 на 22,2 см. 2 нотных стана на странице.

Пагинация отсутствует.

Л. 1 – нотный текст. Две однострочные системы.

- *простой карандаш*: заглавие вверху страницы по центру (рукой Н. А. Римского-Корсакова?)

«Величание Благовещению Пресвятыя Богородицы»

Л. 1 об.:

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 541» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в нижнем левом углу.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выставлены ключи, выписаны дополнительные знаки.

Имеются исправления:

- *зачеркивания*: такт 1 (исправление текста в связи с распевом)

Нотный текст записан простым карандашом. Нотные станы прочерчены по линейке. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального сгиба на две части. Нижний край рукописи неровный. Верхний край примят. Есть незначительные прорывы. Верхний правый угол загнут.

№ 8 (542)

Лядов А. К.

«Трехголосный канон» с *cantus firmus*

Автограф

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 11,7 на 25,1 см. 5 нотных станов на странице.

Пагинация отсутствует.

Л. 1 – нотный текст. Пятистрочная система.

- *черные чернила*: авторское заглавие вверху страницы по центру «Трехголосный Канонъ»

Записи внутри нотного текста: над 3-м нотоносцем «Своб[одная] ч[асть].

Над 5-м С[antus] F[irmus]

Л. 1 об.:

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 542» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в нижнем левом углу.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выставлены ключи.

Имеются исправления:

- *зачеркивания*: такт 1 (исправление текста в связи с распевом)

Нотный текст записан был записан простым карандашом, затем обведен чернилами. Нотные станы написаны от руки. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального сгиба на две части. Имеются прорывы по сгибу в нижней части 2 см. Левый, нижний и верхний края рукописи неровные, они примяты и имеют прорывы. Верхний и нижний левые, а также нижний правый углы загнуты.

№ 9 (543)

Лядов А. К.

Фуга

Стретто

Наброски

Автограф

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: нелинованная. Размер: 10,1 на 16,3 см. Нотные станы расчерчены от руки

Л. 1 – нотный текст. Однострочная и Двухстрочная системы.

- *простой карандаш*: авторские пометы перед первой нотной записью «Фуга», перед второй «Стретто».

Л. 1 об.:

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 543» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в нижнем левом углу.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выставлены ключи, ключевые знаки, необходимые знаки альтерации при нотах. В наброске Фуги обозначен метр.

Нотный текст записан простым карандашом каллиграфическим почерком. Текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального сгиба на две части. Прорывы по сгибу в нижней части 0,2 см. Нижние левый и правый углы загнуты. В нижнем правом углу рукопись немного примята.

№ 10 (544)

Лядов А. К.

Набросок для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 23,8 на 37,8 см. 12 нотных станов на странице, лист загнут по нижнему нотоносцу.

Л. 1 – нотный текст. Две двухстрочные системы. Начинаются с 1-го нотоносца.

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 544» (номер вписан фиолетовыми чернилами) под нотной записью слева.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выставлены ключи, ключевые знаки, необходимые знаки альтерации при нотах. Указан метр.

Нотный текст записан простым карандашом. Нотный текст записан поспешно, небрежно.

Бумага плотная, пожелтевшая. Нотный лист загнут по нижнему нотоносцу. Верхнее поле примято. Левый край примят и прорван. Нижний правый угол загнут. На рукописи имеются отдельные пятна светло-коричневого и темно-коричневого цвета

ФОНД № 8 (АРХИВ А. Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА)

Раздел XII (автографы)

№ 44 (Б 1442 / 1–2)

Лядов А. К.

Детские песни, ор. 22

Колыбельная

Автограф на память

Авторская дата: 27^{го} Мая 1892 г.

В рукописи 1 лист.

Бумага: картон альбомного формата. Размер: 10,6 на 16,4 см. Нотные станы разлинованы от руки.

Л. 1 – нотный текст. Одна трехстрочная система.

- *черные чернила*: вверху страницы справа авторское посвящение «Василию Васильевичу Ястребцеву», над нотной записью слева: «Колыбельная», по окончании нотной записи: «от Ан. Лядова». Под нотной записью справа: «27^{го} Мая 1892 г.»

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выставлены ключи, ключевые знаки, выписаны дополнительные знаки, обозначены штрихи.

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текст песни и авторские указания – скорописью.

Бумага плотная, немного пожелтевшая. Имеются пальцевые следы. На Л. 1 об. отдельные пятнышки тесно-коричневого и светло-коричневого цвета.

Письмо В. В. Ястребцеву совместно с факсимильно воспроизведенным автографом опубликовано в журнале «Музыка» (1915, № 204)¹⁷⁷.

ФОНД № 15 (ГЛАЗУНОВ А. К.)

Оп. 1 № 9

Лядов А. К.

Кантата «Памяти Антокольского»

Хор

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 18 листов.

«Хор» – 5 листов (Л. 12–Л. 16).

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 39,2 на 30,5 см. 26 нотных станов на странице.

Л. 12–Л. 13, Л. 14–Л. 15, Л. 16–Л. 17 – двойные; Л. 1 и Л. 18 – отдельные.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу). Хор начинается со с. 21.
- архивная (полистная, простым карандашом, в верхнем правом углу). Рядом с зачеркнутой простым карандашом авторской пагинацией. Авторская пагинация зачеркнута простым карандашом только на нечетных страницах.

Л. 1 – титульный, выполнен А. К. Лядовым.

- *черные чернила*: авторская запись по центру листа:
«Памяти Антокольского»

Кантата

I. Ариозо для тенора. А. Глазунова

II. Хор. А. Лядова.

- *штамп архива*: «Гос. Научно-Исслед. Институт Театра и Музыки АРХИВ Римских-Корсаковых Инвент. № 4572» (номер вписан фиолетовыми чернилами) в верхнем правом углу. «Гос. Музык. МУЗЕЙ Регистр. №. Инв. № 40.» (номер вписан черными чернилами) в верхней части левого поля.
- *простой карандаш*: архивная (?) помета простым карандашом «44/25» в верхнем левом углу, «Мм 40» – в нижнем правом.

Л. 12 – нотный текст. Двадцатишестистрочная система (20–21 нотоносца пропущены для авторских обозначений). На **Л. 12 об.–Л. 16** нотный текст оформлен аналогичным образом.

¹⁷⁷ Письмо Ан. К. Лядова к В. В. Ястребцеву. – Музыка. – 1915. – № 204. – С. 8.

- *черные чернила*: указания тембров, авторская пагинация зачеркнута простым карандашом
- *красный карандаш*: вверху страницы по центру «П.», в правом верхнем углу: «А. Лядов»
- *простой карандаш*: рядом с авторской пагинацией проставлено «2», запись зачеркнута простым карандашом.
- *штамп архива*: «Гос. Музык. МУЗЕЙ Регистр. №. Инв. № 40.» (номер вписан черными чернилами) в верхней части левого поля.

На Л. 18 по центру написано красным карандашом:

«Кантата
Антокольскому

А. Л.»

Вероятно, изначально лист был титульным для рукописи А. К. Лядова.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем правом углу 18, зачеркнуто, продублировано.

Л. 18 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выписаны названия инструментов партитуры. Ключи и ключевые знаки выставлены только в начале партитуры. Даны метр, темп, указания метронома. Выписаны необходимые знаки альтерации при нотах. Указаны исполнительские штрихи, динамические оттенки, дополнительные знаки. Проставлены цифры партитуры (синим карандашом). В ц. 22 обозначение смены темпа написано простым карандашом, затем обведено черными чернилами.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст и подтекстовка написаны каллиграфическим почерком, обозначения инструментов, темпов и другие исполнительские указания – скорописью. Тактовая сетка размечена простым карандашом. Цифры партитуры указаны синим цветом. Имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати. Исправления выполнены черными чернилами.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: ц. 14, т. 5 (исправление пауз четвертных на восьмые в партиях кларнетов, фаготов, валторн, тромбонов и тубы, альтов, виолончелей); ц. 16 т. 4 (зачеркивание обозначения rit. в партиях хора); ц. 18 т. 4 (зачеркивание фрагмента нотного текста литавр), ц. 19 тт. 1–3 (зачеркивание динамических оттенков и небольших фрагментов нотного текста в партии тарелок), ц. 20 т. 3 (смена расположения аккорда в партии вторых скрипок).
- *подчистки* отдельных нот и фрагментов нотного текста, динамических оттенков, исполнительских указаний: ц. 13, т. 3 (партии первого кларнета, валторн, труб); т. 4 (партия гобоев); ц. 15 т. 2 (партии флейт, гобоев, кларнетов, фагота, первых скрипок, альтов); т. 3 (партии валторн, труб); ц. 16 т. 1 (партии труб, первых и вторых скрипок), т. 2 (партия кларнетов), тт. 2–3 (партия валторн), т. 3 (партии вторых скрипок, партии альтов,

партии виолончелей, партии контрабасов); т. 4 (партии флейт-пикколо, гобоев, первых скрипок, вторых скрипок); ц. 17 т. 1 (партии гобоев, кларнетов, фаготов, валторн, вторых скрипок, альтов), т. 4 (партии валторн, хора – альты и тенора), ц. 18 т. 1 (партии гобоев, кларнетов, валторн, труб, альтов), т. 2 (партии гобоев, кларнетов, валторн, труб, альтов), т. 3 (партии фаготов, валторн, труб, альтов), т. 4 (партии флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, валторн, труб, вторых скрипок, альтов, виолончелей); ц. 19 т. 1 (партии гобоев, кларнетов, фаготов, труб, тромбонов, хора – сопрано; альтов, виолончелей), т. 2 (партии хора – альты, тенора; альтов), т. 3 (партии флейт, хора – сопрано, альты), т. 4 (партии флейт, хора – сопрано); ц. 20 т. 1 (партии валторн, труб, хора – альты), т. 2 (партия хора – сопрано), т. 3 (тактовая черта в начале страница перед тактом на уровне партий гобоев и кларнетов; партия литавр); т. 4 (партии валторн, труб, хора); ц. 21 т. 1 (партия хора); ц. 22 тт. 1–2 (партии тромбонов, первых и вторых скрипок, альтов), тт. 3–5 (партия труб).

- *подчистки внутри подтекстовки*: ц. 15 т. 3 (партия теноров), ц. 16 т. 1 (партия альтов), ц. 19 т. 1 (партии сопрано и альтов), т. 2 (партия теноров), тт. 3–4 (партии альтов и теноров), ц. 20 т. 1 (партия альтов)

Бумага плотная, пожелтевшая. Л. 1 имеет многочисленные прорывы по срезам, поля рукописи примяты. Левый срез имеет загибы бумаги по местам прорывов. На Л. 12–17 имеются отдельные пальцевые следы, небольшие темно-коричневые вкрапления, затемнены и немного примяты правые верхние и нижние углы рукописи. Имеются прорывы по сгибам двойных листов. На Л. 12–13 1,4 см в нижней части сгиба, 0,3 см – в верхней части; на Л. 14–15 2,4 см в нижней части, 0,2 см в верхней части; на Л. 15–16 0,3 см в нижней части. Л. 18 имеет прорывы по левому и нижнему полю, левый и нижний срезы листа примяты, Нижний правый угол примят и затемнен. На Л. 18 об. – следы смазанных фиолетовых чернил, отдельные пятна темно-коричневого и черного цвета.

ФОНД № 30 (КАРАТЫГИН В. Г.)

Оп. 1 № 56

Лядов А. К.
Танец комара
для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 16 октября 1911 г. (год указан простым карандашом).

В рукописи 1 лист.

Бумага: партитурная, альбомного формата (фрагмент листа). Размер: 34,2 на 23,3 см. 13 нотных станков на странице.

Пагинация отсутствует.

Л. 1:

- *черные чернила*: посвящение и заглавие произведения вверху страницы по центру:

«Нае Городецкой.
Танец комара
(Русская песня)»

В нижнем правом углу – авторская подпись и дата:

«Ан. Лядов
16^{го} окт.

- *красные чернила*: подчеркнуто авторское заглавие «Танец комара».
- *красный карандаш*: архивная запись на правом поле, на уровне 9–10 нотных станов, запись повернута на 90 градусов: «19-24». Запись зачеркнута простым карандашом.
- *простой карандаш*: в верхней части левого поля, запись повернута на 90 градусов:

«размеры страницы
„Муз. Совр.“
П С.»

Справа от заглавия:

«Александровский пр. 3 Т 161-31

В. Г. Каратыгин.

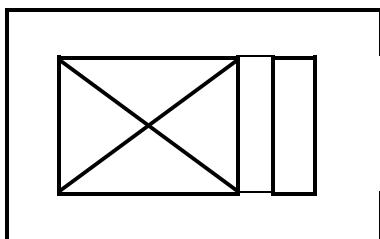
Запись зачеркнута синим карандашом.

Под авторской датой написан год создания сочинения «1911 г.».

Нотный текст: четыре двухстрочные системы; 3-й, 6-й, 9-й, 12-й и 13-й нотоносцы не заполнены.

Л. 1 об.:

- *штамп хранилища*: в нижнем правом углу.
- *простой карандаш*: схема по центру страницы, запись повернута на 90 градусов. Рядом со схемой даны поясняющие комментарии (?) неразб. (+ линия справа сплошная)



Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. Указания метра и темпа присутствуют. Выписаны исполнительские указания, динамические оттенки, дополнительные знаки. Имеются типографские (?) пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот, исполнительских указаний в тактах 4, 9, 18, 21.

Бумага плотная, пожелтевшая. Края рукописи примяты. Нижний и правый срез неровные. Верхний левый угол загнут. Имеется сгиб по левому полю. Рукопись содержит следы вертикального сгиб пополам. Имеется прорыв в нижней части сгиба: 2 см, с обеих сторон от прорыва бумага примята. На Л. 1 имеются отдельные небольшие пятнышки коричневого цвета. На Л. 1 об. – серые и коричневые пятна, следы смазанных чернил.

ФОНД № 102 (КУТАТЕЛАДЗЕ Л. М.)

Оп. 1 № 241

Лядов А. К.

Слава

для хора

Наброски

Автограф.

Авторская дата: 21 января 1901 г.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, фрагменты. Л. 1 («Слава») размер: 13,8 на 12,7 см, 4 нотных стана. Л. 2 (наброски): размер: 25,6 на 8,4 см, 2 нотных стана.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, в верхнем правом углу).

Листы отдельные.

Л. 1:

- *черные чернила*: записи по левому полю рукой А. К. Лядова (?) – «Слава соч.

А. К. Лядова

Пели 21^{го}

Января 1901

Н. А. Ирецкая

В. И. Рааб

С. И. Габель

О. О. Палечек»

Нотный текст: две двухстрочные системы.

Л. 1 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы.

Л. 2 – нотный текст. Одна двухстрочная система. 5–6-й, 11–12-й нотоносцы не заполнены.

- *синий карандаш*: запись над нотным текстом слева – «Лядов».

Л. 2 об. – нотный текст. Две однострочные системы (не рукой А. К. Лядова?)

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. На Л. 1 метр, ключевые знаки, исполнительские указания, динамические оттенки проставлены. На Л. 2 указаны ключевые знаки и необходимые знаки при нотах, выписаны дополнительные знаки, имеется продление нотного стана. На Л. 2 об. использованы приемы сокращенного письма.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Вокальная строчка выписана только под партией сопрано. На Л. 1, Л. 1 об. почерк неровный, наблюдается поспешность письма. На Л. 2, Л. 2 об. почерк ровный, устойчивый, каллиграфический. Текстовые обозначения выписаны скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот и знаков альтерации на Л. 2 в тактах 4, 6, 9.
- *подчистки* отдельных нот, лиг, исполнительских указаний, текста вокальной партии пауз на Л. 1 в тактах 2–4.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1 верхний левый угол примят, правый и нижний срезы неровные. Имеются следы горизонтального сгиба пополам. Имеются незначительные пальцевые отпечатки и следы смазанных чернил. На Л. 2 немного примято левое поле, правый срез загнут, нижний срез неровный. Имеются следы вертикального сгиба. На Л. 2 об. – серо-коричневые смазанные пятна, следы смазанных чернил и пальцевые отпечатки.

**НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

№ 1278

Вальс

Коллективное сочинение
для фортепиано в 4 руки

Сочинен Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Лядовым, Н. А. Соколовым, Ф. М. Blumenfeldом, Я. Витолем и А. К. Глазуновым.

Автограф выполнен рукой А. К. Глазунова (?).

Указаний на авторов в нотном тексте нет.

В рукописи 6 листов.

Автограф выполнен черными чернилами, заглавие – синим карандашом. Л. 1 – титульный.

Содержит разделы Allegretto, № 1 Tempo di valse, Animato, Tempo 1.

Размер $\frac{3}{4}$, тональность A-dur.

Вариации на русскую тему для оркестра
Н. В. Арцыбушев, Я Витолс, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков,
Н. А. Соколов, А. К. Глазунов
партитура

Копия (?) (не авторизованная) рукой неустановленного лица (А. К. Лядова?).
Автограф, типографские пометы, штамп издательства М. П. Беляева.
В рукописи 42 листа.

А. К. Лядов
Вариация 3
партитура

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 6 листов (Л. 13–18).

Л. 13–14, Л. 17–18 – двойные.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26 на 38 см. 20 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, простым карандашом, в верхнем углу, начиная с 21 страницы);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 13 – нотный текст. Семнадцатистрочная система. Запись начинается с 4-го нотоносца. Расположение текста **на Л. 13 об.–Л. 18** выполнено аналогичным образом.

- *черные чернила*: авторское заглавие: «Variation III» вверху страницы, по центру. Над нотным тестом указание автора: «A. Liadow».
- *синий карандаш*: помета на правом поле рядом с партией арфы: акколада (фигурная скобка) и два восклицательных знака.

Л. 18 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Выписаны инструменты партитуры, темп и метр, исполнительские указания, динамические оттенки, штрихи, дополнительные знаки. Ключи и ключевые знаки даны только в начале системы. В тексте содержатся типографские пометы простым карандашом и синим карандашом, в том числе, пометы определяющие расположение текста при печати.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: карандашом синего цвета исправлены обозначения инструментов партитуры (в партиях флейт, альты, контрабаса). Простым карандашом исправлена фамилия композитора (в первоначальном варианте «Liadoff»), такт 39 зачеркнут басовый ключ в партии арфы, такты 95, 96 исправлен нотный текст в партии арфы;

- *дополнения*: в такте 10 вписан басовый ключ в партии арфы;
- *подчистки*: такты 89, 90 (в партии фагота).

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая, поля затемнены. Имеются отдельные пятна серого и коричневого цвета, пальцевые следы. Рукопись содержит следы двух горизонтальных сгибов. Верхний срез рукописи неровный. Нижние правые углы примяты. Имеются прорывы по сгибу двойных листов. На Л. 13–14 – 0,2 см в нижней части, 0,5 см в верхней части. На Л. 17–18 – 0,1 см в нижней части, 0,2 см в верхней части.

№ 1641

Р. Шуман «Карнавал».

*Глазунов А. К., Н. С. Кленовский, А. А. Петров, Н. А. Римский-Корсаков,
В. П. Калафати, Н. Н. Черепнин, А. К. Лядов, А. А. Винклер, Я. Витолс,
А. С. Аренский, Н. А. Соколов*
партитура

Автографы (частично сшиты).
В рукописи 93 листа.

**Р. Шуман
«Карнавал»**

Lettres Dansantes. Valse et Paganini
Инструментовка А. К. Лядова
партитура

№ 10 Lettres Dansantes

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа (Л. 45–46).

Лист двойной, листы склеены между собой.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 35 на 26, 2 см. 12 нотных станов на странице.

На бумаге имеется оттиск фирмы: «№ 35 (I) П. Юргенсон в Москве».

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 45 – нотный текст. Одиннадцатистрочная система. Запись начинается со 2-го нотоносца. Расположение текста **на Л. 45 об.–Л. 46** выполнено аналогичным образом.

- *черные чернила*: авторское заглавие: «Lettres Dansantes» вверху страницы, по центру, подчеркнуто синим карандашом. Над нотным тестом справа указание автора: «(Ан. Лядов)»;
- *простой карандаш*: помета в верхнем левом углу «№ 10».

На **Л. 46** по окончании нотной записи стоит авторская подпись: «Ан. Лядов».
Л. 46 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Указаны инструменты партитуры, темп и метр, исполнительские указания, динамические оттенки, штрихи, дополнительные знаки. Ключи и ключевые знаки даны только в начале системы. В тексте содержатся издательские (?) пометы простым карандашом. Синим карандашом выполнены подчеркивания, выделены цифры партитуры.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки*: отдельных нот, лиг, штрихов такты 2, 6 (партия гобоев), 16 (партии скрипок и виолончелей), 17 (партия флейт),

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Метроном проставлен простым карандашом в партии валторн. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. На левом поле — серое пятно, бледным цветом чернилами нарисован скрипичный ключ. Имеются отдельные пятна серого и коричневого цвета, пальцевые следы. Рукопись содержит следы вертикального сгиба по формату общей партитуры. Верхний правый угол на Л. 45 загнут.

№ 16 Valse et Paganini

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 6 листов (Л. 64–69).

Л. 65–66, 67–68 – двойные.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27,5 на 35,7 см. 20 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, простым карандашом, в верхнем углу, начиная с Л. 65, обозначен страницей «1»);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 64 – титульный.

- *синий карандаш*: заглавие произведения по центру страницы на уровне 4–6 нотоносцев:

«Valse
et
Paganini»

Имеется подпись автора в нижнем правом углу «Ан. Лядов».

- *простой карандаш*: указан номер цикла: «№ 16» в верхней правой части листа.

Л. 64 об., **Л. 69 об.** – чистые.

Л. 65 – нотный текст. Четырнадцатистрочная система. Запись начинается со 4-го нотоносца. Расположение текста на **Л. 65 об.**–**Л. 69** выполнено аналогичным образом.

- *черные чернила*: авторское заглавие: «Valse allemande» на уровне третьего нотоносца, по центру, подчеркнуто волнистой линией. Над нотным тестом справа указание автора: «(Ан. Лядов)»;
- *простой карандаш*: помета в верхнем левом углу «№ 16».

На Л. 66 по окончании нотной записи в нижней правой части листа синим карандашом указано: «Fine», простым карандашом выполнен авторский комментарий: «сначала без повтора».

На Л. 69 по окончании нотной записи черными чернилами в правой части листа по центру указано: «D. C. Valse», ниже:

«Первое колено *не*
повторяется, а *и* второе
— нет».

(выделенное курсивом вписано простым карандашом).

Нотные знаки выписаны полностью. Перед № 16 а указаны инструменты партитуры, темп и метр, ключи и ключевые знаки. Выписаны исполнительские указания, динамические оттенки, штрихи, дополнительные знаки. В тексте содержатся издательские (?) пометы простым карандашом. Простым карандашом обозначены цифры партитуры, выполнены отдельные авторские пометы.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: № 16 б отдельных нот в тактах 21, 22 (партии фаготов, виолончелей, контрабасов), 28 (партия колокольчиков)
- *подчистки*: № 16 а отдельных нот такт 18 (партия первых скрипок); № 16 б отдельных нот и фрагментов нотного текста в тактах 8 (партии 2-й и 3-й флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, валторн), 9 (партия альтов), 10 (партии гобоев, кларнетов, валторн, альтов), 12 (партии гобоев, валторн, альтов, виолончелей), 18–19 (партия 1-х и 2-х валторн), 28 (партия кларнетов), 31 (партия кларнетов), 33 (партии 1-й флейты, гобоев, 3-й и 4-й валторны, альтов).
- *дополнения*: № 16 а в такте 21 над партией первых скрипок простым карандашом обозначено «sf», между тактом 25 и началом № 16 б подчеркнуто двойной чертой название инструмента Campanelli, № 16 б над партией первых скрипок простым карандашом обозначено «р»; такты 9, 11–12, 13–14, 15–16 простым карандашом вилочкой обозначено crescendов партиях виолончелей и контрабасов, такты 29–30, 31 простым карандашом над группой струнных вписано «crescendo», «f»

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются отдельные пятна серого и коричневого цвета, пальцевые следы; прорывы по правому срезу На Л. 64, Л. 65 загнут нижний правый угол, на Л. 66 содержит следы сгиба. Имеются прорывы по сгибу

двойного листа. На Л. 65–66 4,7 см в нижней части, На Л. 67–68 2,7 см в нижней части и 2,4 см в верхней части.

№ 1696

А. К. Лядов
Легенды
партитура

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 15 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27,4 на 35,5 см. 24 нотных стана на странице. Бумага типографии П. Юргенсона «№ 29 (I) П. Юргенсон в Москве».

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу: 1–24 с Л. 2 по Л. 13 об. Страницы 23–24 обозначены на Л. 12–Л. 12 об. и на Л. 13–Л. 13 об.);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру с Л. 2, Л. 1 обозначен: «I», Л. 2 – «1»).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 15, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5, Л. 6–Л. 7, Л. 8–Л. 9, Л. 10–Л. 11, Л. 12–Л. 13 – двойные. Л. 1–Л. 15 выполняет функцию обложки, остальные листы вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *черные чернила*: авторская запись по центру страницы:
«Легенды.

Op. 67.

Партитура

Ан. Лядов».

- *синим карандашом* обведена авторская запись, выполненная черными чернилами;
- *простой карандаш*: в обозначении опуса цифра «7» переправлена на «8», запись зачеркнута двойной косой линией, номер произведения «68» написан карандашом рядом с чернильной записью «67».

Л. 1 об., Л. 15 об. – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Партитура: Двадцатичетырехстрочная система.

Таким же образом организована запись на **Л. 2 об.–Л. 14 об.**

Л. 15

- *черные чернила*: на первых восьми строках страницы выписаны названия инструментов партитуры:

«3 Flauti grandi
2 Oboi
Oboe alto
3 Clarinetti in A
2 Fagotti
Contra-fagotto».

Запись заштрихована черными чернилами.

Нотные знаки выписаны полностью. Названия инструментов, ключи, ключевые знаки выставлены только в начале партитуры. На протяжении записи даются отдельные указания некоторых инструментов партитуры. Выписаны необходимые знаки при нотах, исполнительские штрихи, динамические оттенки. Обозначена строчная система нотных станов. Проставлены цифры партитуры простым карандашом, рядом с цифрами обозначены небольшие карандашные цифровые обозначения простым карандашом.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Тактовая сетка размечена карандашом. На Л. 14–14 об. ряд записей выполнен простым карандашом.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: небольших фрагментов нотного текста, текстовых указаний. Такты 3–4, 7–8; ц. 2 такты 5–6; ц. 3 такты 1–2, 4; ц. 16 (вариант, номер цифры не обозначен) такт 4, карандашная запись; ц. 17 (вариант, номер цифры не обозначен) такт 2, карандашная запись. На Л. 15 зачеркнуты названия инструментов.
- *подчистки* отдельных нот, небольших фрагментов нотного текста, пауз, фразировочных лиг, штилей, текстовых указаний, динамических оттенков, обозначений штрихов: такты 3–4, 8; ц. 1 такты 2–8; ц. 2 такты 5–6; ц. 3 такты 1–6; ц. 4 такты 3, 5; ц. 5 такты 1, 3; ц. 6 такты 1–6; ц. 7 такты 1–8; ц. 8 такты 1–4; ц. 9 такты 1–4; ц. 10 такты 1–4, 6–8; ц. 11 такты 1–6; ц. 12 такты 1, 4–8; ц. 13 такты 1–6; ц. 14 такты 1–6; ц. 15 такты 1–6; ц. 16 такты 2–6; ц. 17 такты 1–4; ц. 16 (вариант, номер цифры не обозначен) такты 2, 6.
- *наклейки*: ц. 8 такты 1–3; ц. 9 такт 1; ц. 10 такты 5–8; ц. 11 такты 5–6; ц. 13 такты 1–3; ц. 15 такты 5–6; ц. 16 такты 1–6.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются многочисленные серо-коричневые пальцевые следы в нижних правых углах листов, а также небольшие светло-коричневые и темно-коричневые пятнышки. Л. 6 немного примят, по центру страницы слева. На Л. 6 об., Л. 9 об. имеются следы клея. На Л. 7 об. проклеен сгиб. На сгибе Л. 8 и Л. 9 имеются следы клея, Л. 9 приклеен. На Л. 13 об. проклеен сгиб. На Л. 14 – следы смазанных чернил. На Л. 15 об. небольшие по размеру и немногочисленные «лисы» пятна. Л. 1–Л. 15 прорван по сгибу: 29,7 см снизу, имеется прорыв от сгиба влево по центру страницы. Небольшие прорывы около 0,1 см в нижних частях сгибов двойных листов.

Лядов А. К.
Сарабанда
для струнного квартета

Автограф.

Авторская дата: Суббота, 6-го мая [18]95 г. Ан. Лядов.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 26,6 на 35 см. 12 нотных станов на странице.

Имеет оттиск фирмы: «№ 35 (I) П. Юргенсон в Москве».

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Две четырехстрочные системы.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «45 1 0 |» зачеркнуто, ниже «10»;
- *синий карандаш*: архивная помета в верхнем правом углу «II № 2»;
- *черные чернила*: авторское заглавие вверху страницы по центру «Sarabande».

Л. 1 об. – нотный текст. Две четырехстрочные системы.

- *черные чернила*: авторская подпись после финальной тактовой черты «Суббота, 6го Мая 95 г.» ниже «Ан. Лядов».

Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выписаны названия инструментов. Ключи и ключевые знаки, обозначения метра проставлены. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны исполнительские обозначения, дополнительные знаки.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: точки (случайной пометки) в такте 14 (партия альты);
- *подчистки* отдельных нот, оттенков такт 3–6 (партия первой скрипки), 7 (партия второй скрипки), 9–10 (партии второй скрипки, альты), 12 (партия виолончели).

Нотный текст записан черными чернилами. Отдельные лиги проставлены простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Левое поле и левая часть верхнего потемневшие. Правые срезы рукописи прорваны. Верхний правый угол на Л. 1 имеет следы сгиба. Имеются пальцевые следы. Верхняя часть Л. 2 имеет вытянутые пятна желтоватого оттенка. Они же видны на Л. 2 об. Верхний правый угол Л. 2 об. содержит ржавый след от скрепки.

№ 1699

*А. К. Лядов***Nenia***партитура*

Автограф, типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 6 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 26,4 на 35,3 см. 20 нотных станом на странице. Бумага типографии П. Юргенсона «№ 25 (I) П. Юргенсон в Москве».

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу: 5–12); начальные страницы произведения отсутствуют;
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру, листы обложки пронумерованы римскими цифрами).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. I–Л. II, Л. 1–Л. 2, Л. 3–Л. 4 – двойные. Л. I–Л. II выполняет функцию обложки, остальные листы вложены в него.

Л. I – титульный:

- *черные чернила*: авторская запись по центру страницы, начиная с 4-го нотного стана:

«Nenia

для оркестра

Op. 67.

Анатолия Лядова».

Типографские пометы в верхнем левом углу: « № 353 // 2/VI», «№ 420 // 15/7»; в нижнем правом углу (в три строки): «№ 452 // 23/9»; «№364 // 20/IX», «№ 446 // 3/9»; «№ 315 // 10/VI»;

- *синий карандаш*: типографская помета в верхнем правом углу: «fol. 109854», ниже «fol. 10985»;
- *простой карандаш*: в верхнем левом углу типографская помета на немецком языке.

Л. I об. – чистый.

Л. 1 – нотный текст. Пятнадцатистрочная система. 1–2-й, 18–20-й нотоносцы не заполнены.

Таким же образом запись организована на остальных листах рукописи.

Л. II, Л. II об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Названия инструментов, ключи, ключевые знаки отсутствуют. На протяжении записи даются отдельные указания некоторых

инструментов партитуры. Выписаны необходимые знаки при нотах, темповые изменения, исполнительские штрихи, динамические оттенки; дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. Проставлены цифры партитуры.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Тактовая сетка размечена карандашом. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати. В тексте имеются отдельные обозначения простым карандашом. Часть авторских обозначений и цифр партитуры обведены красными чернилами.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: небольших фрагментов нотного текста такты 1–3 ц. 12 (партия валторн), такт 3 ц. 12 (партия фаготов);
- *подчистки* отдельных нот, пауз, динамических оттенков, обозначений темпов такт 1 до ц. 8; такты 1–2 ц. 9; такт 1 ц. 10; такт 1–4 ц. 11; такт 1, 2, 4 ц. 12. На Л. II на уровне 6-го нотоносца подчищено заглавие произведения (неразб. «Из Апокалипсиса» ?), на 13-м нотоносце справа – композиторская подпись «Ан. Лядов».

Бумага плотная, пожелтевшая. Нижние правые углы рукописи немного примяты, на Л. 1 нижний правый угол сильно затемнен. Л. I – значительно загрязнен, имеются прорывы по верхнему срезу. На листах рукописи – отдельные серые и коричневые пятна. На Л. 1 темное коричнево пятно в нижней левой части. На Л. 3 об. в нижней левой части – небольшое загрязнение. Края рукописи незначительно примяты. На Л. I–Л. II прорыв по сгибу в нижней части 26 см, имеются незначительные горизонтальные прорывы вдоль сгиба; на Л. 1–Л. 2 прорыв в нижней части по сгибу – 0,2 см; на Л. 3–Л. 4 – 0,3 см (угол листа вследствие прорыва примят).

№ 1700

Мусоргский М. П.

«Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха»

Инструментовка А. К. Лядова

Партитура

Набросок

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа (11 тактов).

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 39,6 на 30,3 см. 26 нотных станов на странице. Л. 1–Л. 2 – двойной.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Восемнадцатистрочная система (с 4-го нотоносца). Пропуск строк внутри системы (11-й и 13-й нотоносцы).

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу «№ 1700».

Л. 1 об. – нотный текст. Восемнадцатистрочная система (с 4-го нотоносца). Пропуск строк внутри системы (11-й и 13-й нотоносцы).

Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Рукопись не окончена.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены только в начале. Даны обозначение метра и темпа, выписаны тембры. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот такт 5 (партия второго кларнета)

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Система нотных станов прочерчена по линейке простым карандашом. Текст записан каллиграфическим почерком.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1 по центру имеется темное пятно размером 25,5 на 22 см. Левый край рукописи примят и немного загнут. Верхний правый угол сильно примят и прорван. Нижний правый угол примят. Имеются прорывы по сгибу двойного листа. В верхней части – 0,9 см. В нижней части – 1,4 см.

№ 1701

Мусоргский М. П.

«Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха»

Инструментовка А. К. Лядова

Партитура

Набросок

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа (11 тактов).

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 39,6 на 30,3 см. 26 нотных станов на странице. Л. 1–Л. 2 – двойной.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Семнадцатистрочная система (с 4-го нотоносца) Партия кларнетов объединена на одну нотную строчку. Пропуск строк внутри системы (10-й и 12-й нотоносцы).

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу «№ 1701».

Л. 1 об. – нотный текст. Семнадцатистрочная система (с 4-го нотоносца). Пропуск строк внутри системы (10-й и 12-й нотоносцы).

Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Рукопись не окончена. Более детально прописан аккомпанемент при появлении партии голоса.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены только в начале. Даны обозначение метра и темпа, выписаны тембры. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот такт 1 (партия кларнетов, партия II и IV валторн), такт 7 (партии первых и вторых скрипок, виолончелей).

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Система нотных станов прочерчена по линейке простым карандашом. Текст записан каллиграфическим почерком.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1 с левого края имеется темное пятно размером 29,7 на 15,7 см. Аналогичное пятно на левой части Л. 2 об. Верхний и нижний правые углы рукописи примяты. Имеются отдельные пятнышки серого цвета на Л. 1, Л. 1 об., Л. 2. Имеются прорывы по сгибу двойного листа. В верхней части – 0,8 см. В нижней части – 5,1 см.

№ 1702

Мусоргский М. П.

«Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха»

Инструментовка А. К. Лядова

Партитура

Набросок

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа (5 тактов).

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 39,6 на 30,3 см. 26 нотных станов на странице. Л. 1–Л. 2 – двойной.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Семнадцатистрочная система (с 4-го нотоносца) Партия кларнетов объединена на одну нотную строчку. Пропуск строк внутри системы (10-й и 12-й нотоносцы).

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу «№ 1702».

Л. 1 об., Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Рукопись не окончена.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены. Дано обозначение метра, выписаны тембры. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Система нотных станов прочерчена по линейке простым карандашом. Текст записан каллиграфическим почерком.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1, Л. 2 правое поле затемнено. Все углы рукописи примяты, верхний и нижний правые углы прорваны. На Л. 1 в левой части имеется затемнение размером (34,4 на 16,3 см). На Л. 2 об. левое и верхнее поля затемнены, имеются масштабные затемнения в левой (по всей длине страницы, шириной 7 см) и правой части листа (33,5 на 16,5 см). Имеются прорывы по сгибу двойного листа: в верхней части (0,3 см), в нижней части (0,7 см).

№ 1703

Лядов А. К.

Кантата памяти Антокольского

II. Хор

(последние пять тактов сочинения)

Мусоргский М. П.

«Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха»

Инструментовка А. К. Лядова

Партитура

Набросок

Автографы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 39,6 на 30,3 см. 26 нотных станов на странице. Л. 1–Л. 2 – двойной.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- авторская (постраничная, черными чернилами в верхнем углу). В автографе кантаты на Л. 1 в верхнем правом углу стоит обозначение страницы «9.»

Л. 1 – нотный текст. Двадцатишестистрочная система.

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу «№ 1703».
- *черные чернила*: авторская пагинация.

Л. 1 об. – нотный текст. Две десятистрочные системы и пятистрочная система с припиской шестой строки на прочерченном от руки нотоносце (Fag. e Cl.). Имеется пропуск в 1 нотоносец между первой и второй системами.

- *простой карандаш*: слева от второй и третьей систем обозначения «№ 2» и «№ 3» соответственно.

Л. 2 – нотный текст. Десятистрочная система (продолжение записи второй десятистрочной системы на Л. 1 об.).

Л. 2 об. – чистый.

Кантата памяти Антокольского

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки. Запись осуществлена частично. Детально выписана только партия хора.

Имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот такт 5 (партия большого барабана)

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Система нотных станов прочерчена по линейке простым карандашом. Текст записан каллиграфическим почерком.

Песня о блохе

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены частично. Выписаны отдельные тембры. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

В рукописи отражены первые 7 тактов сочинения. 3 и 4-й такты в 1-й системе имеют второй вариант и третий варианты, отраженные во 2-й и 3-й системах, написанных ниже.

Имеются исправления:

- *зачеркивания* такт 1 (1-я система) вычеркнут второй голос в партиях гобоев и кларнетов; такты 4–5 (2-я система) зачеркнута междутактовая лига в партии виолончелей; такт 6 (2-я система) зачеркнут бемоль в партии фаготов.
- *подчистки* (следы стертого карандаша) такты 3–6 в первой системе (5-й и 6-й такты стерты полностью) изменение нотного текста в партиях струнных инструментов.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый, имеются некоторые следы поспешности записи, небольшой наклон текста вправо. Система нотных станов прочерчена от руки простым карандашом. Нотный текст записан каллиграфическим почерком.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1 затемнены поля, также имеется масштабное затемнение в левой части листа (32,5 на 26 см). Аналогичное затемнение имеется на Л. 2 об. в правой части. Верхний и нижний правый углы рукописи примяты и прорваны. На Л. 1 об и Л. 2 имеются отдельные небольшие пятнышки темно-коричневого цвета. Имеются прорывы по сгибу двойного листа: в верхней части (1,3 см), в нижней части (4,3 см).

№ 1705

Лядов А. К.

Три багатели, ор. 53

для фортепиано

Автограф, типографские пометы

Авторская дата: отсутствует

В рукописи 8 листов.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 18,8 на 26 см. 6 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 8, Л. 2–Л. 7, Л. 3–Л. 6, Л. 4–Л. 5 – двойные

Л. 1 – титульный

- *черные чернила*: посвящение, название произведения, подпись композитора «А М^{lle} Engenie Jolcatcheff

Bagatelles.

A. Liadow»;

- *штамп издательства* М. Р. Belaieff Leipzig в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: издательские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, в верхнем правом углу издательский номер «26221»;
- *простой карандаш*: типографская помета в верхней правой части листа на немецком языке; архивный номер в верхнем правом углу «1705».

Л. 1 об. – чистый

Л. 2 – нотный текст. Три двухстрочные системы.

- *простой карандаш*: заглавие произведения и указание композитора над нотным текстом (рукой М. П. Беляева?)

Bagatelles.

A. Liadow op. 53;

- *синий карандаш*: типографская помета внизу страницы по центру «2415»;
- *черные чернила* авторское обозначение пьесы над нотным текстом по центру «I».

Л. 2 об. – чистый.

Л. 3 – нотный текст. Три двухстрочные системы

- *черные чернила*: авторское обозначение пьесы над нотным текстом по центру «II».

Л. 3 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы. 5–6-й нотоносцы не заполнены.

Л. 4 – нотный текст. Три двухстрочные системы.

- *черные чернила* авторское обозначение пьесы над нотным текстом по центру «III»

Л. 4 об. – нотный текст. Три двухстрочные системы.

Л. 5 – нотный текст. Три двухстрочные системы.

- *штамп издательства* М. Р. Belaieff Leipzig в нижнем правом углу.

Л. 5 об.–Л. 8 об. чистые.

Нотный текст выписан полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Указаны ключи, ключевые знаки, знаки альтерации выписаны при нотах. Обозначены темп и метр. Динамические оттенки указаны частично, выписаны исполнительские указания, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. В тексте имеются типографские пометы синим и простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: Багатель № 3 такт 52 (зачеркнут скрипичный ключ в начале системы, исправлен на басовый).
- *подчистки*: отдельных нот Багатель № 3 такт 1 (партия правой руки).

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1 затемнено правое поле, на нем же имеются коричневые пятна, верхнее поле прорвано по центру, имеется загиб бумаги на месте прорыва. На Л. 1–Л. 8 прорыв по сгибу 5,7 см в нижней части. На Л. 6 об. имеется серое пятно. На Л. 7 об., Л. 8 об – затемнения.

№ 1706

Лядов А. К.

Три балетных номера, ор. 52

для фортепиано

Автограф, типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 8 листов.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 26,8 на 36 см. 12 нотных станков на странице. Бумага с впечатанными акколадами. Бумага имеет оттиск фирмы № 37 (I) П. Юргенсон в Москве.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
Л. 1–Л. 8, Л. 2–Л. 7, Л. 3–Л. 6, Л. 4–Л. 5 – двойные
Л. 1 – титульный

- *черные чернила*: посвящение, подпись композитора
«Посвящается Владимиру Авдееву

Ан. Лядов»;

- *простой карандаш*: (рукой М. П. Беляева?)
a M^r Voldemar Avdeeff

Trois morceaux de ballet (слово балет написано над исправлением простым карандашом)
pour Piano
por
Anatole Liadow
op. 52

Три балетных номера
для фортепиано;

- *штамп издательства* М. Р. Belaieff Leipzig в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: издательские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, в верхнем правом углу издательский номер «26150»;
- *простой карандаш*: типографская помета в верхней правой части листа на немецком языке; архивный номер в верхнем правом углу «1706».

Л. 1 об. – чистый

Л. 2 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: указание композитора над нотным текстом (рукой М. П. Беляева?)

A. Liadow op. 53

Указание инструмента *Piano*;

- *синий карандаш*: типографская помета внизу страницы по центру «23400 2341»;
- *черные чернила* авторское обозначение пьесы над нотным текстом по центру «I»

Л. 2 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

Л. 3 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

- *черные чернила* авторское обозначение пьесы над нотным текстом по центру «II»;
- *синий карандаш*: типографская помета внизу страницы по центру «2340 2342».

Л. 3 об. – две двухстрочные системы

Л. 4 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем:

- *черные чернила* авторское обозначение пьесы над нотным текстом по центру «III»;
- *синий карандаш*: типографская помета внизу страницы по центру «2340 2343».

Л. 4 об. – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

Л. 5 – нотный текст. Одна двухстрочная система.

Л. 5 об.–Л. 8 об. – чистые.

Нотный текст выписан полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Указаны ключи, ключевые знаки, знаки альтерации выписаны при нотах. Обозначен метр. Исполнительские обозначения указаны частично, выписаны дополнительные знаки. № 2 Такты 67–70 обозначены цифрами 1, 2, 3, 4; такты 85 и 86 обозначены цифрами 1 и 2 № 3 такты 55–58 с нотным текстом обозначены цифрами, такты 59–62 обозначены только цифрами (1-4).

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. В тексте имеются типографские пометы синим и простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: № 1 тт. 19,20,27,28, 73 зачеркнуты лиги, т. 59 (пауза), т. 61 (отдельные ноты); № 2 т. 11 зачеркнут, т. 61 (ключ в левой руке); № 3 т. 33 (знаки при ключе), т. 84 (нота).
- *подчистки*: отдельных нот № 1 тт. 21, 27, 51–56, 58, 78, 82; т. 44 (подчищена лига), т. 46 (штили), т. 65 (бемоль); № 2 тт. 37–39, 41–42 (лиги), т. 45, т. 54 (ноты); № 3 т. 22 (знак у ноты), т. 23 (ноты), тт. 29,30 (лиги).

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеет следы вертикального сгиба пополам. Многочисленные загрязнения, многочисленные серые и коричневые пальцевые следы. Л. 1 сильно затемнен по правому и левому полю. Имеет многочисленные коричневые пятна.

№ 1707

Лядов А. К.
«Из Апокалипсиса»
для фортепиано

Автограф (набросок).

Авторская дата: отсутствует

В рукописи 2 листа (6 тактов).

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35,4 см. 24 нотных стана на странице. Бумага имеет оттиск фирмы: «№ 29.(I) П. Юргенсон в Москве.»

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Одна двухстрочная система (12–13-й ноты). Остальные ноты не заполнены.

- *синий карандаш*: авторское заглавие под нотным текстом – «Из Апокалипсиса».

У Л. 1 оторвана верхняя часть, запись начинается с 11-го ноты.

Л. 1 об., Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

На Л. 2 *простым карандашом* в верхнем левом углу указан архивный номер: «1707».

Нотные знаки выписаны полностью. Выставлены ключи, знаки альтерации, темп, динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

Нотный текст записан синим карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст и заглавие написаны каллиграфическим почерком, обозначения динамических оттенков, темпа – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Правый срез Л. 1 примят. Верхние левый и правый углы, а также нижний левый – немного примяты. Рукопись содержит немногочисленные светло-коричневые пятна.

Лядов А. К.
«Из Апокалипсиса»
для оркестра

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 34,4 на 46,7 см. 26 нотных станов на странице.

Л. 1–Л. 2, Л. 3–Л. 4 – двойные. Листы не сшиты.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Двадцатишестистрочная партитурная система.

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу: «1708».

Л. 1 об. – нотный текст. Двадцатишестистрочная партитурная система.

Таким же образом организована запись на **Л. 2, Л. 2 об., Л. 3.**

Л. 3 об., Л. 4, Л. 4 об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена система нотных станов. Указаны необходимые знаки альтерации при ключе и при нотах. Выставлены исполнительские указания, динамические оттенки, дополнительные знаки. На Л. 1 выписаны названия всех инструментов партитуры. На Л. 1 об., Л. 2 присутствуют отдельные указания на инструменты. Рукопись представляет начало произведения.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером, частично простым карандашом. Тактовая сетка выполнена простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* [такты 34–41 (карандашные наброски)] отдельных нот, небольших фрагментов нотного текста: такты 35 (партия альтового гобоя), 36 (партия валторн), 38 (партия арфы).
- *подчистки* отдельных нот в тактах 13 (партия валторн), 21–27 (партия альтов, виолончелей, контрабасов), 29–30 (партия альтов, контрабасов), 32 (партия арфы)
- *наклейки*: такты 32–33.

Бумага плотная, пожелтевшая. Рукопись содержит следы горизонтального сгиба. На Л. 1 верхний правый угол примят и прорван. На Л. 2, Л. 3 углы немного примяты. Рукопись содержит серые и светло-коричневые пятна, следы смазанных чернил. Имеется прорыв по сгибу на Л. 1–Л. 2 в нижней части (2 см), в верхней части (0,5 см).

№ 1709

Лядов А. К.
«Из Апокалипсиса»
для оркестра

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 34,4 на 46,7 см. 26 нотных станов на странице.

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Двадцатишестистрочная партитурная система.

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу: «1709».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Наброски: Двухстрочная система (1–2-й ноты), однострочная система (4-й ноты). 3-й, 5–26-й ноты не заполнены.

Л. 2 об. – нотный текст. Наброски клавишные и партитурные в разных частях листа. 3–4-й ноты не заполнены.

На Л. 1 нотные знаки выписаны полностью. Обозначена система нотных станов. Указаны необходимые знаки альтерации при ключе и при нотах. Выставлены исполнительские указания, динамические оттенки, дополнительные знаки. Выписаны названия всех инструментов партитуры. Рукопись представляет начало произведения. На Л. 2 выписаны нотные знаки, необходимые знаки альтерации при нотах. На Л. 2 об. нотные знаки выписаны, указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны отдельные исполнительские указания, дополнительные знаки, частично – названия инструментов.

Нотный текст на Л. 1 записан черными чернилами, металлическим пером, на Л. 2, Л. 2 об. – простым карандашом, на Л. 2 об. частично – черными чернилами. Тактовая сетка выполнена простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* отдельных знаков альтерации, исполнительских указаний, небольших нотных фрагментов на Л. 1: такт 5 (партия трубы III), такт 1 (партия колокольчиков, партия челюсты); на Л. 2 об. зачеркивания пауз, штилей (1–2-й, 10-й ноты), лиг (6–8-й ноты), обозначений длительностей (18-й ноты), отдельных нот (23–24-й ноты)
- *подчистки* отдельных нот, динамических оттенков на Л. 1: такт 1 (партии флейты-пикколо, флейт, гобоев, кларнетов), такты 2–5 (партия флейт);

Бумага плотная, пожелтевшая. Рукопись содержит следы горизонтального сгиба. На Л. 1 верхний правый угол примят и прорван. Верхние левые углы на Л. 1, Л. 2, верхний правый угол на Л. 2 немного примяты. Рукопись содержит небольшие

коричневые пятна в незначительном количестве. На Л. 2 левая часть 13-ти 1-х нотных систем выцвела, на Л. 2 об. следы чернил. Имеется прорыв по сгибу на Л. 1–Л. 2 в нижней части (0,1 см).

№ 1710

Лядов А. К.
Из Апокалипсиса
для оркестра

Автограф.

Авторская дата: отсутствует

В рукописи 1 лист.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 34,4 на 46,7 см. 26 нотных станков на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу)
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Двадцатишестистрочная партитурная система.

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу: «№ 1710».

Л. 1 об. – нотный текст. Двадцатишестистрочная партитурная система.

Нотные знаки выписаны полностью. Определена система нотных станков. Необходимые знаки альтерации при ключе и при нотах, обозначения метра указаны. Выставлены исполнительские указания, динамические оттенки, дополнительные знаки. Выписаны названия всех инструментов партитуры. На Л. 1 указаны отдельные инструменты. Рукопись представляет начало произведения.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Тактовая сетка выполнена простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот Л. 1 такты 1–5 (партии валторн, фаготов, альтов), 8–9 (партия альтов), 11-12 (партия альтов).

Бумага плотная, пожелтевшая. Верхний левый угол примят и немного прорван, верхний правый угол, левое и правое поле немного примяты. На правом поле имеются небольшие прорывы. Рукопись содержит отдельные небольшие бледно-коричневые пятна.

№ 1711

Лядов А. К.
Из Апокалипсиса
для оркестра

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 34,4 на 46,7 см. 26 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу на Л. 1 – «5»)
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Двадцатишестистрочная партитурная система.

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу: «№ 1711».

Л. 1 об., Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена система нотных станов. Ключи не выписаны, присутствуют необходимые знаки альтерации при нотах. Выставлены отдельные исполнительские указания, дополнительные знаки. Рукопись представляет 6–12 такты ц. 4.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Тактовая сетка выполнена простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Рукопись имеет следы горизонтального сгиба. Верхний и нижний левые углы рукописи примяты, верхние правые углы загнуты. Правое поле Л. 1 немного примято. По правому срезу Л. 2 имеется прорыв по горизонтальному сгибу: 0,3 см, на месте прорыва небольшой фрагмент бумаги загнут. Рукопись содержит отдельные коричневые пятна.

№ 1712

Лядов А. К.

«Из Апокалипсиса»

для оркестра

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 30,8 на 39,5 см. 26 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Однострочная система; 2–9-й нотоносцы не заполнены; Трехстрочная система. 13 и 15-й нотоносцы не заполнены; на 14-м – написаны названия ударных инструментов. Две трехстрочные системы (16–18-й, 20–22-й нотоносцы); 19-й, 23–26-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу: «№ 1712».
- *черные чернила*: на уровне 14-го нотоносца слева выписаны названия инструментов:
«Triangolo

Piatti
Cassa
Tam-tam».

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена система нотных станов. Ключи обозначены частично; указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выставлены отдельные исполнительские указания, динамические оттенки, дополнительные знаки. Содержит отдельные указания инструментов. Рукопись представляет наброски начальных тактов произведения до ц. 4.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* штилей в партии тромбонов (4–5-й такты системы на 10–12-м нотоносцах); точек у нот в партии виолончелей (5-й такт системы на 16–18-м нотоносцах).

Бумага плотная, пожелтевшая. Вырезан фрагмент листа в верхней правой части, размером 16,4 на 10,5 см. Левый срез рукописи неровный. Имеет небольшой прорыв на уровне 20 см от верхнего среза рукописи. Правое поле рукописи немного примято. Загнуты нижние левый и правый углы. По левому полю рукописи имеются небольшие пятнышки серого цвета; рукопись также содержит незначительные пальцевые следы и пятнышки коричневатого оттенка.

№ 1713

Лядов А. К.
Из Апокалипсиса
для оркестра

Автограф, карандашные наброски.

Авторская дата: отсутствует

В рукописи 1 лист.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35,2 см. 24 нотных стана на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Две пятистрочные системы (1–5-й; 8–12-й нотоносцы); две четырехстрочные системы (14–17-й; 18–21-й нотоносцы); трехстрочная система (22–24-й нотоносцы). Отдельные однострочные записи. Содержит авторские пометы с обозначением инструментов и оценочного характера (над второй карандашной системой: «Хорошо»).

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу: «№ 1713».

Л. 1 об. – нотный текст. Десятистрочная система (1–10-й нотоносцы); трехстрочная система (13–15-й нотоносцы); шестистрочная система (16–21-й нотоносцы). Отдельные однострочные записи. Содержит авторские пометы

технического (обозначение инструментов) и оценочного (внутри десятистрочной системы выделен фрагмент с комментарием: «Нужно») характера.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи обозначены частично; указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выставлены отдельные исполнительские указания, дополнительные знаки. Присутствуют обозначения отдельных инструментов. Рукопись представляет наброски начальных тактов произведения.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный, устойчивый, частично видны следы поспешности записи. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот и знаков, пауз, исполнительских указаний, штилей: на Л. 1 (1-я пятистрочная система, такт 3; 7-й нотоносец; 2-я пятистрочная система, такт 3; 16-й нотоносец, 5-й такт; 17-й нотоносец над партией флейты-пикколо; 18-й нотоносец над партией флейты; 19-й нотоносец 1–2-й такты; 20-й нотоносец однострочная запись на уровне последнего нотного стана системы); Л. 1 об. (1-й нотоносец однострочная запись на уровне 1-го нотного стана системы; десятистрочная система 2-й, 4-й такты; 13-й нотоносец перед нотной записью; 14-й нотоносец однострочная запись за трехстрочной системой; 16-й нотоносец 7-й такт; 23-й нотоносец 3-й, 8-й такты; 24-й нотоносец 1-й такт).

Бумага плотная, немного пожелтевшая. Правый срез рукописи немного примят; нижние левый и правый углы примяты. Рукопись содержит незначительные серые и коричневые пятна.

№ 1714

Лядов А. К.

Фуга на тему «Ля-до-фа»

для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 30 дек. 1913 г.

В рукописи 1 лист.

Бумага: партитурная, фрагмент листа. Размер: 26,7 на 11,9 см. 9 нотных станов на странице. В верхней левой части листа вырезан прямоугольный фрагмент 13,6 на 1,6 см.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 9-й нотоносец не заполнен.

- *простой карандаш*: архивные пометы в верхнем правом углу «№ 1714», запись повернута по вертикали. В нижней части листа – скобка и «№ 7263».

Л. 1 об.:

- *красный карандаш*: архивная помета по левому полю «№ 18 (8 исправлено простым карандашом на 9) В нат. вел.».

Нотные знаки выписаны полностью. Выставлены ключи, обозначена система нотных станов. Присутствуют обозначения темпа и метра. Выставлены необходимые знаки альтерации при нотах, выписаны дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального сгиба. Имеются незначительные пальцевые следы серого цвета и отдельные незначительные коричневые пятнышки. Нижний левый угол незначительно примят.

№ 1715

Лядов А. К.

Фугетта на тему «Ля-до-фа»

для фортепиано

«Слава, слава...»

для хора с оркестром

Автограф, наброски.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35,4 см. 24 нотных стана на странице. На бумаге имеется оттиск фирмы: «№ 29. (I) П. Юргенсон в Москве».

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. двухстрочная, однострочная и три двухстрочные системы. 4, 7, 12–24-й нотоносцы не заполнены. Запись выполнена простым карандашом.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «№ 1715».

Л. 1 об. чистый.

Л. 2 – заготовка пятнадцатистрочной партитурной системы, для парного состава оркестра (F-dur, ⁴₄). Заготовка предполагалась для оркестровки «Думки Параси», на что указывает запись «Парася» в перечне инструментов. Запись выполнена черными чернилами.

Л. 2 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы (3-й нотоносец не заполнен); трехстрочная система с выноской на 9-й нотоносец; четырнадцатистрочная партитурная система. 24-й нотоносец не заполнен. Под нижним нотным станом запись простым карандашом: «Ариадна Бергман».

На Л. 1 нотные знаки выписаны полностью. Строчная система нотных станов обозначена частично. Выставлены необходимые знаки альтерации при нотах, выписаны дополнительные знаки. На Л. 2 названия инструментов партитуры выписаны полностью, обозначена система нотных станов, выставлены ключи, указано обозначение метра. На Л. 2 об. нотные знаки выписаны полностью, обозначена строчная система нотных станов, частично обозначены названия инструментов. Ключи и ключевые знаки выставлены эпизодически, присутствует

обозначение метра, выписаны дополнительные знаки, частично – динамические оттенки. Имеются продления нотных станов.

Нотный текст записан простым карандашом (Л. 1, Л. 2 об.) и черными чернилами металлическим пером (Л. 2). Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот, штилей, небольших фрагментов нотного текста, лиг на Л. 1 в тактах 3, 5–8, 12–13, 16–17, вариант т. 17; отдельных нот, штилей, лиг, ритмических рисунков на Л. 2 об. такты 1 (обозначения инструментов), 2–4, 5 и 7 (слова), 13, 15, 17–19, 21–22 (в т. 22 зачеркивание выполнено черными чернилами).
- *подчистки*: ключей Л. 2 партия Violoncello-solo

Бумага плотная, пожелтевшая. Верхний и нижний правый углы и левое поле рукописи примяты. На Л. 1 имеются небольшие «лисы» пятна. На Л. 1 об. отдельные пятнышки бледно коричневого цвета. На Л. 2 об. присутствуют пальцевые следы серого оттенка.

№ 1716

Лядов А. К.

Ежечасная Молитва

Святителя Иоасафа Горленко

для смешанного хора

Автограф.

Авторская дата: 19 марта 1910 г.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 35,4 на 26,6 см. 12 нотных станов на странице. На бумаге имеется отпечаток фирмы: «№ 35 (I) П. Юргенсон в Москве».

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1:

- *черные чернила*: заглавие произведения вверху страницы по центру:
«Ежечасная Молитва
Святителя Иоасафа Горленко.»;

- *красный карандаш*: подчеркнуто авторское заглавие.

Нотный текст: две четырехстрочные системы; 5–6-й, 11–12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 1 об. – нотный текст. Две четырехстрочные системы; 5–6-й, 11–12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 2 – нотный текст. Две четырехстрочные системы; 5–6-й, 11–12-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская запись в нижнем правом углу, под нотным текстом:

«Ан. Лядов
19 марта 1910 г.».

Л. 2 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Голоса выписаны только перед первой системой. Метр, ключевые знаки, исполнительские указания, динамические оттенки проставлены.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Тактовая сетка размечена простым карандашом, заключительная тактовая черта – черными чернилами. Вокальная строчка выписана только под партией сопрано. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: небольших фрагментов нотного текста. Вычеркнуты два такта после т. 39.
- *подчистки* отдельных нот, пауз в тактах 36, 38–39.

Бумага плотная, пожелтевшая. Края рукописи примяты и прорваны. На Л. 2 загнуты верхний и нижний левые углы. На нижнем срезе Л. 2 на расстоянии 2,5 см от сгиба оторван небольшой фрагмент бумаги. Правый срез рукописи на Л. 1 потемнел, рукопись содержит вкрапления светло-коричневого цвета. Имеются небольшие прорывы по сгибу: 0,3 см в верхней части, 0,5 см – в нижней.

№ 1717

Лядов А. К.

«Шествие из №52-го в 50-й»

для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 26 марта 1889 г. 1 ч. ночи.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,6 на 35,4 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1, Л. 2 – отдельные.

Л. 1 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: запись в верхнем правом углу: «Лядов».

Л. 1 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы; 3-й, 6-10-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская запись на уровне 6–7-го нотоносцев, по центру: «Марта 26^{го} 1 ч. ночи. 1889 г.

Ан. Лядов».

Л. 2 – нотный текст. Автографы на тему В-1а-f Н. А. Римского-Корсакова (две двухстрочные системы, авторская дата: «26 марта») и А. К. Глазунова (одна двухстрочная система, авторская дата: «27 марта 1889»). 5-й, 8–10-й нотоносцы не заполнены.

Л. 2 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Указаны темп и метр. Ключевые знаки, динамические оттенки, штрихи, исполнительские указания выписаны. Имеются продления нотных станов (Л. 1, 2-я система).

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый, наблюдается поспешность записи. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот, пауз в тактах 26, 29.

Бумага плотная, пожелтевшая. Края рукописи примяты и прорваны. Имеются пальцевые следы, следы чернил. На Л. 1 верхний и нижний правые углы загнуты, На Л. 2 верхний правый угол имеет следы сгиба, нижний правый угол оторван.

№ 1718

Лядов А. К.
VII Фугет[т]а
для фортепиано

Автограф.

Авторская дата отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 26,2 на 19,1 см. 8 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 7–8-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: заглавие произведения вверху страницы по центру:

«VII Фугета.»

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключевые знаки, знаки альтерации при нотах указаны. Присутствуют указания темпа и метра. Сочинение не завершено.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Левый и правый края рукописи примяты и прорваны. Примят нижний правый угол. По левому краю рукописи, 5 см сверху, оторван небольшой фрагмент бумаги, размером 3 на 0,3 см (след скрепления

бумаги). На рукописи имеются небольшие светло-коричневые пятна и следы чернил (по правому краю).

№ 1719

Лядов А. К.
Фуги
для фортепиано

Автограф (наброски).

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 26,5 на 18,9 см. 8 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Три двухстрочные и две однострочные системы.

- *простой карандаш*: запись сверху страницы, по центру: «Фуги 6», над каждой нотной системой проставлены номера фуг: «№ 1», «№ 2», «№ 3», «№ 4».

Л. 1 об. – нотный текст. Однострочная, три двухстрочные и однострочная системы.

- *простой карандаш*: сверху страницы по центру: «Пятиголосная фуга.». Рядом запись продублирована рукой неустановленного лица. Над первой нотной системой указан номер: «№ 5».

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Знаки альтерации указаны при ключе (частично) и, по необходимости, при нотах. Обозначения метра указаны (частично). Выставлены дополнительные знаки.

Нотный текст записан простым карандашом, на Л. 1 (7-й нотоносец) 4-х тактовый фрагмент выписан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый, несколько небрежный, наблюдается поспешность записи. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот: Л. 1, 2-я система, 7-й такт; Л. 1, 4-я система, 6-й такт.

Бумага плотная, пожелтевшая. Левый край рукописи неровный, немного примят, имеет следы вертикального сгиба. Имеются смазанные карандашные следы и следы стертого карандаша.

№ 1720

*Лядов А. К.**Аллилуйя**для смешанного хора (или квинтета)*

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клavierная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35,4 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Две пятистрочные системы.

- *черные чернила*: авторская подпись в нижнем правом углу: «Ан. Лядов».

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Знаки альтерации указаны при ключе и, по необходимости, при нотах. Выставлены исполнительские указания, дополнительные знаки. Рукопись представляет заключительную станицу произведения.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Вокальная строчка, отдельные исполнительские указания и исправления, тактовая сетка – простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* в тексте, исправления фразировочных лиг, отдельных нот в тактах 2–4, 8.
- *подчистки* отдельных нот в тактах 6–7, 8.

Бумага плотная, пожелтевшая. Рукопись примята. Верхние левый и правый углы, а также нижний левый – примяты и загнуты, нижний правый угол оторван. Рукопись содержит следы вертикального сгиба пополам и трех горизонтальных сгибов. Нижний срез рукописи содержит прорывы, имеются прорывы по левому краю на расстоянии 4,5 см от нижней части страницы и по правому краю – 8,6 см от нижней части страницы. Имеются прорывы по горизонтальному сгибу (с внутренними прорывами к верхнему и нижнему срезам рукописи): 4 см от левого края, 4,5 см – от правого. Рукопись содержит небольшие вкрапления темно-коричневого цвета.

№ 1721

*Лядов А. К.**Куколки**для фортепиано*

Автограф, черновик.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,6 на 35,5 см. 16 нотных станов на странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Пять двухстрочных систем. 4, 7, 10, 13, 16-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: авторское заглавие: «Куколки» вверху страницы по центру.

Л. 1 об. – нотный текст. Шесть двухстрочных систем. 1, 4, 7, 12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 2 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем. 5,6, 9, 12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 2 об. – нотный текст. Шесть двухстрочных систем 1, 8, 13, 16-й нотоносцы не заполнены.

Нотные знаки частично выписаны полностью, частично – заменены знаками повтора. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки, обозначения метра проставлены частично. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны отдельные исполнительские обозначения, дополнительные знаки. Имеются продления нотных станов на Л. 2 (3, 4, 6 системы).

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот и пауз, небольших фрагментов нотного текста, лиг, штилей на Л. 1 в тактах 7, 15, 17–18, 20–21, 23–24, 27, 29–35, 37; на Л. 1 об. в тактах 1–4, 8–9, 16, 18, 21, 25, 26, 29–31, 33, 41, 43; на Л. 2 в тактах 9, 11–14, 16, 21; на Л. 2 об. в такте 14.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый, но небрежный, видны следы поспешности записи. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Левое поле рукописи примято. Правый срез Л. 2 примят и частично прорван. Загнуты верхние правые углы. Верхние левые углы немного примяты. Рукопись содержит серые пальцевые следы, загрязнения серого цвета и отдельные пятна темно-коричневого оттенка. Имеются прорыв по сгибу между листами: в верхней части – 0,1 см, в нижней части – 0,4 см.

№ 1722

Лядов А. К.
Баркарола, ор. 44
для фортепиано

Автограф (черновик).

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клavierная, книжного формата. Размер: 26,6 на 35,5 см. 10 нотных станов на странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: авторское заглавие: «Баркарола» под 4-м нотоносцем, по центру.

Л. 1 об. – нотный текст. Три двухстрочные системы. 7–10-й нотоносцы не заполнены.

Нотные знаки частично выписаны полностью. Дана строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки, обозначения метра проставлены частично. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны отдельные исполнительские обозначения, дополнительные знаки. Имеются продления нотных станов на Л. 1 (1, 5 системы).

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: зачеркнут нотный текст, записанный на двух первых нотоносцах Л. 1; зачеркивания отдельных нот, небольших фрагментов нотного текста, пауз, штилей, ритмических фигур, лиг – «Баркарола» Л. 1 такты 3–4, 6–8, 10, 12, 15–16; Л. 2 такты 1, 3–5, 8–9.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый, но небрежный, видны следы поспешности записи. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Правый край рукописи неровный, содержит прорывы; незначительные прорывы также на нижнем срезе рукописи. Верхний левый и нижний правый углы рукописи примяты, нижний левый и правый углы загнуты. Рукопись содержит отдельные незначительные пятнышки бледно-коричневого и серого цвета.

№ 1723

Лядов А. К.
Скерцо № 2
для оркестра

Автограф (эскизы сочинения).

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 6 листов.

Л. 1–6, Л. 2–5, Л. 3–4 – двойные.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 26,6 на 38,5 см. 12 нотных станов на странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Пять двухстрочных систем и одна однострочная. 3-й, 6-й, 9-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: авторское заглавие: «Скерцо № II» вверху страницы, по центру.

Л. 1 об. – нотный текст. Четыре системы. Первая и вторая системы двухстрочные, перерастающие в трехстрочные, а затем в четырехстрочные. На 4-м нотоносце первой системы содержится еще один набросок, возможно, не имеющий отношения к данному сочинению. Третья система двухстрочная, четвертая – двухстрочная, перерастающая в трехстрочную (разлинован дополнительный стан).

Л. 2 – нотный текст. Четыре трехстрочные системы.

Л. 2 об. – нотный текст. Три трехстрочные системы. 4-й, 8-й, 12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 3 – нотный текст. Двухстрочная, две трехстрочные и еще одна двухстрочная системы. 9-й и 12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 3 об. – нотный текст. Двухстрочная система. 3-й–12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 4– Л. 5 об. – чистые.

Рукопись перевернута.

Л. 6 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й нотоносцы не заполнены. 12-й нотоносец содержит наброски.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру авторское заглавие: «Средняя часть скерцо».

Л. 6 об. – нотный текст. Три двухстрочные и одна трехстрочная системы. 3-й, 11-й, 12-й нотоносцы не заполнены.

Нотные знаки частично выписаны полностью. Используются приемы сокращенного письма (Л. 3, такты 27–28 основного текста указаны цифрами). Дана строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки, обозначения метра проставлены частично. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны отдельные исполнительские обозначения, дополнительные знаки. Имеются дополнительные нотные станы Л. 1 об. и продления нотных станов на Л. 2 об. (3-я система). Содержатся многочисленные авторские пометы, обозначающие разделы сочинения, инструментовку (в том числе, на русском языке), темп, приемы игры, знаки NB с соответствующими нотными примерами, указаны места будущих вставок нотного текста.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: Л. 1 такты 58–66 (нотный текст); Л. 1 об. такты 6 (фрагменты нотного текста), 7 (указание инструмента Trombe), 7–8 (партия валторны), 11–16, 18–20, 63–64 (фрагменты нотного текста), такты 24, 33 (отдельные ноты), 29 (штиль), 53–56 (нотный текст); Л. 2 такты 2–3, 6–7 (фрагменты нотного текста), 17–25, 54–60 (нотный текст), 53 (отдельные ноты); Л. 2 об. такты 20–27 (нотный текст); Л. 6 об. такты 13 (точка у ноты), 32, такты 25–58 (нотный текст); Л. 6 такты 35, 39 (фрагменты нотного текста), 43–44 (нотный текст)
- *следы стерттого карандаша*: Л. 1 такты 34 (смещение тактовой черты), 47, 54–57 (нотный текст, акценты); Л. 1 об. такты 5–21, 52 (нотный текст); Л. 2 такты 1–9, 14, 26–44, 61–62 (нотный текст); Л. 2 об. такты 1–2, 16–23, 32, 34–35, 38 (нотный текст), 11 (авторское обозначение «20 тактов»), Л. 3 об. вставка нотного текста такт 7, основной текст: такт 15, 22 (нотный текст),

39–40 (авторское заглавие «Трио»); Л. 3 об. такт 3 (тактовая черта), 6 (нотный текст).

Нотный текст на Л. 1–3 об., частично на Л. 6 записан простым карандашом, им же выполнены исправления. На Л. 6 об. и частично Л. 6 нотный текст записан черными чернилами, исправления выполнены черными чернилами и простым карандашом (масштабное зачеркивание). Почерк ровный устойчивый, но небрежный, видны следы поспешности записи. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1, Л. 6 поля несколько затемнены, в верхнем левом углу содержатся небольшие пятна темно коричневого цвета. Верхний правый угол загнут. На Л. 2 имеются отдельные пятна коричневого цвета и пальцевые следы. Рукопись содержит небольшие отдельные пятнышки серого и коричневого цвета. Верхний и правый срезы рукописи неровные. Имеются небольшие прорывы по сгибу на Л. 1–6 в верхней части 0,4 см, в нижней части 0,2 см. Нижний правый угол на Л. 6 содержит следы сгиба. На Л. 6 об. имеются следы проступающих чернил, отдельные коричневые пятна в верхнем правом углу.

№ 1730

Славления (Fanfares), исполненные в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г.

Коллективное сочинение

Лядов А. К.

Часть I

Партитура

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 38,4 на 25,4 см. 12 нотных станов на странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Две шестистрочные системы.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «№ 1730», в правой части верхнего поля типографская помета: «(???) 74605».
- *черные чернила*: вверху страницы по центру авторское обозначение: «I», авторская подпись над двумя последними тактами первой системы: «А. Liadow» – зачеркнута, повторена в зоне правого поля

Л. 1 об.:

- *простой карандаш*: помета «R» в нижней правой части листа.

Нотные знаки выписаны полностью. Дана строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки выставлены только в первой системе. Присутствуют обозначения темпа и метра. Выставлены необходимые знаки альтерации при

нотах, выписаны дополнительные знаки, динамические оттенки, исполнительские указания.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- зачеркивания: в обозначении инструментов «2 Trombe B», строй «B» зачеркнут, рядом написан «A»; зачеркивания отдельных нот (такт 3, такт 8 партия труб), исправления ритмических рисунков (такт 6, партия литавр).

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального и горизонтального сгибов пополам. Левый и правый срезы рукописи примяты и прорваны. Верхний и нижний срезы немного примяты, на нижнем срезе имеются прорывы по сгибу 0,6 см и на расстоянии 2,5 см влево от прорыва – 2,3 см. Имеются незначительные пальцевые следы серого цвета и отдельные коричневые пятнышки.

№ 1731

**Славления (Fanfares), исполненные
в 25-летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова
22 декабря 1890 г.
Коллективное сочинение**

*Лядов А. К.
Часть II
Партитура*

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 38 на 24,7 см. 10 нотных станов на странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Семистрочная система.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «№ 1731», в правой части верхнего поля типографская помета: «(???) 74605».
- *черные чернила*: вверху страницы по центру авторское обозначение: «II», авторская подпись в правой верхней части листа: «А. Liadow».

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки, необходимые знаки альтерации при нотах выставлены. Присутствуют обозначения темпа и метра. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: в обозначении инструментов: после указаний трубы и валторны были проставлены римские цифры, обозначающие партии; зачеркивания отдельных нот (такт 3, партия тромбонов, такт 5 партия валторн).

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального и горизонтального сгибов пополам. Левый и нижний срезы рукописи немного примяты, правый срез – неровный. Нижние левый и правый, верхний левый углы примяты. Имеются незначительные пальцевые следы серого цвета и отдельные коричневые пятнышки.

№ 1732

Лядов А. К.

Неизвестное произведение

Автограф; эскизы оркестрового произведения.

Авторская дата: отсутствует

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 25,3 на 38,4 см. 22 нотных стана странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Три двухстрочные и одна трехстрочная система. 1–3, 6–7, 10–11, 14–15, 19–22-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «1732».
- *черные чернила*: вверху страницы по центру авторское обозначение: «I».

Л. 1 об. – нотный текст. Четыре трехстрочные системы. 1, 5–6, 10–11, 15–16, 20–22-й нотоносцы не заполнены.

Нотные знаки частично выписаны полностью, частично заменены знаками сокращенного письма. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки, необходимые знаки альтерации при нотах выставлены. Присутствуют обозначения темпа и метра. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки, указаны отдельные инструменты. Имеются продления нотных станов: Л. 1, 3-я система.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Присутствуют авторские пометы простым и синим карандашом.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот, аккордов, лиг, ритмических фигур, ключевых знаков в тактах 18, 23, 26, 28, 29, 30, 33, 37; 41–48 такты вычеркнуты.
- *подчистки*: отдельных нот 18–20.

Бумага плотная, пожелтевшая. Содержит следы горизонтального сгиба. Нижний и правый срезы рукописи имеют незначительные повреждения, на правом срезе –

прорыв под горизонтальным сгибом. Верхняя часть левого среза немного примята. Верхний левый угол немного примят и прорван, верхний правый угол загнут. Имеются незначительные следы серого цвета и коричневого цвета.

№ 1733

Лядов А. К.

Неизвестное произведение на тему *Dies Irae*

Автограф; набросок оркестрового произведения.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, альбомного формата (фрагмент листа). Размер: 35,3 на 11,7 см. 5 нотных станов на странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Две двухстрочные системы. На 3-м нотоносце выноски, относящиеся ко 2-й системе.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «№1733».

Л. 1 об.:

- *простой карандаш*: запись в верхней левой части листа:

«Ант. Игнатъевна Зотова

В. О. Больш. просп., д. 6.»

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки выставлены. Частично выписаны динамические оттенки, исполнительские обозначения, дополнительные знаки. Даны указания на отдельные инструменты по-итальянски и по-русски.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый, каллиграфический. В тексте присутствуют авторские (?) пометы синим карандашом.

Бумага плотная, пожелтевшая. Содержит следы вертикального сгиба. Левый и нижний срезы рукописи неровные; левый срез в верхней части имеет небольшой сгиб (след от неровно оторванного листа), на нижнем срезе имеются незначительные прорывы. Верхний левый угол был загнут (след сгиба), верхний и нижний правые углы немного примяты. Имеются небольшие прорывы по вертикальному сгибу: 0,1 см в верхней части, 0,2 см в нижней части. В нижней части Л. 1 – светло-коричневые пятна, Л. 1 об. немного загрязнен, содержит следы серого и коричневого цвета.

№ 1734

Лядов А. К.
Величание
из квартета «Именины»
партия контрабаса

Автограф, партия (не рукой А. К. Лядова?)

Авторская дата: отсутствует

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 25,5 на 38,3 см. 14 нотных станов на странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Четырнадцать однострочных систем.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «1734»; помета на правом поле на уровне 5-го нотоносца: «4»;
- *штампы*: в верхнем левом углу: «М. П. Беляев С.-Петербург Николаевская ул. 50»; на верхнем поле в правой части листа: «Русские симфонические концерты»;
- *черные чернила*: заглавие вверху страницы по центру: «Величание» и указание автора: «Ан. Лядов», вверху страницы справа, над нотным текстом;
- *синий карандаш*: помета на штампе М. П. Беляева: «4₁».

Л. 1 об. – нотный текст. Двенадцать однострочных систем. 13–14-й нотоносцы не заполнены.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки, необходимые знаки альтерации при нотах выставлены. Присутствуют указания метра и темпа. Выписаны динамические оттенки, исполнительские обозначения, дополнительные знаки. Даны указания на отдельные инструменты. Указаны буквы партитуры. Имеются продления нотных станов: Л. 1 (3-я, 11-я системы).

В тексте имеются исправления:

- *подчистки*: отдельных нот, динамических оттенков, размеров в тактах 3, 8, 40.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Содержит следы вертикального сгиба. Левый срез рукописи неровный. Нижний правый угол листа загнут. Верхнее и нижнее поле рукописи затемнены. Имеются серые пальцевые следы и отдельные коричневые пятнышки по верхнему и нижнему полю Л. 1. Точки карандашом красного цвета на Л. 1 над 10-м нотоносцем по центру страницы; на Л. 1 об. – после 4-го нотоносца.

№ 1735

Лядов А. К.
«Про старину», ор. 21
набросок

Автограф, набросок.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Л. 1–Л. 2 двойной.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 30,3 на 39,4 см. 26 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Трехстрочная система (запись простым карандашом). 4–26-й нотоносцы не заполнены.

Л. 1 об., Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выставлены ключи и необходимые знаки альтерации при нотах.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый, каллиграфический. Видна поспешность записи.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот в 1-м такте.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального сгиба пополам. Нижние правые углы загнуты, верхний правый угол незначительно примяты. Нижние левые углы примяты. Незначительный прорыв по сгибу между листами: 1,7 см в нижней части. Имеются незначительные серые следы.

№ 5211

Лядов А. К.
Смерть Беатрисы
(№ 3 из Музыки к пьесе М. Метерлинка «Сестра Беатриса»)
переложение для фортепиано

Гимн А. Г. Рубинштейну
переложение для фортепиано

Автографы.

Авторские даты отсутствуют.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 38 на 26 см. 16 нотных станов на странице. Л. 1–Л. 2 – двойной.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Три двухстрочные системы. Нотная запись начинается с первого нотного носца. Пропуски между системами – 1 нотный носец.

- *черные чернила*: заглавие вверху страницы по центру

«Ш

Смерть Беатрисы»

Л. 1 об. – нотный текст. 5 двухстрочных систем. Нотная запись начинается с первого нотного носца. Пропуски между системами – 1 нотный носец.

- *черные чернила*: заглавие вверху страницы по центру

«Гимн А. Г. Рубинштейну»

Подпись автора в верхнем правом углу: «Ан. Лядов Соч. 54»

Л. 2 – нотный текст. Две двухстрочные системы. Нотная запись начинается с первого нотного носца. Пропуски между системами – 1 нотный носец.

Л. 2 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены только в начале сочинения в «Смерти Беатрисы», а также в начале каждой нотной страницы в «Гимне А. Г. Рубинштейну». Даны обозначение метра и темпа. Присутствуют необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны исполнительские обозначения, динамические оттенки, дополнительные знаки.

В тексте имеются исправления:

«Смерть Беатрисы»

- *зачеркивания*: смена записи длительности (записано поверх первоначальной) такт 2 (партия правой руки)
- *подчистки* ключей и ключевых знаков, длительностей такт 20 (партия правой руки).

«Гимн А. Г. Рубинштейну»

- *зачеркивания*: замена длительности (записано поверх первоначальной) такт 11 (партия правой руки)
- *подчистки* отдельных нот, оформления записи такт 23

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Бумага плотная, пожелтевшая. Через страницы просвечивают следы чернил, также имеются отпечатки чернил, возникшие, вероятно, при закрывании рукописи. На Л. 1 об. и Л. 2 имеются следы синей шариковой ручки. Поля на Л. 1 затемнены. Верхнее и нижнее поля на обоих листах примяты. Верхний и нижний левый и правый углы имеют следы сгибов. Имеется прорыв по сгибу двойного листа: в верхней части 1 см, в нижней части 0,6 см. На Л. 2 об. имеется небольшое пятно темно-коричневого цвета.

Лядов А. К.

Колыбельная (ор. 24 № 2)

переложение для струнного оркестра

Автограф

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа (40 тактов).

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 35,3 на 26,5 см. 24 нотных стана на странице. Л. 1–Л. 2 – двойной.

Бумага имеет оттиск фирмы «№ 29 (I) П. Юргенсон в Москве».

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Две двенадцатистрочные системы (3 Первых скрипки, 3 Вторых скрипки, 3 альты, 3 виолончели).

- *простой карандаш*: заглавие сверху страницы по центру «Berceuse»

Л. 1 об. – нотный текст. Две двенадцатистрочные системы.

Л. 2 – чистый.

Л. 2 об.

- *синий карандаш*: авторская (?) запись: «А. К. Лядова» (на уровне 4-5 нотоносцев по центру страницы).

Рукопись не окончена (до 2-го такта ц. 2).

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены только в начале переложения. Дано обозначение метра. Присутствуют необходимые знаки альтерации при нотах. Частично выписаны исполнительские обозначения. На Л. 1 даны указания тембров, на Л. 2 Партии первых и вторых скрипок пронумерованы «1, 2, 3» в обеих системах.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания отдельных нот*: такты 32, 34 (партии вторых скрипок и первых альтов).

Нотный текст записан простым карандашом. Системы расчерчены от руки. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Рукопись имеет следы горизонтального сгиба на две части. Нижние углы примяты. Верхний левый угол загнут. На Л. 2 имеются отдельные небольшие пятна светло-коричневого цвета. Л. 2 об. сильно загрязнен в верхней половине, имеет многочисленные темно-коричневые пятна.

Лядов А. К.

Волшебное озеро

переложение для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 листа.

Бумага: клavierная, книжного формата. Размер: 36,1 на 26,7 см. 16 нотных станов на странице. Два двойных листа Л. 1–Л. 2, Л. 3–Л. 4.

Пагинация

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Системы оформлены с пропуском двух нотоносцев между ними.

- *черные чернила*: заглавие вверху страницы по центру:

«Волшебное озеро

Сказочная картинка»

В верхнем правом углу указание композитора и номера сочинения «Ан. Лядов ор. 62».

Л. 1 об., Л. 2, Л. 4 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Системы оформлены с пропуском двух нотоносцев между ними.

Л. 2 об. – нотный текст. Одна трехстрочная и две двухстрочные системы. Сохраняется пропуск двух нотоносцев между системами.

Л. 3 – три трехстрочные системы. Сохраняется пропуск двух нотоносцев между системами.

Л. 3 об. – нотный текст. Одна двухстрочная и три трехстрочные системы. Между третьей и четвертой системой дан пропуск в один нотоносец, в остальных случаях использованы два нотоносца.

Л. 4 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Между третьей и четвертой системой дан пропуск в один нотоносец, в остальных случаях использованы два нотоносца.

Рукопись не окончена.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены в начале переложения, далее появляются эпизодически. Обозначения темпа и метра указаны. Присутствуют необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны исполнительские обозначения, динамические оттенки, дополнительные знаки.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: такт 44 исправление длительности простым карандашом.
- *подчистки* отдельных нот, штилей, фразировочных и междутактовых лиг, ключей: такты 3–4, 5, 10, 18, 22, 31 (планировался переход на трехстрочную систему), после такта 37 подчищена планировавшаяся двухстрочная система; 57, 58, 61, 65, 67 (сдвинута тактовая черта), 68, 75 (подчищена вся запись, рукопись обрывается).

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Имеются отдельные записи карандашом внутри текста на Л. 3, Л. 3 об., Л. 4. В такте 15 простым карандашом вписана нота и указание трели в партии правой руки. В тактах 38–40, 43, 46, 48–52, 61–64 простым карандашом внесены дополнения в партию левой руки. В тактах 53–56 один из голосов был выписан простым карандашом, затем обведен чернилами; в тактах 70, 72 обведенный голос скорректирован, карандаш стерт.

Бумага плотная, пожелтевшая. Нижнее поле Л. 1 слегка потемневшее. Верхнее поле и верхний правый угол примяты. Правый срез Л. 2 имеет небольшие прорывы, верхнее поле и верхний правый угол немного примяты. На Л. 3 правый срез и нижний правый угол немного примяты. На Л. 4 правый срез имеет небольшие прорывы. Нижний правый угол немного примят. На Л. 4 об. нижнее поле потемнело.

№ 5214

Лядов А. К.

«Вступление из оратории “Святая Матрена” Ф. Листа» для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист (74 такта).

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 26,4 на 38 см. 12 нотных станов на странице.

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы.

- *черные чернила*: авторское заглавие вверху страницы по центру:

«Вступление

Из Оратории “Святая Матрена”»

В верхней части листа справа указание композитора «Ф. Листа».

Л. 1 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов.

Выписаны указания на тембры. Ключи, обозначения метра проставлены. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны исполнительские обозначения, дополнительные знаки.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* фразировочных лиг такты 18–19.

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Края бумаги несколько неровные. Левый край содержит небольшие прорывы. Нижний левый угол загнут. Левое поле имеет

следы сгиба. Верхний левый угол примят. Верхнее поле потемневшее, немного примятое. Нижний правый угол и нижняя часть правого поля также потемневшие. Темные следы на полях проступают на Л. 1 об. Имеются пальцевые следы и отдельные небольшие пятнышки желтоватого оттенка.

№ 5215

Лядов А. К.
Первые ноты
однострочные записи

«Вступление из Оратории “Святая Матрена” Ф. Листа» для фортепиано

Автографы

Авторская дата: дана после Вступления из Оратории «Святая Матрена» Ф. Листа «Ан. К. Лядова 1888 г. 10 Февр[аля]».

В рукописи 2 листа

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 38,2 на 26 см. 12 нотных станов на странице. Л. 1–Л. 2 – двойной.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Три однострочных пьесы. Первая занимает три нотных стана. Две другие – по одному. Пропуски между системами – 1 нотоносец.

- *черные чернила*: заглавие вверху страницы по центру
 «Первые ноты»

Л. 1 об. – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: заглавие вверху страницы по центру
 «Вступление Из Оратории “Святая Матрена”»

Указание автора в верхнем правом углу: «Ф. Листа»

Л. 2 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

Л. 2 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы. Запись начинается с первого нотоносца. Пропуск между системами – 1 нотоносец.

- *простой карандаш*: авторская подпись по окончании нотного текста. На уровне 6-7 нотоносцев ближе к правому полю:

«Ан. К. Лядова
 1888 г. 10 Февр.»

«Первые ноты»

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены. Даны обозначения метра.

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Запись выполнена каллиграфическим почерком.

«Вступление из Оратории “Святая Матрена” Ф. Листа»

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки проставлены в начале страниц на Л. 1 об., Л. 2. Даны обозначение метра, частично присутствуют указания на тембры. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны дополнительные знаки.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: смена записи метра (записано поверх первоначальной), смена длительности (записано поверх первоначальной) такт 3 (партия левой руки)
- *подчистки (следы стертого карандаша)* такты 11 (партия левой руки), 17 (партия правой руки), 19 (обозначение ферматы), 22 (партия правой руки, убрана пауза), 41 (изменение верхнего голоса, исправление пауз), 44 (партия левой руки), 46 (изменение длительностей, партия левой руки), 48–51 (изменение нотного текста), 61–62 (изменение нотного текста), 66 (партия правой руки), 68 (партия правой руки).

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Видны следы поспешности записи, небольшой наклон вправо. Имеются продления нотных станов. На Л. 1 об. – 6-я система; на Л. 2 – 2-я и 3-я системы; на Л. 2 об. – 1-я система. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1 затемнено верхнее поле и нижний левый угол, имеются следы фиолетовых чернил. На Л. 1 об. – следы проступающих чернил, следы смазанного карандаша. На листах рукописи присутствуют небольшие вкрапления коричневого цвета. Нижний срез Л. 1 и Л. 2 неровный. Верхний правый угол Л. 1 и Л. 2. примят. На Л. 2 нижний срез имеет небольшой прорыв, верхний правый угол загнут.

№ 6153

А. К. Лядов

«Из Апокалипсиса»

Партитура (издание, корректура)

Издание М. П. Беляев, Лейпциг, 1913. Два корректурных экземпляра.

Авторская корректура.

32 листа.

1-я корректура

Авторская корректура красными чернилами. Пометы на немецком языке простым карандашом и черными чернилами.

Корректура затрагивает отдельные знаки альтерации, штрихи, смену ключей, исполнительские указания, динамические оттенки, обозначения инструментов, исправления отдельных нот, авторские пометы на немецком языке.

Существенных изменений в корректуру не вносит. Темпы, динамические обозначения, фразировочные лиги и проч. в партитуре проставлены. В ц. 34 ритмически изменен фрагмент нотного текста в партии виолончелей.

2-я корректура

Издательская корректура. Пометы (почерк не А. К. Лядова) на немецком языке простым карандашом. Простым карандашом обозначены отдельные знаки альтерации, динамические оттенки. Издательские пометы синим карандашом (обозначены недостающие изменения темпов, метроном, метр).

№ 6154

Лядов А. К.

12 канонов на один Cantus firmus

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,6 на 36 см. 12 нотных станов на странице. На бумаге имеется оттиск фирмы: «№ 5 (I). П. Юргенсон в Москве.».

Все листы содержат впечатанные акколады.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу).
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 4, Л. 2–Л. 3 – двойные. Листы сшиты.

Л. 1 – титульный.

- *черные чернила*: авторское заглавие по центру страницы:
«12.

Канонов на один Cantus firmus.

А. Лядов.»

Указание инструмента в нижнем правом углу: «Piano.»

Архивные пометы в верхнем левом углу: «№ 520// 1/XII», «№ 611// 8/XII»; в нижнем правом – «№ 500// 8/XII», «№ 430// 1/XI», «№ 486// 2/XII».

- *простой карандаш*: архивный номер в верхнем левом углу: «№ 6154»;
- *фиолетовый карандаш*: издательская (?) помета над 11-м нотоносцем, по центру страницы: «№ 3143»;
- *синий карандаш*: издательская (?) помета в нижнем левом углу: «2».

Л. 1 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем;

- *черные чернила*: авторское заглавие на двух первых нотных строках:
«12. Канонов на один Cantus firmus.

А. Лядов.»

Черными чернилами также обозначены порядковые номера канонов, написанные римскими цифрами: перед первой системой – «I.», перед третьей – «II.», перед пятой – «III.».

Л. 2 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

- *черные чернила*: порядковые номера канонов, написанные римскими цифрами: перед второй системой – «IV.», перед четвертой – «V.», перед шестой – «VI.».

Л. 2 об. – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

- *черные чернила*: порядковые номера канонов, написанные римскими цифрами: перед первой системой – «VII.», перед третьей – «VIII.^(a)», перед пятой – «IX.^(b)».

Л. 3 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

- *черные чернила*: порядковые номера канонов, написанные римскими цифрами: перед первой системой – «X.», перед третьей – «XI.», перед пятой – «XII.».

Л. 3 об., Л. 4, Л. 4 об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Знаки альтерации при нотах указаны. Указания метра присутствуют. Выставлены дополнительные знаки. В рукописи имеются типографские пометы синим карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью, стилизованной под готический (?) шрифт.

Бумага плотная, пожелтевшая. Края рукописи немного примяты. Немного примяты верхние правые углы рукописи. Имеется небольшой прорыв по сгибу в нижней части листа. На Л. 1–Л. 4 – 1 см, на Л. 2–Л. 3 – 0,2 см. На Л. 1, Л. 2, Л. 2 об., Л. 3 об., Л. 4, Л. 4 об. имеются небольшие серые и светло-коричневые пятна, а на Л. 4 об. – также грязно-коричневое пятно вверху страницы, по центру. На Л. 1 об. – следы чернил печатного варианта произведения (в зеркальном отображении читается название сочинения, заметны нотные системы и отдельные нотные знаки).

№ 6267

Лядов А. К.

Кантата памяти Антокольского

II. Хор

партитура

Автограф (А. К. Лядова?).

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 7 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 35 на 26,5 см. 24 нотных стана на странице. Л. 1–Л. 2 – двойной.

Бумага имеет оттиск фирмы: «№ 29 (I) П. Юргенсон в Москве».

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру, в верхнем правом углу).
- авторская (постраничная, простым карандашом в верхнем углу). Рукопись была сшита. Имеются прорывы в местах сшивания. Л. 1–Л. 2, Л. 3–Л. 4, Л. 5–Л. 6 – двойные. Они приклеены к обложке (Л. 7). Л. 1–Л. 2 отпал, остальные остаются склеенными в нижней части.

Л. 1 – нотный текст. Двадцатичетырехстрочная система.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру «П. Хор», справа указание автора: «А. Лядова».

Л. 1 об.–Л. 6 – нотный текст. Оформлен аналогичным образом.

Л. 6 об. – чистый.

Л. 7, Л. 7 об. – обложка.

Нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Ключи и ключевые знаки, тембры указаны в начале авторской записи. Даны указания темпа, метра, выставлен метроном. Указаны необходимые знаки альтерации при нотах. Выписаны динамические оттенки, исполнительские указания, дополнительные знаки.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* простым карандашом цифра 19 такт 3 зачеркивание стрелки, указывающей на строчку выше в партии трубы; цифра 22 такты 1–2 зачеркивание лиг в партиях скрипок и альтов; такты 3–4 исправление нот в партии альтов (все gis^2 исправлены на fis^2), под нотной строчкой автором написано gis , чуть выше – fis ; такт 4 карандашом вписаны указания смычков у виолончелей и контрабасов.

Нотный текст записан черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Система нотных станов прочерчена по линейке черными чернилами. Текст записан каллиграфическим почерком. Цифры партитуры написаны синим карандашом, обведены рамкой карандашом красного цвета. Все нотоносцы на каждой странице пронумерованы от 1 до 24 простым карандашом. Имеются типографские пометы простым и красным карандашом. На Л. 1 между партиями тарелок и барабана помета на немецком языке (*shife*). На Л. 2 (цифра 15) черными чернилами рукой автора указано: «Еврейская песня, петая М. Антокольским». Выше дан перевод на немецкий язык простым карандашом (рукой корректора?). Указание черными чернилами «Еврейская песня» присутствует также на Л. 4 (цифра 19).

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются значительные загрязнения серого цвета по всей рукописи. На Л. 1 сильно затемнены поля, имеются темные пальцевые следы. Сгиб рукописи сильно прорван (прорваны правые и левые поля рукописи соответственно). Нижние правые углы на Л. 1, Л. 2 загнуты. На остальных листах – примяты. На Л. 1 имеются прорывы по правому краю. На Л. 6 об. На левом поле в нижней части листа серое пятно. Л. 7 об. значительно затемнен в левой части, имеет серые и светло-коричневые пятна.

№ 7382

Лядов А. К.

Наброски

для фортепиано

Автограф, наброски.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 листа.

Л. 1–Л. 4, Л. 2–Л. 3 – двойные.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер Л. 1–Л. 4: 38,4 на 25,3 см. 12 нотных станов на странице. Л. 2–Л. 3. Размер: 38,5 на 26,6 см. 18 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Двухстрочная система (запись простым карандашом). 1–2-й, 5–12-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу «7382».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Двухстрочная система (5–6-й нотоносцы, простым карандашом) и отдельный набросок аккорда, запись перевернута на 180° (13-й нотоносец, черными чернилами). Остальные нотоносцы не заполнены. Верхняя часть листа неровно оборвана. Вначале обрыва видно окончание акколады и часть головок нот; в конце обрыва – отдельные слоги: [бы-ла ко...], запись черными чернилами.

Л. 2 об.–Л. 4 об. – чистые.

На Л. 1 нотные знаки выписаны полностью. Обозначена строчная система нотных станов. Выставлены ключи и необходимые знаки альтерации при нотах. На Л. 2 нотные знаки выписаны полностью, обозначена строчная система нотных станов, выставлены знаки при нотах.

Нотный текст записан простым карандашом (Л. 1, Л. 2) и черными чернилами металлическим пером (Л. 2 – аккорд, обрывки записи). Почерк ровный устойчивый, каллиграфический.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: небольших фрагментов нотного текста (Л. 2 такты 1-2).

Бумага плотная, на Л. 1–Л. 4 сильно потемневшая, на Л. 2–Л. 3 – пожелтевшая. Л. 1–Л. 4 содержит вкрапления серо-коричневого цвета. Левое и правое поля рукописи на Л. 1–Л. 4, верхний срез – неровный. Имеются прорывы по сгибу: 0,7 см в верхней части; 0,8 см в нижней части. Верхний и нижний правые углы незначительно примяты. На Л. 2–Л. 3 правый срез неровный, левое поле, верхний и нижний правые углы незначительно примяты. Имеются отдельные серые и коричневые пятнышки. На Л. 2 оборвана верхняя часть по всей длине, высотой от 5 до 4 см., внизу страницы по центру – следы смазанных фиолетовых чернил. На Л. 3 оторван верхний левый угол.

№ 7473

Лядов А. К.

Наброски

для фортепиано и для оркестра

Автографы (наброски и эскизы сочинений)

Авторская дата: отсутствует

В рукописи 11 листов разного формата. Листы не сшиты.

Наброски сочинений, атрибутированных частично. В числе рукописей записи «Легенд», оркестровки Песни Хиври из «Сорочинской ярмарки» М. П. Мусоргского.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- Сохранность рукописи хорошая, бумага пожелтевшая, часть листов оборвана.

ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ

ФОНД № 449 (ЛЯДОВ А. К.)

І. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

А. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА И КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ.

№ 1

А. К. Лядов

Польский, ор. 49

партитура

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 15 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27,4 на 35,5 см. 20 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 15, Л. 7–Л. 8, Л. 11–Л. 12, Л. 13–Л. 14 – двойные. Л. 1–Л. 15 выполняет функцию обложки, остальные листы вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу. В верхнем правом углу выписан номер «23087» (последняя цифра «8» в первоначальной записи исправлена на «7»). Название произведения обведено синим карандашом и подчеркнуто волнистой линией. В нижнем правом углу поставлен жирный крестик: «X» (расположен от центра вправо на уровне 14–19 нотных строк).
- *красный карандаш*: левее записи «VIII₁₉» архивная помета: «3/18».
- *простой карандаш*: типографская помета на немецком языке в верхнем левом углу, расположенная по диагонали. По правому полю на уровне 5–8

нотных строк типографская помета «VIII₁₉», ниже – «№ 109». Под подписью композитора записано «ор. 49» (рукой М. П. Беляева?). Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/18».

- *черные чернила*: на уровне четвертого нотоносца по центру страницы выписано заглавие «Польский», ниже, между десятым и одиннадцатым нотоносцами подпись «Ан. Лядов».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Партитура: двадцатистрочная система.

- *синий карандаш*: типографская помета внизу страницы по центру «2093»;
- *простой карандаш*: название «Polonaise» – вверху страницы. Справа подписан автор: «А. Liadow op. 49» (рукой М. П. Беляева?).

Л. 2 об. – **Л. 14** представляют собой одинаково организованные листы партитуры (двадцатистрочные системы). **Л. 8 об.** – зачеркнут.

Л. 14 об.

- *черные чернила*: внизу страницы над последней строкой архивная запись: «Четырнадцать (14) листов А. Римский-Корсаков». В нижнем правом углу архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 379».

Л. 15 – чистый.

Л. 15 об.:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем правом углу.

Нотные знаки выписаны полностью, но композитор не выписывает точные повторы, заменяя соответствующие такты проставленными в партитуре красным карандашом цифрами (в первой части – нотный текст и цифры, в репризе – только цифры). Ключи и ключевые знаки выставлены только в начале партитуры. Обозначена смена ключевых знаков; выписаны необходимые знаки при нотах; указаны исполнительские штрихи; обозначения размера и темпа, динамические оттенки; обозначена строчная система нотных станов. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Тактовая сетка размечена карандашом.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: Зачеркивания отдельных нот, пауз, фразировочных лиг, динамики, обозначений инструментов. Такты: 3–4, 6–7, 9–12; ц. 1 такты: 1–3, 6, 8; ц. 2 такты: 1–8; ц. 3 такты: 1–3, 7, 9–12; ц. 4 такты: 1, 5–7, 13–16; ц. 5 такты 2, 10, 13; ц. 9 такт 12; ц. 10 такты: 1–9; ц. 11 такты: 1, 6; ц. 12 такты: 1, 3–5. С такта 49-го партитуры по 85-й зачеркнута партия альтов.
- *подчистки* отдельных нот, пауз, фразировочных лиг, штилей в тактах: 1–3, 5, 8, 10–11; ц. 1 такты: 2–7; ц. 2 такты: 1–8; ц. 3 такты: 1–3, 10–11; ц. 4 такты: 2, 7–8, 16; ц. 5 такты 3–7, 10–11; ц. 9 такт 12; ц. 10 такты: 1–4, 8; ц. 12 такты: 1–4.

Бумага плотная, потемневшая с некоторыми вкраплениями. Рукопись немного грязная, она содержит серо-коричневые пятна от растертых чернил. Также на рукописи видны темно коричневые пальцевые следы. Имеются следы сгибов. Примяты нижний и верхний правый углы рукописи. Л. 1–Л. 15 прорван по сгибу: 29,7 см снизу и 2,5 см сверху. Л. 1 также немного примят по правому краю. На Л. 12 от центра, ближе к левому краю проступают небольшие коричневые пятна, которые просвечивают на Л. 12 об. Также небольшое коричневое пятно присутствует на Л. 14 об. над записью «¹⁹⁰⁰/рук. 379». Л. 15 об. содержит проступающие «лисы» пятна, также он немного испачкан синим карандашом.

№ 2

А. К. Лядов

«Музыкальная табакерка»

партитура (переложение автора)

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 6 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 26 на 38 см. 26 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская / издательская (?) (постраничная, простым карандашом, в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 4–Л. 5 – двойной. Л. 1, Л. 2, Л. 3, Л. 6 – отдельные.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом. Типографский номер в верхнем правом углу «15075».
- *простой карандаш*: справа от штампа продублирована типографская помета на немецком языке, написанная под штампом. В верхнем правом углу – типографская запись на немецком языке, зачеркнута. Под названием произведения карандашом написан состав оркестра: «pour Flauto piccolo, 2 Flütes, 3 Clarinetto, Harpe et Companelli». Ниже, справа типографская помета «VIII₉», под ней – «№ 66». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/10».
- *красный карандаш*: архивная запись под номером «15075»: «3/10»;
- *черные чернила*: на уровне 6-го нотоносца по центру страницы запись рукой М. П. Беляева:

«Une Tabatière à Musique
Valse-Badinage
op. 32
Anatole Liadow».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Две девятистрочные системы. 14–15-й, 25–26-й ноты не заполнены.

- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру «1556»;
- *простой карандаш*: внизу страницы слева запись: «M. P. Belaieff, Leipzig»;
- *черные чернила*: вверху страницы по центру на уровне 1–4-го ноты написаны посвящение, название произведения, указан автор и номер сочинения:

«à mon fils Michel
Une Tabatière à Musique.
Valse-Badinage.

Anatole Liadow, op. 32».

Л. 2 об. – нотный текст. Две девятистрочные системы. 1–4-й, 14–15-й, 25–26-й ноты не заполнены. Таким же образом организована запись нотного текста на **Л. 3**, **Л. 3 об.**, **Л. 4**, **Л. 4 об.**, **Л. 5**, **Л. 5 об.**, **Л. 6**.

Л. 6 об.

- *черные чернила*: внизу страницы по центру архивная запись: «Шесть (6) листов А. Римский-Корсаков». В нижнем правом углу архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 336».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи и ключевые знаки выставлены только в начале партитуры. Обозначена смена ключевых знаков; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения размера и темпа указаны; динамические оттенки выписаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати. Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот в партии арфы: такты 34, 53, 61–66, 118; в партии флейты-пикколо: такт 105.
- *подчистки* отдельных нот, пауз, лиг, исполнительских штрихов в партии флейт: такты 1–2, 67–68, 85; в партии арфы: такты 20, 50, 61–66, 70; в партии кларнетов: такты 21, 48, 51–52, 54, 62–68, 85, 135–136; в партии колокольчиков: такт 69.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы нескольких вертикальных и горизонтальных сгибов. Верхний срез на Л. 1, Л. 5, Л. 6 прорван и примят. Примяты нижние правые углы всех листов рукописи.

А. К. Лядов
Сарабанда
для струнного квартета

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27,5 на 35,6 см. 20 нотных станом на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Четыре четырехстрочные системы. 1-й, 6-й, 11-й, 16-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: вверху страницы справа от штампа типографская запись на немецком языке; вверху страницы по правому полю – типографский номер: «№ 163». Внизу страницы по центру номер «2031». Последняя буква названия, написанного черными чернилами, исправлена синим на «е». Также, синим карандашом, поставлена точка после обозначения темпа. Выписаны названия инструментов слева от акколады:

«Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.»

- *простой карандаш*: вверху страницы по центру типографская запись на немецком языке, она подчеркнута, после нее – обозначение тетради сочинений «Сoh. II № 2». Карандашом обозначен темп: «Adagio»; авторские пометы в виде «х». По правому полю – типографская помета «VIII₅». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/20»;
- *красный карандаш*: архивная запись под номером «163»: «3/20»;
- *черные чернила*: вверху страницы, по центру написано название произведения: «Sarabanda».

Л. 1 об.:

- *черные чернила*: внизу страницы по центру, над последним нотным станом, архивная запись: «Один (1) лист А. Римский-Корсаков». В нижнем правом углу архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 430».

Л. 2, Л. 2 об. – чистые.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи и ключевые знаки выставлены только в начале партитуры. Выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи и динамические оттенки не указаны; обозначения размера и темпа

указаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. В тексте имеются типографские пометы простым и красным карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Часть лиг (1–5, 9 такты) изначально была проставлена карандашом, затем – обведена чернилами. Почерк ровный устойчивый каллиграфический.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот и знаков в тактах 6, 9.

Бумага плотная, пожелтевшая с небольшими темно-коричневыми вкраплениями. На Л. 1 – небольшие вытянутые пятна бледно-коричневого цвета. Имеются следы вертикального и горизонтального сгибов. Имеются небольшие прорывы по сгибам и срезам бумаги. Примяты верхние правые углы. На Л. 2, по левому полю, – следы черных чернил.

№ 4

А. К. Лядов

Фуга

для струнного квартета

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 9 января 1894 г.

В рукописи 2 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27,4 на 35,2 см. 20 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Три четырехстрочные системы. 1-3-й нотоносцы заняты типографскими пометами и записью названия произведения. 8–9-й, 14–15-й, 20-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: указание номера тетради и номера сочинения в верхнем правом углу: «Сoh. II № 4»; типографская запись на немецком языке вверху страницы по центру. Типографский номер вверху страницы, по правому полю: «№ 162». Внизу страницы, по центру, номер «2031». Над нотным текстом справа указано имя автора: «A. Liadow». Синим карандашом дописаны названия инструментов:

«Viol. I

ino

Viol. II

ino

Viola

V-celli

Violoncello.»;

- *простой карандаш*: типографская помета по правому полю: «VIII4». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/4»;
- *красный карандаш*: подчеркнуто название произведения; архивная запись под номером «№ 162»: «3/4»;
- *черные чернила*: название произведения вверху страницы по центру: «Fuga».

Л. 1 об. – нотный текст. Три четырехстрочные системы. 1–3-й, 8–9-й, 14–15-й, 20-й нотоносцы не заполнены.

Л. 2 – нотный текст. Две четырехстрочные системы. 1–3-й, 8–9-й, 14–20-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты, по диагонали: «9^{го} Января 1894.».

Л. 2 об.

- *черные чернила*: внизу страницы по центру архивная запись: «Два (2) листа А. Римский-Корсаков». В нижнем правом углу архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 430».

Нотные знаки выписаны полностью; ключи и ключевые знаки выставлены; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения размера и темпа указаны; динамические оттенки выписаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Некоторые динамически оттенки и лиги были написаны изначально простым карандашом, затем – обведены черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: ключей, исполнительских указаний в тактах 42, 49, 50. В т. 40 – стерты лиги, затем изменены.

Бумага плотная, пожелтевшая с небольшими коричневыми вкраплениями. Рукопись содержит серые разводы и небольшие коричневые пятна. На Л. 1–Л. 2 сильно примят нижний правый угол, он затемнен, прорван. Примяты верхние правые углы. Имеется прорыв по сгибу: внизу – 23 см. Сгиб примят. Прорваны и примяты срезы рукописи. Имеются следы вертикального и нескольких горизонтальных сгибов.

Б. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

№ 5

*А. К. Лядов***Величание***для фортепиано в 4 руки*¹⁷⁸

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 8 листов.

Бумага: Л. 1–Л. 7 – клавирная, книжного формата. Размер: 27 на 36 см. 10 нотных станов на странице. Л. 8 – нелинованная бумага книжного формата. Размер: 14,8 на 20,7 см.; Л. 8* – картонная карточка альбомного формата. Размер: 9 на 3,2 см.

Пагинация:

- авторская (постраничная /начиная с Л. 1 об./, черными чернилами в верхнем углу. На Л. 3 обозначение страницы: «3» зачеркнуто, исправлено на «4»);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру. В архивной пагинации присутствуют исправления: на Л. 2 поверх цифры «1» написано «2», аналогичные исправления на Л. 3 /«2»–«3»/, Л. 4 /«3»–«4»/, Л. 5 /«4»–«5»/, Л. 6 /«5»–«6»/, Л. 7 /«6»–«7»/).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 6, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 – двойные. Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 вложены в Л. 1–Л. 6, Л. 7 – отдельно.

Л. 1 – титульный:

- *синий карандаш*: типографские пометы в верхнем правом углу – «62618», внизу страницы по центру – «195»;
- *простой карандаш*: заглавие «Величание», подчеркнутое двойной линией, по центру страницы над четвертым нотоносцем. Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] Русских муз[ыкальных] автограф[ов]. Лядов, А. К. № 2». В нижнем правом углу нарисован фрагмент изогнутой линии, небольших размеров.

Л. 1 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру обозначение: «Secondo», под ним – «II». На первом нотоносце по центру написано заглавие: «Величание», между первым и вторым нотоносцами ближе к правому полю запись: «А. Лядов». Последняя нотная строка не заполнена.

Л. 2 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру обозначение: «Primo», под ним – «I». На первом нотоносце по центру написано заглавие: «Величание», между первым и вторым нотоносцами ближе к правому полю запись: «А. Лядов». Последняя нотная строка не заполнена.

¹⁷⁸

В оригинале произведение написано для струнного квартета «Именины»

Л. 2 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: вверху страницы по центру обозначение: «Secondo».

Таким же образом организована запись на **Л. 3 об.**

Л. 3 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: вверху страницы по центру обозначение: «Primo».

Таким же образом организована запись на **Л. 4.**

Л. 4 об. и **Л. 5** – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Содержат указания «Secondo» и «Primo», соответственно, в верхнем поле по центру, выполненные простым карандашом. Пятый и десятый нотоносцы не заполнены.

Л. 5 об. и **Л. 6** – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Содержат указания «Secondo» и «Primo», соответственно, в верхнем поле по центру, выполненные простым карандашом. Третий и шестой нотоносцы не заполнены.

Л. 6 об. и **Л. 7** – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Содержат указания «Secondo» и «Primo», соответственно, в верхнем поле по центру, выполненные простым карандашом. Девятый и десятый нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: на Л. 6 об. – архивная помета: «¹⁸⁹¹/№ 103/1» в нижнем правом углу.

Л. 7 об.:

- *черные чернила*: над последним нотоносцем, по центру, архивная запись: «Шесть (6) листов А. Римский-Корсаков».

Л. 8 – архивная пагинация: «8» перечеркнута. Внизу страницы запись: «В этой рукописи 8 (восемь) листов, из них 1 (один) чистый»

14. XII.50 А. Ляпунова».

Л. 8 об. – чистый.

Л. 8* представляет собой опись, составленную И. А. Бычковым.

- *черные чернила*:

«П. Лядова:

- 1) Величание
- 2) Novellette
- 3) На лужайке»;

- *красный карандаш*: в верхнем правом углу записано «(1891)».

Л. 8*об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначение размера и метра указано; динамические оттенки выписаны; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л 2, Л. 2 об., Л. 3). В тексте имеются типографские пометы простым, красным и синим карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый (на Л. 5 наблюдается небольшой наклон штилей нот вправо).

Нотный текст написан каллиграфическим почерком, название и другие текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: Зачеркивания отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, фразировочных лиг, динамики, нюансов *черными чернилами* в тактах: 24 (Primo), 27 (Primo), 46 (Secondo), 62 (Secondo), 71 (Secondo), 75 (Primo), 88 (Primo, Secondo), 92 (Secondo), 94 (Secondo); *простым карандашом* в тактах 7 (Primo, Secondo), 9 (Primo, Secondo), 11 (Secondo). Пометы простым карандашом в тактах 36 (Secondo), 40 (Secondo).
- *подчистки* отдельных нот, пауз, фразировочных лиг, приемов игры, штилей в тактах: 1–2 (Primo), 6 (Secondo), 7–10 (Primo, Secondo), 11–12 (Secondo), 15–16 (Secondo), 21 (Primo), 23–24 (Primo, Secondo), 25 (Primo), 27–28 (Primo), 29 (Secondo), 37 (Primo), 50 (Secondo), 53 (Primo, Secondo), 54 (Secondo), 55 (Primo, Secondo), 56–57 (Primo), 58 (Primo, Secondo), 80 (Primo), 83–84 (Primo, Secondo), 88 (Secondo).

Бумага плотная, пожелтевшая (Л. 1 желтовато-коричневый). Сохранность листов хорошая. Л. 3 содержит пальцевые следы, небольшие серые пятна в нижнем правом углу на Л. 3, Л. 4, Л. 5. На Л. 7 об. – равномерные серые разводы. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи пополам. По левому полю, по центру – два небольших прорванных отверстия на расстоянии 4-х см друг от друга. Л. 1 об. содержит след от сгиба – около 1 см, который также примят. По сгибу внизу прорыв около 2,5 см. На Л. 2 об. также имеются следы от сгиба по левому краю. На Л. 3, немного при мяты углы. На Л. 4 примят левый нижний угол, имеется небольшой прорыв по вертикальному сгибу внизу – около 0,5 см. Между Л. 4 и Л. 5 по центру темное пятно и равномерные серые разводы (возможно, возникшие из-за прошлого сшивания рукописи). На Л. 5 об. примят левый нижний угол, небольшой прорыв на нижней кромке. На Л. 6 также наблюдаются прорывы по нижней кромке. Л. 7 поврежден от сшивания. На Л. 7 кромка сильно прорвана (внизу и справа) и смята, загнут нижний правый угол; небольшой сгиб – остаток от оторванной второй части двойного листа около 1 см сильно примят. На Л. 8* об. – следы клея и бумаги.

№ 6

А. К. Лядов
Баркарола, ор. 44
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 6 листов.

Бумага: Л. 1–Л. 6 – партитурная, книжного формата. Размер: 27,5 на 36 см. 20 нотных станов на странице. Л. 2–Л. 5 – клавирная, книжного формата. Размер 23,7 на 31,5 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная /страницы «5–7», Л. 4–Л. 5 рукописи/, черными чернилами в верхнем углу);
- издательская (постраничная /страницы «1–4», Л. 2–Л. 3 об. рукописи/, простым карандашом в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 6, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 – двойные. Л. 1–Л. 6 выполняет функцию обложки, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, расположенные по диагонали. Под посвящением рукой А. К. Лядова написано название:

«„Баркарола“
оп. 44
Ан. Лядов».

Ниже, рукой М. П. Беляева запись по-французски:

«à M^{me} Barbe Revkovskaya
Barcarolle
pour piano
par
A. Liadow
op. 44».

Типографский номер в верхнем правом углу: «21092»

- *красный карандаш*: архивная запись под номером «21092»: «3/16»;
- *простой карандаш*: посвящение вверху страницы, по центру:
«Варваре Семеновне
Ревковской».

Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/16». Типографская помета по правому полю, под записью красным карандашом: «№ 105», ниже «VIII₁₇».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Первая нотная строка – заголовок, использован пропуск строки между системами.

- *синий карандаш*: несколько правее центра стоит номер «1847», он зачеркнут ниже написано – «1874».
- *простой карандаш*: помета правообладателя «Copyright 1898 by M. P. Belaieff.». Указание инструмента: «Piano» перед первой акколадой; указание имени композитора и номера сочинения: «A. Liadow op. 44» над первым нотоносцем справа. Запись выполнена рукой М. П. Беляева (?).

Л. 2 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Первая нотная строка не заполнена, использован пропуск строки между системами. Таким же образом организована запись на **Л. 3–Л. 4. об.**

Л. 5 – нотный текст. Три двухстрочные системы. Первая нотная строка и три нижние – не заполнены, использован пропуск строки между системами.

Л. 5 об.:

- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 375» в нижнем правом углу; над последним нотоносцем слева архивная запись: «I+четыре (I+4) листа А. Римский-Корсаков».

Л. 6 и Л. 6 об. не заполнены.

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначение исходного темпа на Л. 2 отсутствует, но его изменения в тексте указаны; обозначение метра указано; динамические оттенки выписаны; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 3, Л. 3 об., Л. 4, Л. 4 об., Л. 5). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Название и нотный текст написаны каллиграфическим почерком, динамические оттенки, обозначения смены темпов – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: Л. 2, в выписанном Лядовым названии «Barcarola», конечная «-а» зачеркнута (рукой М. П. Беляева?) простым карандашом двойной чертой, исправлена на «-le». Зачеркивания отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста черными чернилами и фразировочных лиг простым карандашом в тактах: 21, 28, 30, 31, 42, 53–58.
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, фразировочных лиг, приемов игры, штилей, ритмических фигур в тактах: 6–9, 14, 17, 21–23, 30, 35, 36, 40, 41, 43, 49, 53, 60, 61.

Бумага плотная, пожелтевшая. Сохранность листов хорошая (несколько хуже сохранились партитурные листы обложки). Имеются следы горизонтального сгиба рукописи, немного примят нижний срез. На Л. 1–Л. 6 — прорывы по сгибу между листами: внизу – 3 см, вверху – 0,3 см и прорывы по горизонтальному сгибу: на Л. 1 – 1,5 см, на Л. 6 – 1,3 см. Верхний и нижний правый углы и верхний угол надрыва по горизонтальному сгибу на Л. 1 примяты. На Л. 1 имеются пальцевые следы и лисьи пятна.

№ 7

А. К. Лядов

Вариации на польскую народную песню, ор. 51

для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 13 листов.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: Л. 1–Л. 13 – 38,2 на 25,3 см; остальные листы – 34 на 26,5 см, 12 нотных станков на странице. На Л. 2, Л. 5, Л. 7, Л. 8, Л. 10, Л. 11 имеется оттиск фирмы: «№ 35 (1). П. Юргенсон в Москве» (на Л. 5 и Л. 11 – шрифт оттиска более крупный).

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 13, Л. 8–Л. 9, Л. 11–Л. 12 – двойные. Л. 1–Л. 13 выполняет функцию обложки, остальные листы вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства M. P. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом, расположенные по диагонали. Ниже выписан номер: «№ 180». В верхнем правом углу запись: «26088».
- *красный карандаш*: архивная запись под номером «26088»: «3/19».
- *простой карандаш*: под записью на французском языке, немного правее типографская помета: «VIII₇». Вверху страницы, ближе к правому краю, типографская помета на немецком языке. Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/19».

черн ые пачк руко й Ляд		A Madame Sophie Poznanska-Rabcewitsch.		
сини й руко й Лядо		<u>Вариации</u>	Variations sur un thème populaire polonais pour Piano par An. Liadow op. 51	Беляева рукой карандаш простой
черные чернила рукой Лядова		на польскую народную нееню op. 51 Анатолия Лядова		
простой карандаш рукой Беляева		<u>Umschlag</u> Ан. Лядова Вариации <u>Соч. op. 51</u> An. Liadow Variations op. 51		

Л. 1 об., Л. 2 об., Л. 3 об., Л. 4 об., Л. 5 об., Л. 6 об., Л. 9 об., Л. 10 об., Л. 13 – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Пять двухстрочных систем. 5-й, 8-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *простой карандаш*: запись сверху страницы:

«Variations

Sur un theme populaire polonaise

~~A Madame Sophie Poznanska-Rabcewitech».~~

Над нотным текстом справа указан автор и опус: «Anatole Liadow op. 51». Внизу страницы по центру написано: «88»;

- *синий карандаш*: внизу страницы по центру, под записью «88», выписан номер: «2267».

Л. 3 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й и 12-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 4, Л. 5, Л. 6, Л. 7, Л. 8, Л. 8 об., Л. 11, Л. 11 об., Л. 12**. На **Л. 6** 3-й, 6-й, 12-й нотоносцы заняты исправлениями, на **Л. 7, Л. 11 –** 12-й нотоносец, на **Л. 8 –** 6-й нотоносец.

Л. 7 об. – нотный текст. Три двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9–12-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 9**.

Л. 10 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й, 10–12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 12 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы. 3-й, 6–12-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: архивная помета справа, между 11-12-м нотоносцами, по диагонали: «¹⁹⁰⁰ / рук. 448», над 12-м нотоносцем, по центру, архивная запись: «Двенадцать (12) листов А. Римский-Корсаков».

Л. 13 об.:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем правом углу

Нотные знаки выписаны полностью; нотный текст выписан полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны частично; обозначения темпов и метроном проставлены карандашом; обозначение метра указано; динамические оттенки отсутствуют, но в вариации X в 38-м такте стоит обозначение «*f*»; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 3, Л. 7 об., Л. 12). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написаны каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Указания темпов и разделов формы (за исключением обозначения «Thème» и ее темпа «Moderato»), отдельные нотные знаки и штили написаны простым карандашом.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: исправления темпов, лиг, ритмических рисунков, отдельных нот и фрагментов нотного текста, исполнительских штрихов, описок в написании номера вариации, штилей (Var. II /обозначение темпа/, такты 3, 11; Var. III такты 13, 19, 20; Var. IV такты 3, 4; Var. V такты 5–6, 13–14; Var. VI такты 12, 15, 26; Var. VII такты 1–37 /отдельные исправления в тактах 5–7, 11, 25, 27, 30/, 54, 61; Var. VIII такты 2, 14; Var. IX такты 8, 12, 28; Var. X такты 9, 19, 20, 26, 28, 30, 32, 35, 37–38, 43, 45–46, 54, 58, 60, 62; Coda такты 7, 21–23).
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, ритмических фигур, знаков альтерации, штилей, лиг (Var. I такты 6–8, 9, 14–15; Var. II такты 24–25; Var. III такты 1, 12, 23; Var. IV такты 35–36; Var. V такты 4–5, 13; Var. VI такты 3, 11, 21, 30; Var. VII такты 1–8, 10–19, 22, 64 и такт после последнего такта; Var. VIII такты 6, 18, 26; Var. IX такты 6–8, 11, 13, 27, 29; Var. X такты 25–27, 34–35, 51; Coda такты 1–2, 9, 13, 17–18, 24–25, 28).

Бумага плотная, потемневшая. Обложка светло-коричневого оттенка, остальные листы – желтовато-серого. Л. 1–Л. 13 отреставрирован, сгиб и края рукописи подклеены. На Л. 2 – коричневые пятна. Пальцевые следы на Л. 2–Л. 4 об. Следы смазанных чернил на Л. 5, Л. 5 об, Л. 8, Л. 11–Л. 12 об.

№ 8

А. К. Лядов

Вариации на тему Глинки, ор. 35

для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 17 листов.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 38,4 на 25,4 см. На Л. 1–2, 4–9, 11–17 – 10 нотных станов на странице. На Л. 3, 10 – 12 нотных станов на странице.

Л. 16 а – фрагмент нотного листа альбомного формата. Размер: 14,3 на 5,8 см.

Пагинация:

- авторская (постраничная /начиная со страницы «3», Л. 2 рукописи; номера страниц 4, 10, 14, 16, 18, 20, 24, 28 не обозначены/, простым карандашом в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 15–Л. 16 – двойной. Остальные листы – отдельные.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом, расположенные по диагонали. Типографский номер в

верхнем правом углу: «97055». В нижнем правом углу помета в виде «крестика»: «X». На уровне третьего нотного стана по центру страницы указаны название и имя автора:

«Вариации

Ан. Лядова».

- *красный карандаш*: справа от названия, ближе к верхнему краю архивная запись «3/11».
- *простой карандаш*: Типографская помета на немецком языке в верхнем левом углу под записью номера «97055». На уровне третьего нотного стана ближе к правому краю типографская помета: «№ 128», ниже «VIII₂₁». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/11».

Л. 1 об. – изначально был перевернут по вертикали; содержит фрагмент нотного текста, занимающий одну двухстрочную систему (начало вариации XI).

Л. 2 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 7–10-й нотоносцы не заполнены.

- *синий карандаш*: внизу страницы по центру стоит номер «1265».
- *простой карандаш*: рукой М. П. Беляева выписаны название, вверху страницы по центру:

«Variations

sur un thème de Glinka»;

и имя автора с указанием номера сочинения, вверху страницы слева: «Anatole Liadow. op. 35».

Л. 2 об., Л. 4 об., Л. 5 об., Л. 7 об., Л. 8 об., Л. 9 об., Л. 10 об., Л. 12 об., Л. 14 об. – чистые.

Л. 3 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 3 об. – нотный текст. Одна двухстрочная система (1–2-й нотоносцы). Остальные нотные станы не заполнены.

Л. 4 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 7–10-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на Л. 7, Л. 8, Л. 9, Л. 12.

Л. 5 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Две нижние строки заняты исправлениями записей, предыдущей системы.

Л. 6 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

Л. 6 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы. 5–10-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на Л. 13 об.

Л. 10 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9–12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 11 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

Таким же образом организована запись на Л. 15, Л. 15 об.

Л. 11 об. – нотный текст. Одна двухстрочная система. Две строки после нее заняты исправлениями выполненных записей.

Л. 13 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: в верхнем правом углу проставлен типографский номер «97055».

Л. 14 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 9–10-й нотоносцы не заполнены.

Л. 16 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

На два последних нотных стана Л. 16, по центру страницы, наклеен **небольшой** фрагмент нотной бумаги – **Л. 16 а**.

Л. 16 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем правом углу;
- *черные чернила*: архивная запись в нижнем правом углу, под штампом: «¹⁹⁰⁰/рук. 398»

Л. 17 – содержит карандашные наброски, относящиеся к финалу произведения.

Л. 17 об.:

- *черные чернила*: внизу страницы по центру архивная запись: «Семнадцать (17) листов А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны частично; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 5, Л. 13, Л. 15, Л. 16 об.). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. С вариации VIII наблюдается поспешность письма, местами появляется небольшой наклон вправо. Синим карандашом выполнены некоторые исправления (обведен ряд нот, исправлены лиги, в вариации X исправлен размер), проставлены номера вариаций. Красным карандашом выполнены исправления в нотном тексте вариации VIII. Простым карандашом выполнен ряд исправлений, проставлены авторские обозначения темпов. В вариации VIII (1–18 такты) нижний голос был написан простым карандашом, затем обведен черными чернилами. В вариации X текст до 23 такта написан чернилами коричневатого оттенка, с такта 23 – черными.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот, деталей записи в вариациях IV, V, VI. Фрагментов нотного текста – на Л. 1 об.; в вариации III – в 23–24 тактах; в вариации IV – между 20–21 тактами; в вариации VI – между 8–9 тактами, в вариации VIII – в 35–36 тактах; в вариации X – между 10–11 тактами, в 29 такте; в финале – между 77–78, 95–96, 96–97 тактами. Зачеркивание обозначения «на октаву выше» в карандашном наброске на Л. 17 об.
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, приемов игры, штилей, ритмических рисунков, знаков альтерации, ключей, обозначений размера (тема – такты 9-10, 12; вариация I – такты 14, 16–17, 21; вариация II – такт 19; вариация IV – такты 1, 5, 22, 24; вариация V – такт

19; вариация VII б. – такты 16, предпоследний такт¹⁷⁹; вариация VIII – такты 7, 14, 18, 24–25, 29, 33, 38; вариация IX /ключи, знаки, размер/ – такты 9, 11–14, 22–23; вариация XI – такт 5; финал – такты 25, 38, 53, 58, 62–63, 70, 82, 86, 91, 95, 96–98).

Бумага плотная, пожелтевшая. Сохранность листов хорошая. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи и следы сворачивания. На Л. 1 нижний правый угол имеет следы сгиба; верхний левый угол загнут; левый срез загибается, он примята и прорван через каждые 2,5–3 см; внизу страницы по центру небольшой прорыв 3 мм, прорванная часть загнута; нижний срез (11,5 см от правого края к центру) немного примят и прорван. На Л. 2 верхний правый угол загнут, правый срез надорван по центру. На Л. 3 немного загнут верхний левый угол. На Л. 5 об. Л. 6 – небольшие вкрапления коричневого цвета. На Л. 14 – левый край неровный. На Л. 14 об. – следы красного карандаша. На Л. 16 а сгиб немного повредил рукопись, ноты 1–2 тактов имеют следы стирания. Л. 16 об. загрязнен, содержит пятна коричневого и серого цвета, в нижнем левом углу – следы красных чернил. Л. 17 левый срез содержит небольшие следы сгиба, примята, прорван приблизительно через каждые 3 см.

№ 9

А. К. Лядов
Две фуги, ор. 41
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 7 и 15 июня 1896 года, Польшовка.

В рукописи 6 листов.

Бумага: Л. 1–Л. 6, Л. 2–Л. 3 – партитурная, книжного формата. Размер: 27,4 на 35,4 см. 20 нотных станов на странице. Л. 4–Л. 5 – клавирная, книжного формата. Размер 26,4 на 35 см. 16 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 6, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 – двойные. Л. 1–Л. 6 выполняет функцию обложки, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу; запись «Л5062» в верхнем правом углу;
- *красный карандаш*: типографская помета в верхней левой части листа, под записью «Л5062»: «3/6»;

¹⁷⁹

Указание номера этого такта цифрой не вполне удобно, вследствие наличия вольт.

- *черные чернила*: посвящение, название и подпись автора (рукой автора) вверху страницы по центру :

«Герману Августовичу
Ларошу
Две фуги
ор. 41
Ан. Лядов»;

- *простой карандаш*: посвящение, название, указание автора на французском языке (рукой М. П. Беляева) вверху страницы, по центру, под записью А. К. Лядова:

«à Monsieur
Hermann La Roche
~~à Monsieur H. La Roche~~
Deux fuges
Pou Piano
par
Anatole Liadow
ор. 41».

Типографские пометы по правому полю, ближе к центру листа: «№⁶⁸ VIII₁₀». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/6».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем. 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 20 нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: над нотным текстом стоит: «I», зачеркнута карандашом;
- *простой карандаш*: под записью «I» написано: «Fugue. Anatole Liadow ор. 41 № 1». Перед акколадой написано «Piano»;
- *синий карандаш*: внизу страницы по центру написан номер «1543», чуть ниже «1544».

Л. 2 об. – нотный текст. Шесть двухстрочных систем. 1-й, 4-й, 7-й, 10-й, 13-й, 16-й, 19-й, 20-й нотоносцы не заполнены.

Л. 3 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й, 15–20-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: под второй акколадой выписаны исправления, «ломающие» сделанную автором заранее разметку нотного листа. Партия левой руки исправленной записи написана на строчке, предназначенной для партии правой руки третьей нотной системы, вследствие чего, акколада, ключи и знаки предполагаемой третьей системы были зачеркнуты автором. Под исправленной системой записана новая, под ней расположена подпись автора: « „Полыновка“ 7^{го} июня, 96 г. Ан. Лядов».

Л. 3 об. – чистый.

Л. 4 – нотный текст. Пять двухстрочных систем. 1-й, 4-й, 7-й, 10-й, 13-й, 16-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: над нотным текстом стоит: «II», зачеркнута карандашом;

- *простой карандаш*: под записью «I» написано: «Fugue. Anatole Liadow op. 41 № 2». Перед акколадой написано «Piano».

Л. 4 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем. 1-й, 4-й, 7-й, 10-й, 13-й, 16-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: после финальной тактовой черты выполнена авторская запись:

«„Полыновка“
15^{го} Июня, 1896 г.
Ан. Лядов».

В нижнем правом углу архивная запись: «1900/рук. 338».

Л. 5 :

- *черные чернила*: над последним нотоносцем слева архивная запись: «Четыре (4) листа А. Римский-Корсаков».

Л. 5 об. – чистый.

Л. 6 – чистый.

Л. 6 об.:

- *штамп издательства M. P. Belaieff Leipzig* внизу страницы, по центру;
- *синий карандаш*: немного выше и правее штампа «+».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначение метра и темпа указаны. Обозначение темпа по метроному сначала было написано карандашом, затем – обведено чернилами. Динамические оттенки выписаны частично; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; выписаны дополнительные знаки. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Название и нотный текст написаны каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* небольших фрагментов нотного текста: Фуга № 1, такты 75–76; Фуга № 2, такт 35.
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, фразировочных лиг, динамических оттенков, приемов игры, штилей. Фуга № 1, такты: затакт, 28, 38, 41, 43, 56, 75. Фуга № 2, такты: 17–18, 27, 29–31, 36–37, 45, 47–49, 51.

Бумага плотная, партитурная – слегка пожелтевшая, клавирная – сильно потемневшая, коричневатого оттенка. Рукопись отреставрирована: уплотнены и подклеены углы, срезы, сгибы, подклеен небольшой фрагмент бумаги по правому полю на Л. 5.

А. К. Лядов
Куколки, ор. 29
 для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 21 января 1892 г.

В рукописи 6 листов.

Бумага: Л. 1–Л. 6 – партитурная, книжного формата. Размер: 25,5 на 38,2 см. 24 нотных стана на странице. Л. 2–Л. 5 – клавирная, книжного формата. Размер 26,3 на 35 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная /страницы «1–6», Л. 2–Л. 4 об. рукописи/, черными чернилами в верхнем углу);
- издательская (?) (постраничная /страницы «7–8», Л. 5–Л. 5 об. рукописи/, карандашом в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 6, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 – двойные. Л. 1–Л. 6 выполняет функцию обложки, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом. В верхнем правом углу проставлен номер: «№ 77109»; внизу страницы по центру: «№ 489».
- *красный карандаш*: архивная запись под номером «77109»: «3/2». Красным цветом подчеркнуто название произведения.
- *простой карандаш*: типографская помета по правому полю, под записью красным карандашом: 3/2», ниже «VIII₁₁». запись под номером «3/2»; по правому полю, на уровне 15–16-й нотных строк стоит номер: «№ 76». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева – Лядов, А. К. № 2».
- *черные чернила*: посвящение, название произведения, автор и опус.

	«Посвящается Николаю Степановичу Лаврову. à monsieur Nicolas Lavroff. „Куколки“ Marionnettes	рукой А. К. Лядова
рукой М. П. Беляева	для Фортепиано Фортепиано Анатолия Лядова	
	ор. 29 Anatole Liadow	рукой А. К. Лядова

рукой М. П. Беляева	[неразб.]	(помета	
	правообладателя?) и т.д.»		

Л. 1 об. – чистый. В нижнем правом углу по диагонали были написаны простым карандашом, затем стерты примечания:

«Moderato ♩ =96

Meno ♩ =84
mosso

Piu mosso ♩ =112»

Л. 2 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 1–2-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: «№ 77109» внизу страницы по центру;
- *простой карандаш*: помета М. П. Беляева на немецком языке в верхней части листа, по центру; вверху листа справа, над нотным текстом, указан автор: «Anatole Liadow op. 29».

Л. 2 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

Л. 3 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 7-й и 10-й нотоносцы не заполнены.

Л. 3 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й нотоносец не заполнен, 10-й нотоносец содержит вынесенные исправления.

Л. 4 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 6-й нотоносец не заполнен, 3-й нотоносец содержит вынесенные исправления.

Л. 4 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем. Первая – зачеркнута.

Л. 5 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

Л. 5 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем. Вынесен шестой двухстрочный фрагмент.

- *черные чернила*: после финальной тактовой черты рукой автора написано:
«Наконец-то конец!!!
21^{го} Янв. 92 г».

Архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 346» в нижнем правом углу.

Л. 6 – чистый.

Л. 6 об. :

- *черные чернила*: над последним нотоносцем справа архивная запись:
«Пять (5) листов А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки проставлены частично простым карандашом; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады

проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 3, Л. 4 об., Л. 5, Л. 5 об.). Средства сокращенного письма – выставленные цифры от 1 до 49, повтор тактов композитором не выписан, обозначения в нотном тексте «/».

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написаны каллиграфическим почерком, текстовые указания – скорописью. В тексте имеются пометы красным и простым карандашом, выполнена потактовая (издательская?) разметка простым карандашом.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: зачеркнуты такты: 147–148, такт, написанный между тт. 162–163, 180, зачеркивания отдельных нот – такт 164.
- *подчистки* отдельных нот в тактах, штилей, фразировочных лиг, штрихов: 48–49, 51, 66, 68–69, 72–74, 81, 87, 88, 145–146.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи на Л. 1–Л. 6 и следы вертикального и нескольких горизонтальных сгибов на Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5; срезы примяты, прорваны. На Л. 1–Л. 6 имеются прорывы по сгибу между листами: внизу – 30 см, вверху – 1 см, Л. 2–Л. 3 прорваны по сгибу практически полностью, Л. 4–Л. 5 прорван по сгибу снизу на 28 см. На Л. 2 примят нижний правый угол. Листы, вследствие сгиба, содержат темные следы от чернил.

№ 11

А. К. Лядов
Мазурка, ор. 38
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 листа.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 35 на 26,5 см. 12 нотных станов на странице. На бумаге имеется оттиск фирмы: «№ 35 (1). П. Юргенсон в Москве».

Пагинация:

- авторская (издательская ?) (постраничная, начиная со страницы «2», Л. 2 об., простым карандашом в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 4, Л. 2–Л. 3 – двойные.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом. В верхнем правом углу номер: «10105». На уровне второго нотоносца по центру написано название произведения: «Мазурка»;

- *красный карандаш*: по правому полю на уровне 2–4-го нотоносцев запись: «3/13»;
- *простой карандаш*: типографская помета по правому полю на уровне 3–4-го нотоносцев: «VIII₁₅», ниже «№ 80». В нижнем правом углу типографская помета на немецком языке. Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева Лядов, А. К. № 3/13». Написанное синим карандашом название зачеркнуто простым карандашом;
- *черные чернила*: вверху страницы по центру рукой А. К. Лядова написано посвящение: «Александре Марковой». Название произведения и посвящение написаны сначала карандашом, а затем обведены чернилами. На французском языке написаны ниже, рукой М. П. Беляева:

		«à M ^{lle} A. Markow	написано простым карандашом, обведено чернилами, зачеркнуто чернилами.
Написано чернилами	черными	à M ^{lle} Alexandra Markoff	
		Mazurka	написано простым карандашом, обведено чернилами
написано простым карандашом, зачеркнуто простым карандашом		op. 38	
		par Anatole Liadow op. 38»	написано простым карандашом, обведено чернилами

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 2 об.**, **Л. 3 об.**

- *синий карандаш*: номер «1350» внизу страницы по центру;
- *простой карандаш*: название произведения вверху страницы над первым нотоносцем по центру: «Mazurka», указание композитора и номер опуса вверху страницы справа: «Anatole Liadow op. 38». Запись выполнена рукой М. П. Беляева (?).

Л. 3 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы не заполнены. На 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы вынесены исправления.

Л. 4 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы не заполнены. Последние два такта третьей системы через не заполненную нотную строку объединены с четвертой системой, в которую внесены исправления этих тактов.

Л. 4 об.:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем правом углу;

- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 350» в нижнем правом углу; внизу страницы по центру архивная запись: «Четыре (4) листа А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; выписаны дополнительные знаки; имеются продления нотных станов (Л. 2 об.). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: пауз, фрагментов нотного текста, тактовых черт, ключей, динамических оттенков в тактах 31, 73–74, 77–85, 92, 108, 119, 125, 137–138;
- *подчистки* отдельных нот, фрагментов нотного текста, лиг, штилей в тактах: 10, 22, 29, 30–34, 38–39, 40, 69–70, 72, 117.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются пальцевые следы, загнуты нижние правые углы листов. Рукопись содержит следы вертикального сгиба. На Л. 2 в нижнем правом углу – чернильные точки.

№ 12

А. К. Лядов

«Музыкальная табакерка», ор. 32

для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 5 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27,2 на 35 см. 20 нотных станов на странице. Л. 5 – Тонкая нелинованная бумага серого цвета, книжного формата. Размер: 10,2 на 15,1 см.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 4, Л. 2–Л. 3 – двойные. Л. 1–Л. 4 выполняет функцию обложки, Л. 2–Л. 3 вложен в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу, смещен к центру, над нотными станами;

- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, левее штампа и под ним. Типографский номер в верхнем правом углу: «87075»;
- *красный карандаш*: архивная запись на уровне 3–4-го нотоносцев, ближе к правому полю: «3/9»;
- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/9». Типографская помета по правому полю, на уровне 5–7-го нотоносцев «VIII₁₃», ниже – «№ 78». Внизу страницы по правому полю «4 үс ³/₆»;
- *черные чернила*: авторское название вверху страницы по центру:

«Музыкальная табакерка
Вальс-шутка
Моему сыну Мише
Ан. Лядов».

Ниже, заглавие на французском языке рукой М. П. Беляева:

«Titel
A mon fils Michel
Une Tabatière à musique
Valse-badinage
pour le Piano
par
Anatole Liadow».

Л. 1 об., Л. 3 об., Л. 4 об. – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем. 1–2-й, 5-1, 8-й, 11-й, 14-й, 17-й, 20-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: записи на французском языке рукой М. П. Беляева – вверху страницы по центру написано название произведения:

«Une Tabatière à Musique
Valse-badinage»

Справа, над нотным текстом имя автора и номер сочинения: «Anatole Liadow op. 32». Внизу страницы по центру выписан номер «776». Продублирована архивная пагинация листа;

- *красные чернила*: нарисована вертикальная линия, высотой 0,8 см, внизу между тактами 23 и 24. помета правообладателя внизу страницы, слева.

Л. 2 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем (2–3-й, 5–6-й, 8–9-й, 11–12-й, 14–15-й нотоносцы). Последние 46 тактов произведения обозначены цифрами.

- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/_{рук. 348}» в нижнем правом углу.

Л. 3:

- *черные чернила*: архивная запись над последним нотным станом, по центру: «~~Два (2) листа А. Римский-Корсаков~~¹⁸⁰».

Л. 4:

- *простой карандаш*: типографская помета в нижнем правом углу: «²¹²/₃».

¹⁸⁰

В архивной карточке указано, что в рукописи 5 листов (3 чистых).

Л. 5:

- *фиолетовые чернила*: в нижней части листа запись рукой А. С. Ляпуновой: «В этой рукописи 5(пять) листов, из них 3 (три) чистых 6 фев[раля] 1951

А. Ляпунова».

Л. 5 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; указаны обозначения метра и темпа; исполнительские штрихи и динамические оттенки указаны только в начале произведения; выписаны дополнительные знаки; повторяющиеся фрагменты обозначены цифрами (в этих случаях ключи и ключевые знаки не проставлены); обозначена строчная система нотных станов; имеются продления нотных станов (Л. 2 об.). В тексте имеются типографские пометы простым и красным карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый, местами с незначительным наклоном влево. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот: такт 53;
- *подчистки* отдельных нот в тактах 54, 56–60, 62, 76.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи и сворачивания. На Л. 1, Л. 2 – следы смазанных чернил черного цвета, на Л. 4 об. – следы смазанных чернил фиолетового цвета. На Л. 1–Л. 4 – прорыв по сгибу внизу, около 20 см. Имеется вертикальный прорыв по всей рукописи на расстоянии 3,5 см от сгиба. Примяты углы рукописи, на Л. 4 нижний правый угол прорван.

№ 13

А. К. Лядов

«На лужайке», ор. 23

для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 4 февраля 1890 г.

В рукописи 4 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,5 на 35 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная /начиная со страницы «2», Л. 2 об. рукописи/, простым карандашом в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 4, Л. 2–Л. 3– двойные. Л. 1–Л. 4 выполняет функцию обложки, Л. 2–Л. 3 вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу, внизу страницы по центру над последним нотным осцем;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу; в верхнем правом углу номер «64536»; внизу страницы по центру номер «244»;
- *простой карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под записью синим карандашом, подчеркнуты двойной линией. Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К., № 4»;
- *черные чернила*: посвящение, название произведения, указание автора вверху страницы, по центру:

«Посвящается
Варваре Дмитриевне
Комаровой
„На лужайке“
(набросок)
Ан. Лядов».

Ниже, рукой М. П. Беляева дописано:

«Соч. 23^е

Собственность издателя [неразб.]».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Пять двухстрочных систем. Таким же образом организована запись на всех листах рукописи до **Л. 4 об.** включительно.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: продублирован типографский номер «244» внизу страницы по центру;
- *черные чернила*: вверху страницы по центру рукой автора написано:

«Посвящается Варваре Дмитриевне Комаровой.
На лужайке».

Запись зачеркнута. Между строками *простым карандашом* рукой М. П. Беляева написано посвящение произведения (?) на немецком языке (?) / типографская запись (?). Справа над нотным текстом указан автор и номер сочинения: «А. Liadow op. 23». Слева от первой акколады также простым карандашом написан вопросительный знак.

Л. 4 об.:

- *черные чернила*: после финальной тактовой черты автором указана дата:

В нижнем правом углу архивная помета: «¹⁸⁹¹/№ 103/3». В нижнем левом углу архивная запись: «Четыре (4) листа А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначение темпа отсутствует; обозначение метра указано; динамические оттенки обозначены частично; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 3 об.). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый каллиграфический.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, ключей в тактах: 35, 37, 58, 73, 101, 104, 114;
- *подчистки* отдельных нот, тактовых черт в тактах: 21, 38, 39, 50, 56, 64, 69–70, 79, 103, 107, 138, 155.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального и вертикального сгибов рукописи. Л. 1–Л. 4 – прорыв по сгибу внизу страницы около 20 см. Л. 2–Л. 3 – прорыв по сгибу внизу страницы около 1,5 см. На Л. 1 имеются следы отпечатавшихся чернил, нижний правый угол сильно загнут. На Л. 2 нижний правый угол надорван, на Л. 3 – оторван, на Л. 4 – примят.

№ 14

А. К. Лядов
Novellette, op. 20
для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 10 марта 1889 г.

В рукописи 4 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27 на 36,7 см. 16 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 2–Л. 3 – двойной.

Л. 1 – титульный:

- *штамп Императорской публичной библиотеки* внизу страницы по центру;
- *черные чернила*: вверху страницы по центру написано:

«Посвящается
Владимиру Васильевичу
Стасову»

немного ниже:

«Novellette
op. 20
Ан. Лядова»;

- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русских муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. № 3».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 1-й, 2-й, 5-й, 6-й, 9-й, 10-й, 13-й, 14-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп Императорской публичной библиотеки*: внизу страницы по центру.

Л. 2 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем. 3-й, 4-й, 7-й, 8-й, 11-й, 12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 3 – нотный текст. Три двухстрочные системы и две двухстрочные системы с исправлениями, охватывающие четыре нотные строки. 3-й, 4-й нотоносцы не заполнены.

Л. 3 об. – нотный текст. Шесть двухстрочных систем. 5-й, 8-й, 11-й, 14-й нотоносцы не заполнены.

Л. 4 – нотный текст. Три двухстрочные и одна трехстрочная система. 3-й, 6-й, 9-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп Императорской публичной библиотеки* внизу страницы по центру;
- *черные чернила*: после окончания произведения автором написано по диагонали:

«10^{го} февр
марта
89 г.
Ан. Лядов»

Л. 4 об.:

- *черные чернила*: архивная запись внизу страницы по центру: «Четыре (4) листа библиотечкарь И. Бычков». В нижнем правом углу по диагонали запись: «¹⁸⁹¹/№ 103/г»

Нотные знаки выписаны полностью, часть повторяющегося нотного материала обозначена цифрами, вследствие чего нотный текст содержит ремарку на Л. 3 об.: «выписать 28 т[актов], обозначенные цифрами»; знаки альтерации выставлены; ключи и акколада обозначены только в первой нотной системе, далее нотные системы объединены вертикальной чертой, запись ведется с начала строки, без указания ключей. Обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки и исполнительские штрихи обозначены; выписаны дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Авторские исправления и примечания выполнены черными чернилами, простым и синим карандашом. Динамические оттенки написаны рукой автора карандашом. Почерк ровный устойчивый. На Л. 4 заметна некоторая поспешность письма. Нотный

текст написаны каллиграфическим почерком, текстовые указания, динамические оттенки, обозначения смены темпов – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: зачеркивания отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, знаков альтерации, штилей, лиг в тактах: 5, 56. Такты 57–65 записаны в двух вариантах. Верхняя запись показывает то, что было, нижняя – как исправлено. Верхняя строка содержит зачеркивания (т. 57 – черными чернилами и красным карандашом; т. 58 – черными чернилами и простым карандашом; тт. 59–61 – синим карандашом; т. 62 – черными чернилами, синим карандашом, простым карандашом; тт. 63–65 – синим карандашом). Также зачеркивания в тактах: 74, 75, 79, 86, 88, 93–94, 151–153.
- *подчистки* отдельных нот, знаков альтерации, пауз, лиг, ритмических фигур, штилей в тактах: 1, 8, 11, 16, 18, 20, 30, 32, 34–36, 39, 41, 45, 47, 49, 52, 54, 60 (первоначальный вариант), 61 (оба варианта), 62 (новый вариант), 63 (первоначальный вариант), 64 (оба варианта), 65 (первоначальный вариант), 66, 68, 79, 91.

Бумага плотная, пожелтевшая, с потемневшей кромкой. Сохранность листов хорошая. На Л. 1, Л. 2, Л. 4 оторваны нижние правые углы, на Л. 3 нижний правый угол содержит трещину. Примяты края рукописи. На Л. 2–Л. 3 – прорыв по сгибу внизу листа около 0,5 см. На Л. 4 загнут нижний левый угол. Л. 2 об. содержит небольшое чернильное пятно в нижнем левом углу, на Л. 4 об. – небольшие темно-коричневые пятна.

№ 15

А. К. Лядов

Прелюдия и Колыбельная, ор. 24 для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 5 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27,2 на 35,5 см. 20 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная /только в Колыбельной, страницы «1–3», Л. 3–Л. 4 рукописи/, простым карандашом, в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 5, Л. 3–Л. 4 (Колыбельная) – двойные. Л. 2 – отдельный (Прелюдия). Л. 1–Л. 5 выполняет функцию обложки, остальные листы вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;

- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу; типографский номер в верхнем правом углу «69606»; в нижнем правом углу – номер «295».
- *простой карандаш*: на уровне 7-го нотоносца по центру страницы рукой М. П. Беляева (?) написано посвящение: «Anastasia Serguéieff». На уровне 15–16-го нотоносцев на правом поле, по диагонали, запись: «3–9». В нижнем левом углу архивная запись: «Собр[ание] русских муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. № 7».
- *черные чернила*: посвящение, название произведения и подпись автора, вверху страницы, по центру. Название написано рукой автора по-французски, зачеркнуто и написано по-русски рукой М. П. Беляева:

«Посвящается
Анастасии Павловне
Сергеевой
à M^{me} Anastasia Serguéieff
Deux Morceaux.
Prelude
Berceuse
op. 24
Anatole Liadow
~~Две пьесы~~
Прелюдия и Колыбельная
для фортепиано
Анатолия Лядова
Соч. 24^e
Собственность издателя».

Л. 1 об., Л. 2 об., Л. 5 – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Пять двухстрочных системы. 1–2-й, 5–6-й, 9–10-й, 13–14-й, 17-18-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 3**.

- *синий карандаш*: продублирован типографский номер внизу страницы по центру – «295»;
- *простой карандаш*: над 2-м нотоносцем справа запись рукой М. П. Беляева (?): «Anatole A. Liadow op. 24 № 1».

Л. 3 об. – нотный текст. Семь двухстрочных систем. 3–4-й, 7–8-й, 15–16-й, 19–20-й нотоносцы не заполнены. Третья и седьмая системы зачеркнуты.

- *простой карандаш*: над 2-м нотоносцем справа запись рукой М. П. Беляева (?): «Anatole Liadow op. 24 № 2».

Л. 4 – нотный текст. Шесть двухстрочных систем. 3–4-й, 7–8-й, 11–12-й, 15-16-й нотоносцы не заполнены.

Л. 4 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы (1–2-й, 5–6-й нотоносцы):

- *простой карандаш*: неразборчивая типографская (?) запись после финальной тактовой черты;
- *черные чернила*: архивная запись над последним нотоносцем, по центру страницы: «Четыре (4) листа А. Римский-Корсаков».

Л. 5. об.:

- *черные чернила*: архивная запись в нижнем правом углу: «¹⁸⁹³/№5/3».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе в Прелюдии, в Колыбельной – лишь в первой системе, вторая система содержит только ключи, далее – одни вертикальные линии, определяющие системы; выставлены необходимые знаки при нотах. Указаны метр и темп; исполнительские штрихи; динамические оттенки выписаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов; имеются продления нотных станов (Л. 2). В тексте имеются типографские пометы синим и простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком; текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот и пауз в тактах: 17, 18, 27, 31 (Прелюдия); фрагментов нотного текста с такта 50 (5 тактов) и с такта 60 (4 такта) (Колыбельная).
- *подчистки*: в записи посвящения на французском языке, отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста в тактах 1–4, 6, 8, 10, 12, 15 (Прелюдия); 35, 40, 47, 48–50, 52–53, 56, 58–59, 63, 76–77, 101, 108 (Колыбельная).

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи, немного примят нижний срез. На Л. 1–Л. 5 имеется прорыв по сгибу между листами: внизу – 2,5 см; вертикальный прорыв по нижнему срезу по центру страницы – 1,3 см. Рукопись содержит пальцевые следы и следы смазанных чернил. На Л. 3 об., Л. 4 – коричневые вкрапления. Примят нижний левый угол рукописи.

№ 16

А. К. Лядов

«Про старину», ор. 21 (D-dur)

для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 23 июля 1889 г., Польшовка.

В рукописи 7 листов.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,3 на 35 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, начиная с Л. 2 рукописи, черными чернилами в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5, Л. 6–Л. 7 – двойные.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *черные чернила*: в центре страницы авторская запись:

«Посвящается
Антону Григорьевичу
Рубинштейну
„Про старину“

Ан. Лядова op. 21^й»;

- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом; запись трижды подчеркнута, ниже типографская запись на немецком языке, расположенная по диагонали. Над посвящением – типографская помета на немецком языке. В верхнем правом углу указан номер «62630», внизу страницы по центру стоит номер «206». Название произведения также подчеркнута синим цветом;
- *простой карандаш*: Типографские пометы на немецком языке вверху страницы по центру, в левой части страницы, под штампом. В нижнем левом углу рукой М. П. Беляева (?) написано имя автора и номер сочинения: «Liadow op. 21». Архивная запись в нижнем левом углу, над указанием автора: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. № 5».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й, 10-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 2 об.**, **Л. 3**, **Л. 3 об.**, **Л. 4 об.**, **Л. 5**, **Л. 5 об.**, **Л. 6**, **Л. 6 об.**

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *простой карандаш*: вверху страницы по центру запись названия произведения рукой М. П. Беляева (?): «Про старину». Строкой ниже, ближе к правому краю: «А. Liadow op. 21».

Л. 4 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й нотоносцы не заполнены.

Л. 7 – нотный текст. Одна двухстрочная система.

- *черные чернила*: после окончания произведения рукой автора написано:

«Усадьба „Полыновка“

23^{го} Июля 89 г.

Ан. Лядов»

Л. 7 об.:

- *черные чернила*: архивная запись внизу страницы по центру: «Семь (7) листов А. Римский-Корсаков». Она зачеркнута простым карандашом. В нижнем правом углу архивная помета: «¹⁸⁹⁹/№ 5/1».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения темпа и метра указаны;

динамические оттенки выписаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Обозначения темпов, исполнительские штрихи, динамические оттенки изначально были написаны простым карандашом, затем обведены черными чернилами.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, штилей, мелизмов, приемов игры, лиг в тактах: 10, 24–26, 33–34, 44, 47–48, 52, 57, 59–60, 62–63, 68–69, 77, 90, 95, 97, 102, 134, 136, 143, 147. 151.

Бумага плотная, пожелтевшая. Титульный лист желтовато-коричневого оттенка, остальные листы – желтовато-серого. Сохранность листов хорошая. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи. Верхние правые углы на Л. 1, Л. 2, Л. 5 примяты. Нижние правые углы примяты, следы переворачивания страниц. Имеются небольшие надрывы бумаги на Л. 1 по нижнему и по левому срезу, на Л. 4 по правому срезу. На Л. 2 внизу страницы – маленькое пятнышко черного цвета. Рукопись содержит пальцевые следы. Имеются прорывы по сгибу на Л. 6–Л. 7 – 4,2 см, на Л. 4–Л. 5 – 1,2 см.

№ 17

А. К. Лядов
«Про старину», оп. 21 (C-dur)
для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 23 июля 1889 г., Польшовка.

В рукописи 6 листов.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5 – двойные.

Л. 1 – титульный:

- *синий карандаш*: авторская запись сверху страницы по центру:

«Посвящается
 Антону Григорьевичу
 Рубинштейну

Слава

Про старину»;

- *простой карандаш*: под названием написано: «Ан. Лядова». Помета на уровне центра страницы. по правому полю: № 150», чуть ниже – VIII₂. Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 1»;
- *красный карандаш*: архивная помета в верхней правой части страницы: «3/1». Заглавие «Слава» написано красным карандашом, зачеркнуто синим, двойной волнистой линией.

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й, 10-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 2 об.**, **Л. 3**, **Л. 4**.

Л. 3 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 4 об.**, **Л. 5**.

Л. 5 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 5-й, 8-й нотоносцы не заполнены.

Л. 6 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 10-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: внизу страницы, после окончания произведения, автором написано:

«„Полыновка“
23¹⁸¹ июля 1889
Ан. Лядов».

Л. 6 об.:

- *черные чернила*: над последним нотоносцем, по центру страницы архивная запись: «Пять (5) листов А. Римский-Корсаков». Внизу страницы по центру архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 417».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны частично; обозначение темпа; обозначение метра указано; выписаны дополнительные знаки; динамические оттенки указаны частично; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 4).

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, штилей, ритмических фигур, ключей, размеров простым карандашом в тактах: 40–41, 50–51, 58–59, 70–71, 75, 83–84, 86, 122–124 и чернилами в тактах 129, 142.
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, мелизмов, ритмических фигур, лиг, штилей в тактах: 3–4, 8, 11–12, 18, 23–

¹⁸¹

Изначально было написано 24 июля, затем «4» было поверху исправлено на «3».

24, 27–34, 38–40, 42–43, 51, 58–60, 63, 66, 71–75, 80, 82–83, 85, 87–92, 100, 102–103, 105–106, 114, 116, 140.

Бумага плотная, пожелтевшая. Л. 1 – желтовато-коричневого оттенка, остальные листы – желтовато-серого. Сохранность листов хорошая. На всех листах рукописи имеется прорыв на уровне 8,7 см от левого края. Л. 1 помят, имеет прорывы по левому срезу. Л. 2–Л. 3 имеет прорыв по сгибу, внизу на 0,5 см. На Л. 6 имеются небольшие прорывы по правому и левому срезам. Нижний правый угол примят, следы переворачивания страниц. На Л. 6 имеется следы правого сгиба рукописи.

№ 18

А. К. Лядов
Сарабанда
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 23,1 на 31,7 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке по левому полю, на уровне 2-3-го нотоносцев. Типографский номер в верхнем правом углу: «21161». Рукой автора написаны название и имя композитора над 4-м нотоносцем – «Sarabande», ниже «Anatole Liadow». Под записью – типографская помета на немецком языке;
- *красный карандаш*: архивная запись по правому полю на уровне второго нотоносца: «3/21»;
- *простой карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом, расположенные по диагонали. В правой части страницы на уровне 3–4-го нотоносцев стоит номер: «№ 106», ниже типографская помета «VIII₁₈». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/21».

Л. 1 об. – нотный текст. Шесть двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: пометы рукой М. П. Беляева: слева от первой акколады – «Piano»; справа, над 1-м нотоносцем «Anatole Liadow»;
- *черные чернила*: название «Sarabanda» типографские пометы на немецком языке по левому полю, на уровне 2-3-го нотоносцев. Архивная помета в нижнем правом углу: «¹⁹⁰⁰/рук. 376»;

- *синий карандаш*: исправлена последняя буква в названии – «е» вместо «а»; внизу страницы по центру указан номер «2011»;
- *простой карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом, расположенные по диагонали. В правой части страницы на уровне 3–4-го нотоносцев стоит номер: «№ 106», ниже типографская помета «VIII₁₈». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/21».

Л. 2:

- *черные чернила*: архивная запись над последним нотным станом слева: «один (1) лист А. Римский-Корсаков».

Л. 2 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: межтактовая лига 15–16 такты.
- *подчистки* отдельных нот, динамических оттенков в тактах: 3, 4, 6.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального сгиба рукописи. Л. 1 содержит следы чернил печатного текста, верхний правый угол загнут, нижний правый угол примят. Л. 2 имеет пальцевые следы. Рукопись имеет прорывы по сгибу: в нижней части – 3 см, в верхней части – 0,1 см на Л. 1 – 2,8 см, на Л. 2 – 2,3 см. На Л. 1–Л. 2 прорыв по сгибу внизу, около 2,7 см.

№ 19

А. К. Лядов
Три прелюдии, ор. 27
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 8 листов.

Бумага: Л. 1–Л. 8 – партитурная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35,5 см. 20 нотных станов на странице. Остальные листы (Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5, Л. 6–Л. 7) – клавирная, книжного формата. Размер 26,6 на 35,2 см. 10 нотных станов на странице. На Л. 8 об. имеется оттиск фирмы: «№ 25 (1). П. Юргенсон в Москве» (лист перевернут по вертикали).

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Все листы рукописи двойные. Л. 1–Л. 8 выполняет функцию обложки, Л. 2–Л. 3 (Прелюдия № 1), Л. 4–Л. 5 (Прелюдия № 2), Л. 6–Л. 7 (Прелюдия № 3) вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, над штампом, также внизу страницы по центру. Типографский номер в верхнем правом углу: «74629». Синим карандашом рукой автора зачеркнуто слово «Две» в названии «Две прелюдии» и выше написано «Три». По центру страницы, ближе к правому краю указан номер сочинения: «ор. 27», ниже стоит подпись автора: «Ан. Лядов». По нижнему полю запись: «Поставить везде метроном»;
- *черные чернила*: вверху страницы по центру рукой автора написаны посвящение и название:

«Посвящается
Екатерине Васильевне
Краинской
Две прелюдии»;

- *простой карандаш*: справа от посвящения типографская помета «VIII₁₂»; ниже, рукой М. П. Беляева (?) – «M^{lle} Krainsky», запись зачеркнута простым карандашом; под ней – типографское обозначение «№ 77». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/8»;
- *красный карандаш*: архивная запись по правому полю, под номером «74629»: «3/8». Красным подчеркнута запись «M^{lle} Krainsky».

Л. 1 об., Л. 3 об., Л. 8, Л. 8 об. – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Пять двухстрочных систем. Таким же образом организована запись на **Л. 2 об., Л. 5, Л. 6 об., Л. 7.**

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: вверху страницы по центру обозначен номер прелюдии – «I», внизу страницы по центру типографская помета на немецком языке, оканчивающаяся номером «443»;
- *простой карандаш*: над нотным текстом, справа запись рукой М. П. Беляева: «A. Liadow op. 27 № 1».

Л. 2 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

Л. 3 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 7–10-й нотоносцы не заполнены.

Л. 4 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу.
- *синий карандаш*: вверху страницы по центру обозначен номер прелюдии – «II», внизу страницы по центру типографская помета на немецком языке, оканчивающаяся номером «444».

Л. 5 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 9–10-й нотоносцы не заполнены.

Л. 6 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: вверху страницы по центру обозначен номер прелюдии – «III», внизу страницы по центру типографская помета на немецком языке, оканчивающаяся номером «445».

Л. 7 об. – нотный текст. Одна двухстрочная система; вторая система занята вынесенными исправлениями.

- *черные чернила*: внизу страницы справа архивная помета «¹⁹⁰⁰/рук. 347»; внизу страницы по центру архивная запись: «Семь (7) листов А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; ключи и ключевые знаки выставлены (в Прелюдии № 3 – частично); исполнительские штрихи указаны; обозначение темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны карандашом, затем обведены чернилами (Прелюдия № 1, Прелюдия № 2), в Прелюдии № 3 – не указаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 2, Л. 4., Л. 4 об., Л. 5, Л. 6 об.). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Исправления выполнены черными чернилами, простым, синим и красным карандашами.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, динамических оттенков. Прелюдия № 1 в тактах 7, 9–12, 25, 29–32. Прелюдия № 2 в тактах: 1–3, 12, 14, 22, 24, 27, 35, 37–40, 44–45, 47–48. Прелюдия № 3 в тактах 10, 16–18, 24, 26, 28, 30–32, 3536, 38, 39, 42, 49, 53, 57.
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, динамических оттенков. Прелюдия № 1 в тактах 1, 5–6, 9–10, 13, 24, 30–33. Прелюдия № 2 в тактах 1, 11, 14, 22, 24, 26, 35, 56, 63, 65, 70, 72. Прелюдия № 3 в тактах 10, 15, 18, 24, 26, 28, 32, 36, 38. На Л. 1 подчищено посвящение, «Екатерине Васильевне Краинской» написано поверх подчистки.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального и нескольких горизонтальных сгибов. Рукопись примята по сгибу и по правому срезу, также примяты нижние правые углы листов рукописи. На Л. 1 – нижний левый угол. Сгиб Л. 1–Л. 8 имеет прорывы.

А. К. Лядов
Три прелюдии, ор. 36
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 5 листов + Л. 3 а.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 38,2 на 25,5 см. 10 нотных станом на странице. Л. 3 а – нелинованная бумага. Размер: 5,2 на 23,4 см. Верхняя часть листа (5,2 на 4,3 см) загнута.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 5 – двойной. Л. 1–Л. 5 выполняет функцию обложки, Л. 2 (Прелюдия № 1), Л. 3 (Прелюдия № 2), Л. 4 (Прелюдия № 3) вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу. Типографский номер в верхнем правом углу: «97088». Двумя чертами подчеркнуто слово «schnell» в типографской записи вверху страницы.
- *красный карандаш*: архивная запись под номером «97088»: «3/12».
- *простой карандаш*: по правому полю, рядом с номерами, пометы «VIII₈», по центру страницы, ближе к левому краю, «№ 62». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/12». Вверху страницы типографская запись на немецком языке. Под ней – название произведения, написанное рукой автора:

«Три прелюдии
 Ф
 для фортепиано
 ор. 36
 Ан. Лядова»

Ниже, по-французски, рукой М. П. Беляева:

«Trois Preludes
 pour le Piano
 par
 Anatole Liadow
 ор. 36».

Л. 1 об., Л. 2 об., Л. 5, Л. 5 об. – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Два последних нотносца не заполнены.

- *простой карандаш*: над нотным текстом слева указаны темп и метроном:

Con \downarrow =
 moto 76

По центру страницы обозначен номер прелюдии: «I», справа указаны автор и номер сочинения: «А. Liadow, op. 36».

Л. 3 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *простой карандаш*: над нотным текстом слева указаны темп и метроном:

Allegro ♩ =
69

По центру страницы обозначен номер прелюдии: «II».

Л. 3 об. – нотный текст. Три двухстрочные системы. Под третьей системой на одну нотную строку вынесены исправления. Три нижних нотноосца не заполнены.

Л. 3 а.:

- *черные чернила*: на сгибе написано:

«Собр[ание] М. П. Беляева

—

Лядов, А. К.

3/12»

Л. 4 – нотный текст. Три двухстрочные системы. Четыре нижних нотноосца не заполнены.

- *простой карандаш*: над нотным текстом слева указаны темп и метроном:

Moderato ♩ =
92

По центру страницы обозначен номер прелюдии: «III».

Л. 4 об.:

- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 332» в нижнем правом углу; внизу страницы по центру архивная запись: «Четыре (4) листа А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотноосцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны частично; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны частично и только в Прелюдии № 1; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 2). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк в прелюдиях № 1 и № 2 ровный устойчивый, в Прелюдии № 3 – несколько небрежный, с небольшим наклоном вправо. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста. Прелюдия № 1 такт 12; Прелюдия № 2 такты 4, 19, 30, 37–38; Прелюдия № 3 такты 5, 8, 14.
- *подчистки* отдельных нот и пауз, тактовых черт, штилей. Прелюдия № 1 такты 7–8, 10, 11–15; Прелюдия № 2 такты 13–15, 17–18, 21.

Бумага плотная, пожелтевшая, с проступающими небольшими светло-коричневыми вкраплениями. Рукопись содержит следы вертикального сгиба пополам и на четыре части. Л. 1–Л. 5 содержит прорывы по сгибу: сверху – 0,3 см, внизу – 1,1 см. На Л. 3 а. примят сгиб. Все листы содержат небольшие прорывы по правому срезу, верхний и нижний срезы, а также левый срез на отдельных листах немного примяты.

№ 21

А. К. Лядов

Четыре прелюдии, ор. 46

для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 8 листов.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 23,3 на 31,8 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 8, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5, Л. 6–Л. 7 – двойные. Л. 1–Л. 8 выполняет функцию обложки, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5, Л. 6–Л. 7 вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом; ниже – «№ 71». Типографский номер в верхнем правом углу: «21151». Внизу страницы, по центру номер «1983»¹⁸²;
- *красный карандаш*: архивная запись под номером «21151»: «3/17». Красным цветом подчеркнуто название «Четыре прелюдии»;
- *черные чернила*: сверху страницы по центру рукой автора написано:

«Посвящается
Ивану Александровичу Помазанскому
4 Прелюдии
ор. 46
Анатолия Лядова»;

- *простой карандаш*: справа от названия запись:
«Всего три?»

ниже:
Три прелюдии
из ор. 46».

¹⁸² Цифра «9» написана поверх написанной изначально цифры «8».

Справа от записи – типографская помета «VIII₆».

Под подписью композитора проведена горизонтальная черта и сделана запись рукой М. П. Беляева на французском языке:

~~dedie~~ à M^r I. A. Pomazansky
4 Preludis pour Piano
par
Anatole Liadow
op. 46

Ниже – типографская запись на немецком языке. Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева, Лядов, А. К. № 3/17».

Л. 1 об., Л. 3 об., Л. 5 об., Л. 8 об. – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись нотного текста на **Л. 2 об., Л. 4 об.**

- *красный карандаш*: подчеркнут номер прелюдии, написанный вверху страницы по центру;
- *синий карандаш*: внизу страницы по центру продублирован номер «1983» с тем же исправлением, что и на Л. 1;
- *простой карандаш*: над нотным текстом в правом углу указаны автор и номер сочинения: «Anatole Liadow op. 46». По левому полю, перед первой акколадой – указание инструмента: «Piano».

Л. 3 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9–12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 4 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы не заполнены.

- *красный карандаш*: подчеркнут номер прелюдии, написанный вверху страницы по центру;
- *простой карандаш*: типографская помета на немецком языке, слева от первой акколады.

Л. 5 – нотный текст. Одна двухстрочная система. 3–12-й нотоносцы не заполнены.

Л. 6 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й нотоносцы не заполнены. 10-й нотоносец занят исправлениями.

- *красный карандаш*: подчеркнут номер прелюдии, написанный вверху страницы по центру;
- *простой карандаш*: типографская помета на немецком языке, слева от первой акколады.

Л. 6 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й, 10-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись нотного текста на **Л. 7.**

- *красный карандаш*: подчеркнут номер прелюдии, написанный вверху страницы по центру;
- *простой карандаш*: типографская помета на немецком языке, слева от первой акколады.

Л. 7 об.– нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 1-й, 7-й, 10-й нотоносцы не заполнены. 4-й нотоносец занят исправлениями.

- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 439» в нижнем правом углу.

Л. 8:

- *черные чернила*: архивная запись внизу страницы по центру: «Семь (7) листов А. Римский-Корсаков», запись зачеркнута *простым карандашом*.

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны частично; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны частично; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; выписаны дополнительные знаки. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Некоторые текстовые обозначения были написаны карандашом, затем обведены чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот (пауз) и небольших фрагментов нотного текста, лиг, ключей, ключевых знаков, исполнительских указаний. Прелюдия № 1 такты 25–26; Прелюдия № 2 такты 28, 45; Прелюдия № 3 такты 8, 13; Прелюдия № 4 такты № 15–18, 20, 22, 27, 41–42.
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, динамических оттенков, исполнительских указаний. Прелюдия № 1 такты 9, 21, 27, 32–33, 36–37; Прелюдия № 3 такты 8, 14; Прелюдия № 4 такты 22, 35–37, 41, 48.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи. Нижний правый угол рукописи содержит следы сгиба. На Л. 1 имеются серые следы от пропечатавшегося карандаша или чернил. На Л. 8 примят верхний срез. На Л. 1–Л. 8 имеются прорывы по сгибу: вверху – 1,5 см, внизу – 18,9 см.

№ 22

А. К. Лядов

Шествие из № 52-го в 50-й для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 2 апреля 1889 г.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 39 на 28,6 см. 9 нотных станов на странице.

Пагинация отсутствует.

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: заглавие вверху страницы по центру: «Шествие из № 52^{го} в 50^й»; вверху страницы справа посвящение: «Николаю Николаевичу Комарову»;
- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русских муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. № 10».

Л. 1 об. – нотный текст. Одна двухстрочная система. 1-й, 4–9-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская дата и подпись под нотным текстом:
«2^{го} апреля 89 г.
Ан. Лядов».

Л. 2 – чистый.

Л. 2 об.

- *черные чернила*: над последним нотоносцем, ближе к правому краю, архивная запись: «один (1) лист А. Римский-Корсаков». Архивная помета в нижнем правом углу «³⁶/925».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; выписаны дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот и ключей в тактах 14, 16, 22, 26.

Бумага плотная, пожелтевшая с вкраплениями коричневого цвета. Рукопись отреставрирована: подклеены прорывы по краям, наставлены углы. Правая кромка рукописи примята, также примяты правые нижние и верхние углы.

№ 23

А. К. Лядов
Этюд, ор. 37
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 12 июля 1895 г. Польшовка.

В рукописи 3 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 25,9 на 38 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2– двойной. Л. 3 – отдельный. Листы сшиты ниткой.

Л. 1 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 4-й, 7-й, 10-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись нотного текста на **Л. 1 об., Л. 2, Л. 2 об., Л. 3**¹⁸³.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, на штампе и немного ниже. Типографский номер в верхнем правом углу: «97019». Внизу страницы по центру номер «1278»;
- *красный карандаш*: архивная запись, левее пометы «VIII₁₆»: «3/5»;
- *простой карандаш*: типографские пометы в верхней правой части листа: «№ 81», ниже «VIII₁₆». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/5». Вверху страницы по центру рукой М. П. Беляева (?) написано посвящение: «à ~~M^{me} Barbe Ouspensky~~», ниже, ближе к правому краю, указаны автор и номер сочинения: «Anatole Liadow op. 37».
- *черные чернила*: вверху страницы, на 1-м нотоносце, по центру заглавие произведения: «Etude».

На Л. 3 после финальной тактовой черты стоит авторская подпись:

«Ан. Лядов

Полыновка 12^{го} июля, 95 г.»

Л. 3 об.:

- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 351» в нижнем правом углу; внизу страницы по центру архивная запись: «Три (3) листа А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью, в некоторых местах автор обозначает повторения знаком «/»; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны частично; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки не выставлены; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 2 об., Л. 3). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Нотный текст тактов 55–60 изначально был написан простым карандашом, затем обведен чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: простым карандашом зачеркнуты все фразировочные лиги, написанные чернилами, проставлены новые лиги простым карандашом. Зачеркивания отдельных нот в тактах 5–6, 23, 59.
- *подчистки* отдельных нот в тактах 34, 38.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи и сворачивания. Правый нижний угол на Л. 1 загнут, на Л. 2 примят, на Л. 3

¹⁸³

1-й нотоносец на Л. 1 об., Л. 2, Л. 2 об., Л. 3 также не заполнен.

прорван. На Л. 1, Л. 3 об. – пальцевые следы, небольшие вкрапления коричневого цвета. По центру Л. 1 – след красного карандаша. Л. 3 содержит небольшую часть (0,5 см) от двойного листа (для сшивания).

№ 24

А. К. Лядов

Этюд и Три прелюдии, ор. 40 для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 6 листов.

Бумага: Л. 1, Л. 4, Л. 5, Л. 6 – клavierная, книжного формата. Размер: 26,3 на 35,3 см. 10 нотных станов на странице. Л. 2–Л. 3 – клavierная, альбомного формата. Размер 35,1 на 26,5 см. 12 нотных станов на странице. Л. 2–Л. 3 вложен в рукопись сгибом вверх (повернут на 90⁰ по часовой стрелке). На Л. 3 об. имеется оттиск фирмы: «№ 35 (I). П. Юргенсон в Москве», лист перевернут по вертикали.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 2–Л. 3 (Этюд) – двойной.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом. Типографский номер в верхнем правом углу: «15024»;
- *красный карандаш*: архивная запись под номером «15024»: «3/14»;
- *простой карандаш*: типографская запись под номером «3/14»: «VIII₁₇»; ниже и левее выставлен номер: «№ 79». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/14»;
- *черные чернила*: запись по центру страницы рукой М. П. Беляева¹⁸⁴:

«Titel

à M^f G. Schulz-Ewler

Etude et 3 Preludes

pour Piano

par

par Anatole Liadow

op. 40

Три прелюдии

Complet

op. 41

¹⁸⁴

Зачеркнутая запись выполнена рукой автора.

Cah Ia – Etude

~~Ан. Лядов~~

Cah II – 3 Preludes

Umschlag

А. Лядов

Этюд и Три прелюдии
op. 40

A. Liadow

Etude et 3 Preludes
op. 40.**Л. 1 об., Л. 4 об.** – чистые.**Л. 2** – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 12-й нотоносцы не заполнены. 9-й нотоносец занят исправлениями.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру крупно «14.5.5», рядом мелко «1456»;
- *простой карандаш*: слева от первой акколады указание инструмента: «Piano», в верхнем поле, между заглавием и именем автора выставлен номер «2524». В правом верхнем углу исправлена рукой М. П. Беляева авторская запись, сделанная черными чернилами:

«A. Liadow op. 40 Coh I
An. Liadow¹⁸⁵».

Л. 2 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й нотоносцы не заполнены, 9-й, 12-й и дополнительный, дорисованный 13-й нотоносец заняты исправлениями.

- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру выписан крупным шрифтом «1455», рядом – мелким «1456».

Л. 3 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 6-й, 9–12-й нотоносцы не заполнены. 3-й нотоносец занят исправлениями.

- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру выписан крупным шрифтом «1455», рядом – мелким «1456».

Л. 3 об. перевернут по вертикали. Если развернуть лист должным образом, то можно увидеть, что 3–6-й нотные станы объединены акколадой, перед которой выписаны названия инструментов струнного квартета:

«Viol I
Viol II
Viola
V.cell».

Л. 4 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Последние две строки не заполнены.

185

Жирным шрифтом обозначена запись, сделанная черными чернилами.

- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру крупно «1455», рядом мелко «1457»;
- *черные чернила*: над нотным текстом, по центру «II»;
- *простой карандаш*: зачеркнута запись «II», рядом написано:

«Prelude

II».

В верхнем правом правом углу, над нотным текстом указаны автор и номер сочинения: «А. Liadow op. 40».

Л. 5 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру крупно «1455», рядом мелко «1457»;
- *черные чернила*: над нотным текстом, по центру «I»;
- *простой карандаш*: зачеркнута запись «I», рядом написано:

«Prelude

I».

В верхнем правом углу, над нотным текстом указаны автор и номер сочинения: «А. Liadow op. 40 Соh II». Слева, перед первой акколадой – указание инструмента: «Piano».

Л. 5 об. – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. Два последних нотоносца не заполнены.

- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру выписан крупным шрифтом «1455», рядом – мелким «1457».

Л. 6 – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру выписан крупным шрифтом «1455», рядом – мелким «1457».
- *черные чернила*: над нотным текстом, по центру «III».
- *простой карандаш*: зачеркнута запись «III», рядом написано:

«Prelude

III».

В верхнем правом углу, над нотным текстом указаны автор и номер сочинения: «А. Liadow op. 40».

Л. 6 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы по центру крупно «1455», рядом мелко «1457»;
- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 349» в нижнем правом углу; над последним нотоносцем справа архивная запись: «Шесть (6) листов А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны частично; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны частично; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются

продления нотных станов (Л. 6 об.). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написаны каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: в Этюде исправлено обозначение темпа и метронома. Зачеркивания отдельных нот, лиг, штилей. Этюд: такты 19, 37, 43–45, 49–55. Прелюдия № 1: такты 8–9, 34. Прелюдия № 3: такты 1, 3–6, 12–15.
- *подчистки* в обозначении метронома, мелизмов, отдельных нот, штилей. Этюд: такты 18, 25, 36, 42, 44. Прелюдия № 2: такты 3, 20, 27–30. Прелюдия № 1: такты 3, 20, 27–30. Прелюдия № 3: такты 2, 6, 16, 18.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1 потрепаны края, примяты верхний правый и нижний углы, содержит серые разводы, возможно, от соприкосновения с чернилами. На Л. 2 примяты края, серые следы, коричневые пятна. На Л. 3 – серо-коричневое пятно внизу страницы. На Л. 4 сильно примят верхний край. На Л. 5 – прорванный участок на расстоянии 1,7 см слева от нижнего края. На Л. 6 надорван верхний правый угол, сильно примят нижний правый угол. На Л. 6 об. – пятно. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи и сворачивания. На Л. 2 – Л. 3 – следы горизонтального и вертикального сгибов.

II. СЦЕНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

№ 25

А. К. Лядов

«Зорюшка»

предполагавшаяся опера

Автограф (эскизы).

Авторская дата: 23 октября 1880 г.

В рукописи 26 листов.

Нотная записная книжка альбомного формата. Размер: 26 на 18,5 см. 10 нотных станов на странице (Л. 25, Л. 25 об. – нелинованные). Обложка твердая, картонная. Л. 26 – нелинованный. Размер 20,3 на 14,4 см.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет, листы сшиты и вклеены в обложку. Л. 26 вложен в рукопись.

На первом форзаце архивная запись внизу страницы справа:

- *простым карандашом*: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. № 17».

На последнем форзаце архивная запись внизу страницы слева:

- *фиолетовыми чернилами*: «В этой рукописи 25 (двадцать пять) листов, из них 21 (двадцать один) чистый. 25. VI. 47. А. Ляпунова». Запись зачеркнута простым карандашом.

Л. 1 – нотный текст. 1-й нотоносец не заполнен. Далее, двухстрочная система, четырехтактовый фрагмент «Moderato». 4-й, 7-й, 10-й нотоносцы не заполнены. 5–6-й и 8–9-й нотоносцы – две двухстрочные системы, шестнадцатитактовый фрагмент «Русалки».

Л. 1 об. – нотный текст. 1-й, 4-й, 7-й нотоносцы не заполнены. Две двухстрочные системы, шестнадцатитактовый фрагмент «На ветках», содержащий указания инструментов (Viol., Celli, Fag. – 9 такт). Далее, однострочная система, семь тактов. Двухстрочная система, девять тактов, в 5-м такте ремарка «Cogni».

Л. 2 – нотный текст. 1-й нотоносец не заполнен. 2–3-й, 4–5-й нотоносцы – две двухстрочные системы, девятнадцатитактовый фрагмент «Серенада». 6-й нотоносец не заполнен. 7–8-й, 9–10-й нотоносцы – две двухстрочные системы, десятитактовый фрагмент, после которого следует авторская запись: «23 октября 80 г.».

Л. 2 об. – нотный текст. 1–2-й нотоносцы – двухстрочная система, занят только верхний нотоносец. 3–4-й, 10-й нотоносцы не заполнены. 5–6-й нотоносцы – двухстрочная система, четырехтактовый фрагмент «Для Русалок», содержащий указания инструментов (Viol. Con sordini, арга Alt. – 1 такт). 7–9-й нотоносцы – трехстрочная система, первые шесть тактов песни «Плыви венок». Под нотным текстом авторская ремарка: «в E-dur, а потом сю⇒», «⇒да» – окончание фразы на Л. 3.

Л. 3 – нотный текст. Двухстрочная и трехстрочная системы – продолжение песни «Плыви венок» (16 тактов). 6-й, 10-й нотоносцы не заполнены. 7–9-й нотоносцы – трехстрочная система, восьмитактовый фрагмент.

Л. 3 об. – нотный текст. Две четырехстрочные системы, десятитактовый фрагмент, содержащий указания инструментов (Viol. II – 1-й такт, Viol. I – 5-й такт). 9–10-й нотоносцы не заполнены.

Л. 4 – нотный текст. Две двухстрочные системы, десятитактовый фрагмент «В лесу». 5–10-й нотоносцы не заполнены.

Л. 4 об.:

- *черные чернила*: архивная запись: «Четыре (4) листа А. Римский-Корсаков» внизу страницы по центру, зачеркнуто фиолетовыми чернилами. Архивная помета в нижнем правом углу: «¹⁸⁶/₉₂₈».

Л. 5–Л. 25 об., Л. 26 об. – чистые.

Л. 26 – архивная запись внизу страницы по центру фиолетовыми чернилами:

«В этой рукописи 26 (двадцать шесть) листов,
из них 22 (двадцать два) чистых
31 янв[аря] 1951.

А. Ляпунова».

Обозначена строчная система нотных станов; ключи и ключевые знаки, темповые обозначения, размеры, динамические оттенки, исполнительские штрихи, дополнительные знаки указаны частично; имеются продления нотных станов

(Л. 2 об.). Нотный текст во многих случаях обрывается и содержит ремарку «и т. д.».

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Текстовые обозначения написаны скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 1–Л. 4 – нижние правые углы потемневшие, содержат пальцевые следы. Рукопись имеет прорыв: нотная бумага оторвана от обложки. Л. 26 – тонкий, пожелтевший.

№ 26

А. К. Лядов
«Зорюшка»
предполагавшаяся опера
эскизные записи

Автограф (набросок).

Авторская дата: [1889 г.].

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 36,8 на 27,1 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Две двухстрочные системы (20 тактов).

- *простой карандаш*: архивная запись в верхнем правом углу: «IV. 44. I. Ляд.»; в нижнем левом углу: Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К., № 11». Ниже – «А. К. Лядов».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2:

- *фиолетовые чернила*: архивная помета внизу страницы по центру: «I».

Л. 2 об.:

- *простой карандаш*: запись рукой В. Д. Комаровой в нижней части листа: «Это отрывок из предполагавшейся оперы Лядова „Зорюшка“. Записан Лядовым в 1889 году, у него на квартире (Фурштадская, 18). Ниже, запись рукой А. Н. Римского-Корсакова: «Тема, взятая Н. А. Римским-Корсаковым в оп[ере] „Золотой петушок“, как мотив шествия Шемаханской царицы (2^{ой} акт)»;
- *черные чернила*: архивная помета в нижнем правом углу: «³⁷/925». Архивная запись внизу страницы по центру: «Один (1) лист А. Римский-Корсаков»;
- *фиолетовые чернила*: вставка над записью «Один (1) лист...», после слова «лист»: «и один (I) лист».

Обозначена строчная система нотных станов; проставлены ключи и ключевые знаки, необходимые знаки при нотах; обозначены темп и метр; выписаны

дополнительные знаки. Динамические оттенков и исполнительские штрихи не указаны.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот в тактах 8, 11.

Бумага плотная, пожелтевшая. Примяты нижние срезы, нижние и верхние правые углы, на Л. 2 верхний правый угол загнут. Рукопись содержит следы смазанного карандаша, пальцевые следы; на Л. 2 – светло-коричневые пятна.

№ 27

*А. К. Лядов [«Лейла и Алалей»]
предполагавшийся балет
эскизные записи*

Автограф.

Авторская дата: 1911–1912 гг.

В рукописи 23 листа.

Нотная записная книжка альбомного формата. Размер: 17,7 на 13,4 см. 11 нотных станков на странице. На Л. 3–4, 7–8, 11–12, 15–16, 19–20 имеется оттиск фирмы «№ 39^a. (I). П. Юргенсон в Москве». Обложка твердая, картонная.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет, листы сшиты.

На **первом форзаце** архивная помета внизу страницы по центру *простым карандашом*: «I». Над ней – архивная запись, от центра к правому краю страницы: «Собр[ание] русских муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К.», «№ 14» – черными чернилами.

Л. 1 – нелинованный.

- *черные чернила*: авторская запись вверху страницы по центру:

«Всякая чертовщина для балета „Лейла“.
1911–1912 г.».

- *красный карандаш*: подчеркнута авторская запись.

Л. 1 об., Л. 23, Л. 23 об. – нелинованные, чистые.

Л. 2 – нотный текст. 1–2-й нотоносцы – двухстрочная система (4 такта); 3–5-й нотоносцы – трехстрочная система (9 тактов). 6-й нотоносец не заполнен. 7–8-й нотоносцы – двухстрочная система (2 такта) фрагмент «Adagio». 9-й нотоносец не заполнен. 10–11-й нотоносцы – двухстрочная система (8 тактов).

Л. 2 об. – нотный текст. 1–2-й нотоносцы – двухстрочная система (6 тактов). 3-й нотоносец не заполнен. 4–5-й нотоносцы – двухстрочная система (8 тактов). 6-й нотоносец не заполнен. 7–9-й нотоносцы – трехстрочная система (4 такта,

содержит указание инструмента «Celesta»). 10–11-й ноты – двухстрочная система (4 такта).

Л. 3 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы (1-я система, 8 тактов; 2–4-я системы, 26 тактов с исправлениями). 3-й, 6-й, 9-й ноты не заполнены.

Л. 3 об. – нотный текст. 1–2-й ноты – двухстрочная система (9 тактов с исправлениями). 4–5-й ноты – двухстрочная система, восьмитактовый фрагмент «Шаги Карачуна». 8–9-й ноты – двухстрочная система (первый четырехтакт фрагмента «Мятедь»¹⁸⁶, продолжение на Л. 4). 3-й, 6–7-й, 10–11-й ноты не заполнены.

- *простой карандаш*: горизонтальная линия под 10-м нотом; под ней, по центру страницы, стертая карандашная запись.

Л. 4 – нотный текст. Три двухстрочные системы (продолжение фрагмента «Мятедь», 12 тактов). 3-й, 6-й, 9–11-й ноты не заполнены.

- *простой карандаш*: горизонтальная линия под 9-м нотом; под ней, по центру страницы, стертая карандашная запись.

Л. 4 об. – нотный текст. 1–2-й ноты – двухстрочная система (7 тактов), 3–4-й ноты объединены акколадой.

- *черные чернила*: архивная запись над последним нотным станом, по центру: «Четыре (4) листа А. Римский-Корсаков». Архивная помета в нижнем правом углу: «¹⁸³/928».

Л. 5–Л. 22 об. – чистые.

Обозначена строчная система нотных станов; ключи, темповые обозначения, размеры, динамические оттенки, исполнительские штрихи, дополнительные знаки указаны частично; знаки альтерации выставлены при нотах. Повторы нотного текста композитор обозначает знаком: «/». Нотный текст в некоторых случаях обрывается и содержит ремарку «и т. д.».

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Финальная тактовая черта на Л. 3 об. (1-я система) выставлена простым карандашом. На Л. 3 об., Л. 4 следы стертых карандашных записей. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот, фрагментов нотного текста, лиг, пауз на Л. 2 – 3-я система, 1 такт. На Л. 3 – 2-я система, 5–6 такт; 4-я система, 2–3-й, 5–9-й такты. На Л. 3 об. – 1-я система, 1-й, 3-й такты.
- *подчистки* отдельных нот и знаков сокращенного письма на Л. 2 – 2-я система, 9 такт; на Л. 3 об. – 3-я система, 1-й такт; на Л. 4 – 1-я система, 1-й такт.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 2, Л. 3, Л. 3 об. – имеются пальцевые следы коричневого и серого цвета.

¹⁸⁶

«Метель».

А. К. Лядов

Заключительная сцена

[из «Мессинской невесты» по Ф. Шиллеру], ор. 28
*для солистов, хора и симфонического оркестра*¹⁸⁷

Автограф.

Авторская дата: 17 апреля 1878 г.

В рукописи 50 листов.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 26 на 38 см. 24 нотных стана на странице. Л. 50 – нелинованная тонкая бумага книжного формата. Размер: 17,8 на 28,3 см.

Пагинация:

- авторская (постраничная /страницы 1–93, страница 94 не обозначена/, черными чернилами в верхнем углу);
- архивная (полистная /Л. 2 не обозначен/, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1, Л. 49, Л. 50 – отдельные; Л. 18, Л. 29, Л. 40 – отдельные, но содержат сгиб и фрагмент второго листа размером около 2-х см; остальные листы – двойные.

Л. 1 – титульный:

- *простой карандаш*: вверху страницы рукой неустановленного лица сделана запись:

«Анатолий Константинович
Лядов

Хор
Речитатив и Дуэт
Реквием

1878».

Архивная запись внизу страницы справа: «Собр[ание] русских муз[ыкальных] автографов. Лядов, А. К. № 1».

- *черные чернила*: на уровне 6-го нотоносца рукой автора сделана запись: «Заключительная сцена из „Мессинской невесты“ Шиллера». На уровне 18-го нотоносца справа подпись автора: «Анатолий Лядов».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст.

текстовые указания (при необходимости)	партитурная система			Пропуск	клавир	Пропуск
	нотный текст	Пропуск	нотный текст			

¹⁸⁷

На Л. 1–10 подписано авторское переложение для фортепиано в две руки.

количество нотн. станов	1	11	1	5	2	2	2
-------------------------	---	----	---	---	---	---	---

Таким же образом организована запись на **Л. 2 об., Л. 3, Л. 3 об., Л. 4 об., Л. 5 об., Л. 6–Л. 8, Л. 9–Л. 13 об.**

На **Л. 4, Л. 5** – два последних нотоносца содержат исправления клавира, на **Л. 8 об.** 19–20-й и 23–24-й нотоносцы заняты исправлениями. Начиная с **Л. 10**, запись клавира начинает исчезать, с **Л. 18 об.** прекращается полностью, но тактовая разметка остается.

Л. 14 – нотный текст.

	текст. указ. при необходимости	партитурная система	Пропуск	клавир	пропуск
количество нотн. станов	1	17	2	2	2

Таким же образом организована запись на **Л. 14 об.–Л. 35 об.**

Л. 36 – нотный текст.

	партитурная система			клавир
	нотный текст	пропуск	нотный текст	
количество нотн. станов	15	2	5	2

Таким же образом организована запись на **Л. 36 об., Л. 37., Л. 38 об., Л. 39–Л. 40 об.**

Л. 37 об. – нотный текст.

	партитурная система	клавир
количество нотн. станов	22	2

Таким же образом организована запись на **Л. 38, Л. 41–Л. 48 об.**

Л. 48 об.:

- *черные чернила*: после финальной тактовой черты написана дата окончания произведения: «17 апреля 1878 г.»

В нижнем правом углу запись: «48 л.».

Л. 49:

- *простой карандаш*, запись частично обведена черными чернилами: архивная запись внизу страницы по центру:

«В этой рукописи сорок восемь (48) листов
Библиотекарь И. Бычков»

Л. 49 об.:

- *черные чернила*: архивная запись в нижнем правом углу «¹⁸⁸⁶/Рукоп. № 83»:

Л. 50 :

- *черные чернила*: архивная запись вверху страницы «Лядов

Мессинская невеста (48 л.) (1886 г. № 83)».

Нотные знаки выписаны полностью; повторяющиеся фрагменты обозначены цифрами. Система нотных станов, ключи и ключевые знаки выставлены только в

началах разделов и при смене тональности на границах разделов формы. Обозначения метра и темпа и их смены указаны; исполнительские штрихи, динамические оттенки, дополнительные знаки выставлены; имеются продления нотных станов (Л. 13, Л. 21, Л. 24, Л. 24 об., Л. 27, Л. 31 об., Л. 33 об, Л. 34). Названия инструментов выписаны в началах разделов, а также указания инструментов появляются частично в отдельных местах партитуры.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером, частично написан простым карандашом и обведен черным чернилами. Имеются пометы карандашом красного и синего цвета. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Переложение для фортепиано частично написано простым карандашом, также простым карандашом проставлены тактовые черты, за исключением финальных.

В тексте имеются исправления:

I раздел: в автографе – в тональности E-dur, в издании – в D-dur. III раздел – в автографе Requiem записан в размере $\frac{4}{2}$, в издании – в размере $\frac{4}{4}$.

- *зачеркивания*: раздел I – отдельных нот и фрагментов нотного текста (такты 29-36 в партии скрипок и альтов; такты 99, 101 клавира).
- *подчистки*: отдельных нот и пауз, фрагментов нотного текста, штилей, ритма, фразировочных лиг; подчистки в словесном тексте, а также в записи акколад и названий инструментов: раздел I (такты 11, 19, 70 /подчищено обозначение темпа/, 78, 82, 87, 94, 96, 100; а также 26–34, 38, 42–49 такты клавира); раздел II («Права властителя...») (такты 8, 11–16, 19–21 27–30, 39, 45–47, 54, 69–73, 75–76, 78–79, 97–106, 115, 121, 124, 126–127, 137, 142, 147–148); раздел III («Поди сюда, о дочь!») (такты 8, 15, 25, 32–38, 43, 45, 58, 64, 66, 72, 74–82, 89–90, 92, 94, 97, 100, 104, 110, 113–117, 120, 123, 132, 136, 142–144, 147–151, 169, 172–176, 179).

Бумага плотная, пожелтевшая. Рукопись отреставрирована, подклеена. Нижние и верхние правые углы листов примяты. В рукописи содержатся вкрапления темно коричневого цвета, а также коричневые пятна. Имеются следы смазанного карандаша и чернил На Л. 50 оборван левый край, лист немного примят

III. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

№ 29

А. К. Лядов

Кантата памяти М. Антокольского¹⁸⁸
 («И застонал народ...» отрывок, 9 тактов)
 для хора с фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 1903 г.

¹⁸⁸

Часть коллективного сочинения, соавтор А. К. Глазунов. Текст С. Я. Маршака.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 37,7 на 25,7 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
Номер выставлен только на Л. 1.

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Две четырехстрочные системы. 1-й, 7-й, 12-й нотоносцы не заполнены. 2-й нотоносец занят заглавием произведения.

- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русских муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. № 9».
- *черные чернила*: внизу страницы справа авторская подпись: «Ан. Лядов 1903 г.». На уровне 2-го нотоносца по центру написано название произведения: «Отрывок из кантаты „Памяти Антокольского“».

Л. 1 об.:

- *черные чернила*: архивная помета: «Рук. ¹¹⁵/917» в нижнем правом углу.

Л. 2 – чистый.

Л. 2 об.:

- *черные чернила*: над последним нотоносцем по центру архивная запись: «Один (1) лист А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначены темп и метр; динамические оттенки выписаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Название и нотный текст написаны каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки* отдельных нот, ключей, фрагментов поэтического текста в тактах: 4–6, 9.

Бумага плотная, потемневшая. Примяты нижние правые углы. Имеются прорывы по правому срезу на уровне 10,3 см от верхнего края рукописи, шириной 1 см.

№ 30

А. К. Лядов

**Прощальная песня воспитанниц института императрицы Марии
выпуска 1900 г., ор. 50**

для женского хора с сопровождением фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 28 марта 1900 года.

В рукописи 8 листов.

Бумага клavierная, альбомного формата. Размер: 34,8 на 26,7 см. 12 нотных станков на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 8, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5, Л. 6–Л. 7 – двойные, Л. 1–Л. 8 выполняет функцию обложки, Л. 2–Л. 3, Л. 4–Л. 5, Л. 6–Л. 7 вложены в него.

На бумаге имеется оттиск фирмы: «№ 35 (1). П. Юргенсон в Москве».

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке вверху страницы, по центру. Несколько ниже, по правому полю типографский номер: «№ 159»;
- *красный карандаш*: архивная помета «3/7» вверху страницы справа;
- *простой карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, расположенные по диагонали. Правее, под записью «№ 159» помета: «VIII₃»;
- *черные чернила*: заглавие и подпись автора:

«Прощальная песнь
воспитанниц Института Императрицы Марии
выпуска 1900 г.
музыка Ан. Лядова
ор. 50».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст:

- *простой карандаш*: вверху страницы по центру запись: «Прощальная песнь»; справа: «Музыка Ан. Лядова. Соч. 50». Под записью словесного текста – типографская помета на немецком языке.
- *синий карандаш*: внизу страницы, по центру выставлен типографский номер «2140».

На Л. 2 расположены две четырехстрочные системы. Внутри систем между хоровой и фортепианной партиями пропущена нотная строка. Пропуск строки использован и между системами.

Л. 2 об. – нотный текст. Две четырехстрочные системы. Первая строка не заполнена. Внутри систем между хоровой и фортепианной партиями пропущена нотная строка. Пропуск строки использован и между системами. Таким же образом организована запись на **Л. 3, Л. 4, Л. 5 об., Л. 6.**

Л. 3. об. – нотный текст. Две четырехстрочные системы. Первая строка не заполнена. Внутри систем между хоровой и фортепианной партиями пропущена нотная строка. Пропуск строки использован и между системами. В первой системе черными чернилами зачеркнуты строки, предназначенные для хоровых партий. Над второй системой – типографская помета на немецком языке, выполненная простым карандашом. Ремарки на итальянском языке: «Solo» под партиями сопрано и альтов зачеркнуты простым карандашом, исправлены, также простым карандашом, на ремарки на русском языке: «Соло».

Л. 4 об. – нотный текст. Две шестистрочные системы (с исправлениями).

Л. 5 – нотный текст. Две четырехстрочные системы. Первые две строки не заполнены. Внутри второй системы между хоровой и фортепианной партиями пропущена нотная строка. Пропуск строки использован и между системами.

Л. 6 об. – нотный текст. Одна четырехстрочная система. Первая строка не заполнена. Внутри системы между хоровой и фортепианной партиями пропущена нотная строка.

- *черные чернила*: подпись композитора:

«Ан. Лядов
28 марта
1900 г
Петербург»

под нотным текстом; архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 426» в нижнем правом углу.

Л. 7:

- *черные чернила*: над последним нотоносцем по центру, но ближе к левому краю, архивная запись: «Шесть (6) листов А. Римский-Корсаков».

Л. 7 об., Л. 8 – не заполнены.

Л. 8 об.:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем правом углу;
- *простой карандаш*: на седьмом нотном стане выполнен нотный набросок карандашом, зачеркнут также карандашом.

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 3, Л. 3 об., Л. 4, Л. 4 об., Л. 5). В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный, устойчивый. Название, нотный и стихотворный текст написаны каллиграфическим почерком, динамические оттенки, исполнительские указания – скорописью. Динамические оттенки изначально были написаны простым карандашом, затем – обведены черными чернилами.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот (исправление вынесено строкой выше): два такта до ц. 2, два такта до ц. 8. Исправления в хоровой партии (для удобства

расположения текста при печати): с шестого такта после ц. 3 до ц. 4, один такт до ц. 6, с седьмого по одиннадцатый такты ц. 6.

- *подчистки* в записи акколад и тактовых черт, обозначений темпов, слов в хоровой партии, отдельных нот, динамических оттенков, фразировочных лиг, приемов игры, штилей, группировки в тактах: 1, 8–12, 14–16, 18–26, 28–32, 37, 43–44, 59, 61, 63, 65, 71, 76, 81–82, 84, 86.

Бумага плотная, потемневшая. Чернила немного размыты, просвечивают с другой стороны листа. Имеются следы вертикального и горизонтального сгиба рукописи. На Л. 1 – блестящие пятна и повреждения бумаги слева между третьим и четвертым нотоносцами и по центру страницы. Немного примяты срезы бумаги и нижние правые углы листов. На Л. 1– Л. 8 – примят верхний левый угол, имеется прорыв по сгибу: 5,4 см сверху и 19,1 см снизу. На Л. 4–Л. 5 и Л. 6–Л. 7 примяты верхние левые углы, имеются прорывы по сгибу внизу страницы. На Л. 4–Л. 5 – 0,6 см, на Л. 6–Л. 7 – 0,4 см. На Л. 2–Л. 3 – прорыв по сгибу внизу страницы – 0,2 см.

№ 31

А. К. Лядов

«Величание» В. В. Стасову на 2-е января 1894 года

для женского трехголосного хора

без сопровождения

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 26 декабря 1893 г.

В рукописи 2 листа + 2 листа обложки.

Бумага: обложка Л. I–Л. II – нелинованная бумага синего цвета, книжного формата. Размер: 26,3 на 39 см. Л. 1–Л. 2 – клавирная, альбомного формата. Размер: 37,5 на 25,6 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация (Л. 1–Л. 2):

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. I–Л. II, Л. 1–Л. 2 – двойные.

Л. I:

- *черные чернила*: архивная (?) запись вверху страница слева:

«Лядов, А.

«Величание» В. В. Стасову 2 янв. 1894. 1898 № 129»

- *простой карандаш*: архивная помета внизу страницы слева: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. . № 8». Внизу страницы по центру – архивная пагинация (?) – «I».

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем левом углу;
- *штамп Императорской библиотеки* внизу страницы, над последним нотным станом, по центру;

- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу и вверху страницы, по центру. Типографский номер в верхнем правом углу: «92056»;
- *красный карандаш*: подчеркнуто название «Величание»;
- *простой карандаш*: типографские записи на немецком языке в верхнем левом углу, по диагонали. Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. . № 8».
- *черные чернила*: по центру страницы запись рукой М. П. Беляева:

« „Величание“

Владимиру Васильевичу Стасову

На 2^е Января 1894¹⁸⁹

(для женского трехголосного хора)

А. Лядова».

Л. 1 об. – нотный текст. Две трехстрочные системы. 4-й, 9–10-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: Вверху страницы справа – указание автора: «А. Лядов». Под текстом партии Soprano I – типографская запись на немецком языке;
- *синий карандаш*: типографский номер внизу страницы, по центру: «906»;
- *черные чернила*: вверху страницы по центру написано название произведения: «Величание»; авторская подпись по окончании нотного текста:

«Ан. Лядов
26^{го} Дек. 93 г.»

Л. 2 – чистый.

Л. 2 об.:

- *простой карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу:

«Ф 449

№ 31»

В верхнем правом углу номер «129», запись перевернута по вертикали.

- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁸⁹⁸/№ 129» в нижнем правом углу; над последним нотоносцем по центру архивная запись: «Один (1) лист А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; исполнительские штрихи указаны; обозначены темп и метр; динамические оттенки выписаны частично; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. В 4-м такте, под словом «воеводою»,

¹⁸⁹ Изначально была написана дата «1893 г.» черными чернилами, цифра «3» сверху исправлена на «4» простым карандашом.

написанном скорописью, выполнена запись каллиграфическим почерком, простым карандашом: «во е во до ю»

Бумага обложки плотная. Л. I–Л. II имеет прорывы по верхнему и нижнему срезам. Верхний и нижний правый углы примяты. На Л. II об. – пятна небольших размеров. Нотная бумага плотная, пожелтевшая. Листы немного помяты, загрязнены. Имеются прорывы по нижнему срезу. На Л. 2 об. – чернильные пятна. Имеются следы вертикального и горизонтального сгибов рукописи.

№ 32

А. К. Лядов Десять русских народных песен¹⁹⁰, ор. 45
для женского хора
без сопровождения

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 10 листов.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,8 на 35 см. 10 нотных станков на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, черными чернилами, в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Все листы рукописи отдельные.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, под штампом. Типографский номер в верхнем правом углу: «21101». Внизу страницы по центру номер «1893»;
- *красный карандаш*: архивная запись под номером «№ 148»: «3/3»;
- *простой карандаш*: типографская запись на немецком языке, под штампом.

Название произведения:

«10

Русских народных песен.

Переложение для женских голосов.

ор. 45»

изначально было написано простым карандашом, затем обведено черными чернилами. Под ним, по центру страницы подпись композитора: «Ан. Лядова», ниже, рукой М. П. Беляева (?) – «Liadow». Вверху страницы по правому полю выставлен номер: «№ 148», под ним – «VIII₁».

Л. 1 об., Л. 9, Л. 9 об. – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Две трехстрочные системы. Выписан текст песни.

- *синий карандаш*: внизу страницы по центру продублирован номер «1893»;

¹⁹⁰

Содержание: 1. Свадебная, 2–3. Величальные, 4. Протяжная, 5–10. Хороводные.

- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/3». Внизу страницы справа типографская помета на немецком языке.

Таким же образом (за исключением пометы синим карандашом и архивной записи) организована запись на Л. 2 об., Л. 3 об., Л. 4, Л. 4 об., Л. 5, Л. 5 об., Л. 7 об., Л. 8 (без пометы на немецком языке).

Л. 3 – продолжение записи текста песни.

- *простой карандаш*: внизу страницы справа типографская помета на немецком языке.

Таким же образом организована запись на Л. 6, Л. 7.

Л. 6 об. – нотный текст. Две четырехстрочные системы. Выписан текст песни.

Л. 8 об. – продолжение записи текста песни.

- *простой карандаш*: внизу страницы справа типографская помета на немецком языке;
- *черные чернила*: архивная запись над последним нотоносцем по центру: «Восемь (8) листов А. Римский-Корсаков».

Л. 10 – нотный текст. Две трехстрочные системы. Запись зачеркнута.

Л. 10 об.:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем правом углу;
- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 415» в нижнем правом углу, над штампом.

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны частично; обозначены темп и метр; динамические оттенки не указаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены. В тексте имеются типографские пометы простым и синим карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Запись на Л. 10 выполнена каллиграфическим почерком.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: в поэтическом тексте песен (№ 3, № 4). Зачеркивания отдельных нот, ритмических фигур, пауз в № 10 – такты: 1, 5, 11, 15–16. Зачеркнута запись на Л. 10;
- *подчистки* отдельных нот и штилей в № 1 – такт 1; в № 5 – такт 3; в № 6 – такт 3; в № 9 – такты 9, 11. На Л. 10 – такт 1.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы смазанных чернил и карандаша, пальцевые следы. Рукопись содержит следы двойного горизонтального сгиба. Рукопись отреставрирована – уплотнены срезы и сгибы.

А. К. Лядов

[30 русских народных песен] Песни, ор. 43¹⁹¹

для голоса с фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 33 листа.

Бумага: Л. 1–Л. 3, Л. 5, Л. 7–Л. 32 – партитурная, книжного формата. Размер: 27,5 на 35,4 см. 20 нотных станов на странице. Л. 4, Л. 6 – клавирная, книжного формата. Размер 26,6 на 35 см. 10 нотных станов на странице. Л. 33 – часть тонкого пожелтевшего нелинованного листа. Размер: 17,5 на 22,1 см.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Каждая новая песня начинается с нового листа. Над каждой песней проставлен порядковый номер синим карандашом.

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 32 – двойной, выполняет функцию обложки; остальные листы вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу на штампе и немного ниже. Типографский номер в верхнем правом углу: «21055»
- *красный карандаш*: посвящение, заглавие, подпись автора вверху страницы по центру:

«Посвящается
Митрофану Петровичу
Беляеву

Песни

Ан. Лядова».

Справа от посвящения архивная помета: «3/15».

- *простой карандаш*: между названием произведения и подписью автора проставлен номер сочинения: «ор. 43». Под номером «3/15» – типографская помета «№ 123», ниже «VIII₂₀». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Лядов, А. К. № 3/15».

¹⁹¹ Содержание: 1–3. Песни калик-перехожих. 4–5. Протяжные. 6. Свадебная. 7. Протяжная. 8. Величальная. 9–13. Свадебные. 14. Величальная. 15. Колыбельная. 16–29. Хороводные. 30. Плясовая.

Л. 1 об., Л. 3 об., Л. 4 об., Л. 5 об., Л. 6 об., Л. 8 об., Л. 12 об., Л. 13 об., Л. 16 об., Л. 20 об., Л. 24 об., Л. 26 об., Л. 29, Л. 30, Л. 32, Л. 33 об. – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Три трехстрочные системы (5–7-й, 9–11-й, 13–15-й нотоносцы). Таким же образом организована запись на **Л. 5, Л. 24, Л. 27.**

- *синий карандаш*: внизу страницы, слева номер: «1730».

Л. 2 об. – продолжение записи текста песни. Подобным образом организована запись на **Л. 7 об., Л. 9 об., Л. 10 об., Л. 11 об., Л. 15 об., Л. 17 об., Л. 19 об., Л. 21 об., Л. 22 об., Л. 23 об., Л. 25 об., Л. 27 об., Л. 28 об.**

Л. 3 – нотный текст. Две трехстрочные системы (5–7-й, 9–11-й нотоносцы). Таким же образом организована запись на **Л. 12, Л. 15, Л. 17, Л. 18, Л. 20, Л. 21, Л. 22, Л. 23, Л. 29, Л. 30, Л. 31.**

Л. 4. – нотный текст. Две трехстрочные системы (1–3-й, 4–6-й нотоносцы). Таким же образом организована запись на **Л. 6.**

Л. 7 – нотный текст. Четыре трехстрочные системы (4–6-й, 8–10-й, 12–14-й, 16–18-й нотоносцы). Таким же образом организована запись на **Л. 16**

Л. 8 – нотный текст. Две трехстрочные системы (6–8-й, 10–12-й нотоносцы). Таким же образом организована запись на **Л. 9, Л. 10, Л. 11, Л. 19, Л. 28.**

Л. 13 – нотный текст. Одна трехстрочная система (6–8-й нотоносцы).

Л. 14 – нотный текст. Две трехстрочные системы (5–7-й, 9–11-й нотоносцы). 12–13-й нотоносцы содержат вынесенные исправления.

Л. 25 – нотный текст. Три трехстрочные системы (4–6-й, 8–10-й, 12–14-й нотоносцы).

Л. 26 – нотный текст. Одна двухстрочная система (5–7-й нотоносцы)

Л. 31 об.:

- *черные чернила*: архивная помета: «¹⁹⁰⁰/рук. 393» в нижнем правом углу.

Л. 32 об.:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в нижнем правом углу;
- *черные чернила*: над последним нотоносцем, ближе к центру, архивная запись: «Тридцать один (31) лист А. Римский-Корсаков».

Л. 33:

- *фиолетовые чернила*: запись в нижней части листа – «В этой рукописи 33 (тридцать три) листа, из них 2 (два) чистых 1 февраля 1951 г. А. Ляпунова».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначения темпа и метра указаны; динамические оттенки выписаны; имеются дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (песни № 12, № 24, № 28). Текст песен выписан полностью, часть текста была написана карандашом, а затем обведена черными чернилами. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написаны каллиграфическим почерком;

текстовые обозначения – скорописью. Названия песен подчеркнуты красным или синим карандашом.

Текст песен в № 1–6, № 8–11, № 14, № 16–18, № 20–21, № 24–28, № 30 выписан не рукой А. К. Лядова (?)

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, ключей, темповых обозначений, обозначений размера, лиг, динамических оттенков; зачеркивания фрагментов текста песен; уточнения в наименовании мест собирания песен и в указании собирателей (№ 1, № 2, № 4, № 6, № 8–11, № 13–26, № 28–30); исправления порядковых номеров (№ 23–№ 24).
- *подчистки* отдельных нот, штилей, лиг, динамических оттенков, обозначений размера, тактовых черт; подчистки в записи подстрочного текста и текста песен, в целом, в наименованиях мест собирания и в указании собирателей (№ 1–3, № 5–8, № 11–21, № 23, № 25–27, № 29).

Бумага плотная, потемневшая. Содержит следы серого цвета и пальцевые отпечатки. Имеются следы горизонтального сгиба (до Л. 14) и нескольких горизонтальных сгибов рукописи (с Л. 14), кроме Л. 1–Л. 32, Л. 3 (№ 2), Л. 5 (№ 4), Л. 6 (№ 5), Л. 7 (№ 6), Л. 10 (№ 9), Л. 11 (№ 10), Л. 12 (№ 11). Начиная с Л. 14 (№ 13), листы сильно потемневшие. На Л. 1–Л. 32 прорыв по сгибу: внизу – 15 см; немного выше, 10,4 см прорваны частично; сверху – оторван кусочек бумаги размером 2 см. Имеются прорывы на Л. 1 слева по сгибу и на Л. 32 по верхнему срезу. На Л. 1 сильно примят нижний правый угол; на Л. 32 немного примяты верхние и нижние углы. На Л. 32 над 18 нотоносцем имеются загрязнения, Л. 32 об. также немного испачкан: загрязнения, пальцевые следы. На Л. 5 об. в правой части, ближе к центру страницы имеется коричневое пятно.

№ 34

А. К. Лядов

Три детские песенки

[Шесть детских песен на народные слова, ор. 14]

для голоса с фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 5 января 1887.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,6 на 35,6 см. 16 нотных станков на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Четыре трехстрочные системы. 1–3-й, 16-й нотоносцы не заполнены.

- *синий карандаш*: подчеркнуто название «Зайчик».
- *черные чернила*: авторская запись вверху страницы по центру:

«Посвящается
Андрюше Римскому-Корсакову.
Три детские песенки».

- *простой карандаш*: типографская помета в левом верхнем углу по диагонали:

«Фирменные (?)
доски поменьше (?)
обыкновенного
2, 1, 1 =¹⁹² 4 доски».

Типографская помета на немецком языке в нижнем левом углу, по диагонали. Там же – архивная запись: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. . № 12». Типографский номер внизу страницы по центру: «2025».

Л. 1 об. – нотный текст. Четыре трехстрочные системы. 4–5-й, 15–16-й нотоносцы не заполнены.

- *синий карандаш*: подчеркнуто название «Сорока».

Л. 2 – нотный текст. Три трехстрочные системы. 1-й, 11–16-й нотоносцы не заполнены.

- *синий карандаш*: подчеркнуто название «Забавная»;
- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты:

«Петроград
5 января 87 г.
Ан. Лядов»

Л. 2 об.:

- *черные чернила*: архивная помета: «Рук.³⁰⁹/925» в нижнем правом углу; внизу страницы по центру архивная запись: «Два (2) листа А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначены темп и метр; динамические оттенки выписаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: «Зайчик» – такты 29–30.
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, динамических оттенков. «Зайчик»: такты 1, 17, 19, 26; «Сорока»: такты 8, 10; «Забавная»: такты 1, 11, 15.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального и вертикально сгибов рукописи. Рукопись отреставрирована в 2010–2011 гг. Подклеены сгиб между Л. 1 и Л. 2 и горизонтальный сгиб; восстановлены нижние правые углы листов и нижние левые, также – нижний срез Л. 1. На Л. 1 об. и Л. 2 имеются серые пальцевые следы, следы отпечатанных чернил и простого карандаша.

№ 35

А. К. Лядов

Детские песенки

[Шесть детских песен на народные слова, ор. 14]

для голоса с фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 17,7 на 26,7 см. 12 нотных станов на странице. На Л. 2 и Л. 4 имеется оттиск фирмы «В&Н №10 С».

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует. Листы не сшиты.

Л. 1–Л. 4, Л. 2–Л. 3 – двойные. Л. 1–Л. 4 выполняет функцию обложки. Л. 2–Л. 3 вложен в него.

Л. 1 – нотный текст. Четыре трехстрочные системы. 1–3-й, 16-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: авторская запись вверху страницы, на уровне 5-го нотоносца, по центру:

«Детские песенки

слова народные

Музыка Ан. Лядова

ор. 14».

- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. . № 13».

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Три трехстрочные системы. 1–2-й нотоносцы заняты названием песни. Последний нотоносец не заполнен.

- *красный карандаш*: подчеркнуто название «Петушок».

Л. 2 об. – нотный текст. Четыре трехстрочные системы.

Л. 3 – нотный текст. Три трехстрочные системы. 1–2-й нотоносцы заняты названием песни. Последний нотоносец не заполнен.

- *красный карандаш*: подчеркнуто название «Забавная».

Л. 3 об. – нотный текст. Три трехстрочные системы. Три последних нотоносца не заполнены.

Л. 4 – нотный текст. Четыре трехстрочные системы.

- *красный карандаш*: подчеркнуто название «Колыбельная».

Л. 4 об. – нотный текст. Две трехстрочные системы. 7-й, 9–12-й нотоносцы не заполнены. 8-й нотоносец занят карандашным наброском.

- *черные чернила*: архивная помета: «Рук. ³⁰⁸/925» в нижнем правом углу; над последним нотоносцем от центра вправо выполнена архивная запись: «Четыре (4) листа. А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначены темп и метр; динамические оттенки выписаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены. В тексте имеются типографские пометы синим карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания* темповых обозначений. «Петушок»: такт 1; «Колыбельная»: такт 1.
- *подчистки* отдельных нот и динамических оттенков. «Петушок»: такты 10, 13, 19; «Забавная»: такты 5, 16; «Колыбельная»: такты 4, 19.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы двойного горизонтального сгиба рукописи. Имеется прорыв по сгибу Л. 1–Л. 4 в нижней части, около 4,5 см. Нижние правые углы листов сильно примяты, угол на Л. 1 загнут; примят нижний левый угол на Л. 1. По всей рукописи имеются пальцевые следы и «лисы» пятна небольших размеров. На Л. 1, перпендикулярно нотным станам, имеются следы отпечатанных чернил в зеркальном отображении: заглавия «Петушок» и двух первых нотоносцев печатного экземпляра.

№ 36

А. К. Лядов

Шесть детских песен на народные слова, ор. 22

для голоса с фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 8 листов.

Бумага: Л. 1–Л. 8 – партитурная, книжного формата. Размер: 27,2 на 35,5 см. 20 нотных станов на странице. Остальные листы – клавирная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 1–Л. 8 – двойной. Л. 1–Л. 8 выполняет функцию обложки, остальные листы вложены в него.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу, в том числе помета «Bach–Czerpu». Типографский номер в верхнем правом углу: «62626». Внизу страницы по центру номер «203».
- *красный карандаш*: подчеркнуто название произведения.
- *простой карандаш*: типографская помета на немецком языке в верхнем левом углу, расположенная по диагонали. Типографская запись на немецком языке вверху страницы на уровне 2–3-го нотных осцев. Карандашом нарисована рамка вокруг нотных осцев. Слева от левого края рамки, перпендикулярно нотным осцам написано рукой М. П. Беляева (?): «A. Liadow, op. 22». Внизу страницы по центру рукой А. К. Лядова написано:

«Порядок такой:

Колыбельная
Забавная (Михайла-Кортома)
Окликание дождя
Мороз
Забавная (Лучина, лучинушка!)
Забавная (Татарка)

Хорошо бы маленький формат.».

Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К. . № 6».

- *черные чернила*: выписаны посвящение, название произведения. указан автор:

«Жене Помазанскому

Шесть детских песен
на народные слова

Анатолия Лядова
op. 22».

Л. 1 об., Л. 5 об., Л. 8 – чистые.

Л. 2 – нотный текст. Три трехстрочные системы. Первая нотная строка – заголовок, написан черными чернилами.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: внизу страницы по центру продублирован номер «203»;
- *простой карандаш*: вверху страницы по центру проставлен номер «I».

Таким же образом организована запись на **Л. 3, Л. 4, Л. 5, Л. 6**. Изменяются названия и порядковые номера.

Л. 2 об. – нотный текст. Две трехстрочные системы. Последние четыре нотных осцев не заполнены.

Л. 3 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы. 1-й нотоносец не заполнен, содержит подчистки, изначально был использован для паузирующей партии голоса.

Л. 4 об. – нотный текст. Две трехстрочные и две двухстрочные системы.

Л. 6 об. – нотный текст. Одна трехстрочная и две двухстрочные системы. Последние три нотоносца не заполнены.

Л. 7 – нотный текст. Две трехстрочные и одна двухстрочная система. Первая нотная строка – заголовок, написан черными чернилами. 8-й нотоносец не заполнен.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;

Л. 7 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы. Последние шесть нотоносцев не заполнены.

- *черные чернила*: над последним нотоносцем, ближе к правому краю архивная запись: «Семь (7) листов. А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью. Там, где оканчивается партия голоса, композитор оставляет нотную строку без деления на такты, без пауз; знаки альтерации выставлены при ключе, проставлены на всех нотоносцах; выписаны необходимые знаки при нотах; исполнительские штрихи указаны; обозначены темпа и метр; динамические оттенки выписаны; выставлены дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов, акколады проставлены; имеются продления нотных станов (Л. 5, Л. 6 об.). В тексте имеются типографские пометы простым, синим и красным карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Некоторые обозначения динамических оттенков и темповые указания изначально были написаны простым карандашом, затем обведены черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *подчистки*: на Л. 1 подчищена запятая после слова «песни». Подчистки отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, ключей, акколад, приемов игры; фрагментов текста. «Колыбельная» такты: 7, 12, 17–18; «Забавная (Михайло-Кортома)» такты 17–18; «Окликание дождя» такты 41, 43–44, 47–49, 51, 55; «Мороз» такт 9; «Забавная (Лучина, лучинушка!)» такты 1–2, 9, 16–18; «Забавная (татарка)» такты 6, 9.

Бумага плотная, сильно потемневшая. Имеются следы горизонтального и вертикального сгибов рукописи. На Л. 1–Л. 8 – прорыв по сгибу: внизу – 1,6 см. Нижние правые углы листов прижаты. На Л. 1, Л. 8, Л. 8 об. – загрязнения, пальцевые следы. На Л. 2–Л. 7 – побелевшие полосы в местах сгибов рукописи, следы смазанных чернил. Левый край этих листов неровный.

IV. ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ

№ 37

А. К. Лядов

Нотная записная книжка

эскизные записи

неизвестных произведений

Черновой автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 16 листов (с обложкой).

Нотная записная книжка альбомного формата. Размер: 18,4 на 12,1 см. 6 нотных станов на странице. Нотные листы чередуются с нелинованными. Обложка – плотная бумага фиолетового цвета; по центру обложки наклеен прямоугольник с обрезанными углами. Размер: 7,5 на 5 см.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру, начиная с обложки).

Листы соединены двумя скрепками.

Л. 2 – нотный текст. 1–2-й нотоносцы – двухстрочная система. 3–5-й нотоносцы – трехстрочная система (партитура: труба, тромбоны). 6-й нотоносец не заполнен.

- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Лядов, А. К., № 15».

Л. 2 об. – нотный текст. 1–2-й нотоносцы – двухстрочная система. 3–6-й нотоносцы – четырехстрочная система (партитура, вариант двухстрочной записи на Л. 1).

Л. 3, Л. 3 об., Л. 5–Л. 15 об. – чистые.

Л. 4 – нотный текст. Три двухстрочные системы (партитура, с указанием инструментов).

Л. 4 об. – нотный текст. 1–4-й нотоносцы – четырехстрочная система (партитура).

- *черные чернила*: архивная запись внизу страницы слева: «Два (2) листа А. Римский-Корсаков», зачеркнута фиолетовыми чернилами. Архивная помета в нижнем правом углу: «¹⁸⁵/927».

Л. 16 об.:

- *фиолетовые чернила*: архивная запись в нижнем правом углу:

«В этой рукописи 16 (шестнадцать) листов
из них 14 (четырнадцать) чистых

25. VI. 48.

А. Ляпунова»

Обозначена строчная система нотных станов; ключи, динамические оттенки, исполнительские штрихи, дополнительные знаки указаны частично; знаки альтерации выставлены при нотах. Частично указаны инструменты.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот, лиг, штилей, знаков альтерации на Л. 2 об. – 1-я система, такт 1; 2-я система, такты 2–3. Л. 4 об. – такты 1-2.

Бумага плотная, пожелтевшая. Лицевая сторона обложки потемнела, обрела по периметру желтоватый оттенок.

№ 38

*А. К. Лядов Нотная записная книжка*¹⁹³

эскизные записи

неизвестных произведений

Черновой автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 18 листов (с обложкой).

Нотная записная книжка альбомного формата. Размер: 18,4 на 12,1 см. 6 нотных станов на странице. Обложка – плотная бумага синего цвета; по центру обложки наклеен прямоугольник с обрезанными углами. Размер: 7,9 на 4,7 см. В верхнем правом углу штамп магазина бумаги Матвеева.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру, начиная с обложки).

Листы сшиты.

Л. 2¹⁹⁴ – нотный текст. Три двухстрочные системы.

Таким же образом организована запись на **Л. 2 об.**, **Л. 4**, **Л. 9**, **Л. 10**, **Л. 10 об.**, **Л. 11**, **Л. 11 об.** (на Л. 11 об. справа от 1-й системы ремарка автора простым карандашом: 6 сопр/ 2 бас/ 3 альт. Над последним нотоносцем простым карандашом проставлены номера канонов: «№ 3 а», «№ 3 б»), **Л. 12** (над каждой системой указаны номера канонов: «№ 4», «№ 5», «№ 6»), **Л. 12 об.** (над каждой системой указаны номера канонов: «№ 8», «№ 7», «№ 9», над первой системой помета со стрелкой: «тенор»), **Л. 13** (над последней системой указан номер канона; «№10»), **Л. 13 об.** (над второй системой указан номер канона: «№ 12»).

Л. 3 – нотный текст. Две двухстрочные и две однострочные системы.

Л. 3 об. – нотный текст. Три однострочные, одна двухстрочная и одна однострочная системы.

Л. 4 об. – нотный текст. Две однострочные записи, вторая – с вынесенной на строку ниже правкой. 3–6-й нотоносцы не заполнены.

Л. 5 – полифонические правила. Авторские подсчеты возможных соединений в избранном контрапункте, нотные образцы.

¹⁹³ Содержание: 12 канонов. – Полифонические произведения. – Неизвестные произведения.

¹⁹⁴ Рассматриваемые нами номера листов не совпадают с указанными архивными, так как мы рассматриваем обложку в числе других листов. В архивной пагинации, такая система нумерации применена только к последнему листу (второй составляющей обложки).

Л. 5 об. – над нотным текстом – указания отдельных соединений. Нотный текст: три двухстрочные системы.

Л. 6 – нотный текст. Трехстрочная система с вынесенными исправлениями. 5–6-й нотоносцы не заполнены.

Л. 6 об. – нотный текст. Пять однострочных записей. 6-й нотоносец не заполнен.

Л. 7 – нотный текст. Две однострочные, одна двухстрочная и одна однострочная системы. 6-й нотоносец не заполнен.

Л. 7 об. – нотный текст. Две однострочные, одна двухстрочная и две однострочные системы.

Л. 8 – нотный текст. Однострочная, двухстрочная, однострочная и двухстрочная системы.

Л. 8 об. – полифонические правила. Авторские подсчеты возможных соединений в избранном контрапункте, нотные образцы.

Л. 9 об. – нотный текст. Однострочная и две двухстрочные системы. 6-й нотоносец не заполнен.

Л. 14 – нотный текст. Одна трехстрочная система. 4–6-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на Л. 14 об.

Л. 15 – нотный текст. Шестистрочная система.

Л. 15 об., Л. 16, Л. 16 об. – не заполнены.

Л. 17 – нотный текст, запись перевернута на 180°, заголовок «Кикимора», две трехстрочные системы.

Л. 17 об. – нотный текст. Двухстрочная и четырехстрочная системы.

- *черные чернила*: архивная запись внизу страницы по центру: «Пятнадцать (15) листов А. Римский-Корсаков», зачеркнута простым карандашом. Архивная помета в нижнем правом углу: «¹⁸⁴/928».

Л. 18 – обложка, не заполнен.

Л. 18 об.:

- *фиолетовые чернила*: архивная запись в нижнем правом углу: «В этой рукописи 17+I, а всего (восемнадцать листов, из них 1 (один) чистый, 2 (два) обложка. 14.XII.50 А. Ляпунова».

Запись зачеркнута простым карандашом.

Обозначена строчная система нотных станов; ключи, исполнительские штрихи, дополнительные знаки указаны частично; знаки альтерации выставлены при нотах. Частично указаны инструменты.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, в отдельных местах – поспешно и небрежно, текстовые обозначения выполнены скорописью.

В тексте имеются исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот, фрагментов нотного текста, лиг, штилей, знаков альтерации на Л. 2 – 1-я система, такты 2–4; Л. 2 об. – 1-я система, такты 1–2; Л. 3 – 1-я система, такт 6, 2-я система, такт 5; Л. 4 – 1-я система, такты 1–5, 2-я система, такты 1–2, 4, 6; 3-я система, такт 1; Л. 4 об. – 2-я система, такты 2–3; Л. 5 об. – 2-я система, такты 8–9, вся 3-я система. Л. 6 –

1-я нотная строка – зачеркнуто вынесенное исправление; Л. 6 об. – 1-я строка, такты 2, 4, 2-я строка, такт 2, 3-я строка, такт 3; Л. 7 – 1-я строка, такты 3, 6, двухстрочная система, такт 2; Л. 7 об. – 1-я система, такт 6, 2-я система, такты 5–6, 3-я система, такты 4, 6, 4-я система, такт 1; Л. 8 – 1-я система, такт 4, 2-я система, такт 4, 4-я система, такт 8; Л. 9 – 2-я система, такт 4, 3-я система, такт 4; Л. 9 об. – 1-я система, такт 6, 2-я система, такт 6, 3-я система, такт 6; Л. 10 – 1-я система, такты 7–8, 3-я система зачеркнута; Л. 10 об. – 1-я и 2-я системы перечеркнуты, Л. 11 перечеркнут, зачеркнута 3-я система; Л. 11 об. – 1-я и 2-я системы зачеркнуты; Л. 12 – 1-я система, такты 3–6, 2-я система, такт 5, 3-я система, такты 3–6; Л. 12 об. – 1-я система, такты 1–5; Л. 13 – 1-я и 2-я системы зачеркнуты; Л. 13 об. – 2-я система, такты 1–2, 6–7; Л. 14 – 1–6, 8-й такты, Л. 15 – 1–3-й такты; Л. 17 об. – 2-я система, такт 1.

Бумага плотная, пожелтевшая. Немного примяты нижние правые уголки листов и Л. 1 рядом со сгибом.

№ 39

А. К. Лядов Нотная тетрадь

Черновой автограф.

Содержание: Вариации на тему Глинки. Пасторальная прелюдия. Мазурка, ор. 38. Прелюдия, ор. 36. Этюд, ор. 37. Прелюдия, ор. 40. Этюд, ор. 40. Прелюдия, ор. 39 № 3. Прелюдия ор. 39 № 2. Багатель, ор. 53. Мазурка, ор. 42. Балетная пьеса ор. 52. Прелюдия ор. 39 № 1. «Кресту Твоему поклоняемся». Прелюдия ор. 42 № 1. Русские народные песни. Вариации, ор. 51. Баркарола, ор. 44. Этюд, ор. 48 № 1. Пятьдесят песен русского народа. Багатель, ор. 53. Прелюдия, ор. 57 № 1. «Репка». Неизвестные произведения.

Большая часть произведений автором не озаглавлена.

Порядок возникновения замыслов не соответствует порядку завершения этих произведений.

Авторская дата: отсутствует. Имеется архивная помета карандашом: «1900».

В рукописи 100 листов (48 чистых).

Тетрадь в переплете, листы сшиты, обложка сделана из твердого картона. Размер: 38 на 26,5 см. Нотная бумага клавирная, альбомного формата. 18 нотных станов на странице.

Л. 17, Л. 36 вложены в рукопись.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Содержит исправления простым карандашом.

Между обложкой и Л. 1 рукописи имеется нелинованный лист бумаги, на который внесены архивные пометы простым карандашом. В нижнем левом углу написан номер «¹⁸⁷/₉₂₈». В нижнем правом углу – помета: «Из собр[ания] рус[ских]

муз[ыкальных] автогр[афов] № 18». Сохранность рукописи хорошая, бумага пожелтевшая, часть листов оборвана.

ФОНД № 5 (АБРАМЫЧЕВ Н. И.)

№ 45

А. К. Лядов

Письма (7) Александре Михайловне Абрамычевой
«Здоровье молодой хозяйшке...»

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 11 листов. Фактические Л. 2 и Л. 7 обозначены как «0». Нотный текст записан на Л. 6 и Л. 9.

Бумага: Л. 6, Л. 8, Л. 9 – нелинованная бумага в линейку, книжного формата. На Л. 6 и Л. 9 от руки произведена разметка (по 3 нотносца). Размер: 13 на 20,8 см. Л. 7 – конверт, альбомного формата, нижний срез неровно оборван. Приблизительный размер: 14,8 на 11 см.

Л. 6–Л. 8 – двойной.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- архивная (простым карандашом). На Л. 6 в верхнем левом углу: «30»; на Л. 9 в верхнем правом углу: «28».

Л. 6 – нотный текст. Три однострочных системы, последняя – расчерчена под один такт.

- *простой карандаш*: под нотным текстом рукой автора написано:

«Многоуважаемая Александра
Михайловна, будьте скорее
Вашего тирана».

Ниже – музыкальная подпись Лядова.

Л. 6 об. – чистый.

Л. 8 – чистый.

Л. 8 об.:

- *простой карандаш*: запись по центру страницы, перевернута на 180°:

«Ея Высокоблагородию
Александре Михайловне
Абрамычевой».

Л. 7:

- *черные чернила*: запись на конверте:

«ЕВБ.

Александре Михайловне
Абрамычевой».

Л. 7 об. – чистый.

Л. 9 – нотный текст. Три однострочных системы. Под нотным текстом – музыкальная подпись Лядова.

Л. 9. об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки проставлены. Обозначен метр. Текст выписан подстрочно.

Текст записан простым карандашом (на конверте – Л. 7 – черными чернилами). Почерк ровный, устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага тонкая, пожелтевшая. На Л. 6–Л. 8 имеются следы четырех горизонтальных сгибов. На Л. 9 – следы горизонтального и вертикального сгибов. Рукопись содержит многочисленные желто-коричневые пятна. На Л. 9 об. в нижнем правом углу имеется темно-серый смазанный след.

Письма

Л. 1 (черные чернила)

«Дорогая

Александра Михайловна,

Чай имел большой успех – мы

Просим «бис».

Благодарный Вам

Ан. Лядов»

Л. 2 (черные чернила)

«Дорогая, Александра Михайловна,

В среду я так сильно ухаживал за

Вами, что теперь без краски в ли-

це не могу вспоминать. Будьте такой

милой простите меня и не сердитесь.

Преданный Вам всегда

Ан. Лядов».

Л. 3 (черные чернила)

«Паки паки благодарю за чай!

Ваш по «гропъ» Ан. Лядов».

Л. 4 (черные чернила)

«Дорогая

Александра Михайловна,

Будьте добренькой – пришлите

поскорее ^(x) завтрак. Все мои

ученики заняты репетицией и я

болтаюсь по Консерватории.

Преданный Вам

^(x) хоть сейчас

Ан. Лядов».

Л. 5 (черные чернила)
 «Дорогая
 Александра Михайловна,
 Я болен. Будьте так любезны
 пришлите что-нибудь легкое на
 завтрак, напр.: яйца или что-
 нибудь подобное.
 Вечно Ваш
 Ан. Лядов».

№ 88

А. К. Лядов Вальс
для фортепиано

Черновой автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист (1 такт).

Бумага: клавирная, альбомного формата (часть листа). Размер: 27,1 на 17,6 см. 7 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру)
- архивная (?) (в верхнем правом углу номер простым карандашом проставлен номер страницы – «2»).

Л. 1 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 7-й нотоносец не заполнен.

- *черные чернила*: авторская запись названия произведения сверху страницы по центру: «Вальс»; по окончании нотного текста, после тактовой черты написано «и т. д.».

Л. 1 об. – чистый. На 4-м нотоносце, вне какой-либо организации нарисованы 2 ноты, следующие подряд: под нотоносцем на второй добавочной линейке и над нотоносцем на второй добавочной линейке.

- *штамп Дмитрия Абрамычева*: сверху страницы, по центру. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 35».

Нотные знаки выписаны частично. Ключи и ключевые знаки указаны только в первой системе. Необходимые знаки при нотах указаны. Выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов. Акколадой объединены только вторая и третья системы.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый, но с чертами поспешной записи (некоторая небрежность, небольшой наклон вправо). Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- зачеркивания отдельных нот – такт 18.

Бумага плотная, сильно пожелтевшая. Левый и нижний срезы неровные. Верхний левый и нижний правый углы загнуты. Верхний правый и нижний левый углы немного примяты. Имеются «лисьи пятна», небольшие вкрапления коричневого цвета и темно-коричневые пятна в левой части Л. 1. На Л. 1 об. пятна светло-коричневого цвета (ближе к правому краю листа). Имеются следы простого карандаша на правом поле Л. 1 и на левом поле Л. 1 об.

№ 89

А. К. Лядов

Вариации на русскую тему из сборника Н. Абрамычева

Тема

для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист (13 тактов).

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер листов: 25,1 на 18,3 см. 8 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- архивная (?) (в верхнем правом углу простым карандашом проставлен номер страницы – «3»).

Л. 1 – нотный текст. Две двухстрочные системы (1-й, 4-й, 7–8-й нотоносцы не заполнены).

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки указаны только в первой системе. Выписаны метр и дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, немного потемневшая. Углы закругленные. Имеются небольшие по размеру пятна коричневого цвета на Л. 1 и Л. 1 об. Лист немного примят в верхней части.

№ 90

А. К. Лядов

Вариации на русскую тему из сборника Н. Абрамычева

Вариация 6

для фортепиано

Автограф на память.

Авторская дата: 15 февраля 1900 г.

В рукописи 1 лист (6 тактов).

Бумага: картон книжного формата. Размер: 10,3 на 15,5 см. Бумага нелинованная, разлинована автором от руки. 6 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- архивная (?) (в верхнем правом углу простым карандашом проставлен номер страницы – «4»).

Л. 1 – нотный текст. Три двухстрочные системы.

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки указаны. Обозначены метр и темп. Исполнительские штрихи, динамические оттенки указаны. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот в такте 7.

Бумага плотная, потемневшая. Немного примяты углы рукописи, левый срез – неровный с небольшими прорывами. В верхнем левом углу на верхнем и на нижнем поле Л. 1 – небольшие бледно-коричневые пятна. Такие же пятна имеются на Л. 1 об.

№ 91

А. К. Лядов

«Модуляция кларнетиста»

для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист (1 такт).

Бумага: клавирная, альбомного формата (часть листа). Размер: 25,3 на 13 см. 6 нотных станов на странице. Обратная сторона листа нелинованная.

Пагинация:

- архивная (?) (в верхнем правом углу номер простым карандашом проставлен номер страницы – «8»).

Л. 1 – нотный текст. Две двухстрочные системы (2–3-й, 4–5-й ноты).

- *синий карандаш*: вверху страницы по центру написано заглавие: «Модуляция кларнетиста кл. проф. Лядова»
- *черные чернила*: под записью синим карандашом –

«re-до#

фонографически записанная Ан. Лядовым».

- *простой карандаш*: кавычки в записи заглавия: «„Модуляция кларнетиста“». Над нотным текстом слева написано «Прелюдия», запись

расположена внутри квадратной скобки, объединяющей два первых аккорда.

Л. 1 об. – чистый.

- *штамп Дмитрия Абрамычева*: в верхнем правом углу. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 8».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи указаны. Необходимые знаки при нотах указаны, выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального и горизонтального (в нижней части листа) сгибов рукописи. Левый и нижний срезы неровные. Верхний правый угол потемневший. Углы немного примяты. Бумага потемнела по вертикальному сгибу. В верхней части сгиба прорыв – 0,5 см. На Л. 1 об. – «лисы пятна», серые пальцевые следы, следы отпечатавшегося штампа, небольшие коричневые вкрапления.

№ 92

А. К. Лядов

Музыкальные шутки

Два автографа.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: Л. 1 фрагмент тетрадного листа в широкую линейку, повернут на 90°, альбомного формата. Размер: 20,7 на примерно 4,7 см. Лист разлинован от руки – 1 нотоносец. Л. 2 фрагмент клавирного листа, альбомного формата. Размер: 17,3 на 8,8 см. 4 нотных стана на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- архивная (простым карандашом, в верхнем правом углу). На Л. 1: «10». На Л. 2: «5».

Л. 1 – нотный текст. Однострочная система (6,5 тактов).

- *черные чернила*: вверху страницы справа запись рукой Абрамычева: «Шутка А. Лядова», далее – подпись.

Л. 1 об. – чистый.

- *штамп Дмитрия Абрамычева*: по центру страницы справа. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 31».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, необходимые знаки при нотах проставлены. Обозначен метр. Выписаны дополнительные знаки.

Л. 2 – нотный текст. Трехстрочная система.

- *черные чернила*: внизу страницы по центру запись рукой Абрамычева: «Автограф А. Лядова».

Л. 1 об. – чистый.

- *штамп Дмитрия Абрамычева*: вверху страницы по центру. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 28».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, необходимые знаки при нотах проставлены. Обозначен метр. Выписаны дополнительные знаки.

Имеются исправления:

На Л. 2 в партии голоса поверх записи исправлены первые две буквы слова «дайте».

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. На Л. 1 – почерк ровный устойчивый, на Л. 2 наблюдается поспешность письма.

Бумага Л. 1 очень тонкая, просвечивающая, пожелтевшая. Имеются светло-коричневые пальцевые следы. Чернила немного разошлись от времени. Верхний срез рукописи неровно оборван. Левый срез имеет прорыв в верхней части. Нижние углы загнуты. Бумага Л. 2 плотная, пожелтевшая. Срезы рукописи немного неровные. В верхнем левом углу имеются небольшие коричневые пятнышки. На Л. 2 об. рядом с правым срезом имеется серое пальцевое пятно.

№ 93

А. К. Лядов

«Мусоргско-Даргомыжско-Кюёвская гамма»

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист (4 такта).

Бумага: нелинованная бумага, расчерченная от руки (2 нотоносца), альбомного формата. Размер: 20,7 на 13 см.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- архивная (простым карандашом, в верхнем правом углу). На Л. 1: «15».

Л. 1 – нотный текст. Двухстрочная система (4 такта).

- *простой карандаш*: авторская запись названия над нотным тестом, по центру: «Мусоргско-Даргомыжско-Кюёвская гамма». Записи рукой Абрамычева (?) Над авторским названием, справа: «Лядов». Под нотным текстом, на уровне первого такта:

«Несогласен. Это Глин-
кинская гамма».

Под последними тремя тактами:

«Это восторг!! неправ».

Л. 1 об. – чистый.

- *штамп Дмитрия Абрамычева*: вверху страницы, слева. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 16».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, необходимые знаки при нотах проставлены. Отсутствует акколада.

На Л. 1 в 1-м такте, в партии левой руки имеются следы стертого карандаша.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный, устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага очень плотная, пожелтевшая, с многочисленными темно-коричневыми вкраплениями небольших размеров. Имеются следы вертикального сгиба, рукопись была согнута пополам. На Л. 1 об. имеются пятна светло-коричневого цвета. Сгиб имеет серый оттенок.

№ 94

А. К. Лядов

Неизвестные наброски

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: Л. 1 тонкая нелинованная (листочка книжного формата; размер – 14 на 22 см. Л. 1 об. содержит печатную запись:

«М. Г.

Директор Консерватории покорнейше просит Вас, пожаловать в качестве члена экзаменационной комиссии на приемный экзамен по отделу»

Внизу страницы по центру – указание типографии: «ТИП. С. Л. КИНДА КАЗАНСКАЯ, № 44».

Авторская запись (Л. 1) на обороте приглашения, лист повернут на 90° (альбомный формат). Л. 2 – оторванный фрагмент клавирного листа. Вследствие обрыва лист приобрел альбомный формат; размер – 26 на 22,1 см. 8,5 нотных станов.

Пагинация:

- авторская (постраничная, в верхнем углу, простым карандашом). На Л. 2 в верхнем правом углу стоит номер страницы «9».
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Листы отдельные, не сшиты.

Л. 1 – нотный текст трехстрочная система (1+2).

- *черные чернила*: под нотной записью слева – помета (?).
- *простой карандаш*: «№ 66» в верхнем правом углу.

Л. 1 об. – текст приглашения.

Л. 2 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 3-й, 6-й нотоносцы не заполнены

Л. 2 об. (перевернут по вертикали):

- *штамп Дмитрия Абрамычева*. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 1».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. На Л. 1 выписаны дополнительные знаки, система нотных станов обозначена только на двух нижних строках, но объединение акколадой отсутствует. На Л. 2 указаны размер, динамические оттенки, исполнительские штрихи, выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов (в 1-й системе отсутствует акколада).

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером на Л. 1 и простым карандашом на Л. 2. Почерк ровный устойчивый. Наблюдается поспешность письма. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания*: на Л. 1 такт 2;
- *следы стертых карандаша*: на Л. 2 такт 9.

Л. 1 – тонкая бумага, имеются следы вертикального сгиба, верхний левый угол загнут, в верхнем правом углу пятно светло-коричневого цвета. Л. 2 – плотная бумага, потемневшая. Имеются следы вертикального сгиба и следы горизонтального сгиба на уровне 2 см от верхнего края. Примят нижний левый угол. Левый и нижний срезы – неровные.

№ 95

А. К. Лядов Пастух (4 часа утра)

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 24,8 на 12,4 см. 5,5 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- архивная (?) (простым карандашом). На Л. 1 в верхнем правом углу стоит «6.».

Л. 1 – нотный текст. Двухстрочная система (3–4-й нотоносцы).

- *черные чернила*: вверху страницы по центру запись рукой неустановленного лица: «Экспромт А. Лядова». Ниже – заглавие произведения «Пастух. (4 часа утра)».

Л. 1 об .:

- *штамп Дмитрия Абрамычева*: вверху страницы справа. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 33».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи и ключевые знаки проставлены. Обозначен метр Исполнительские штрихи указаны; выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, потемневшая. Имеются следы вертикального сгиба. Немного примяты левое и правое поля рукописи. Имеются небольших размеров коричневые пятна. На Л. 1 – едва заметные пальцевые следы. На Л. 1 об. – небольшое чернильное пятнышко на левом поле.

№ 96

А. К. Лядов
Канон № 2 ор. 34
для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 38,2 на 25,2 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
- авторская (постраничная, простым карандашом, в верхнем углу). В верхнем левом углу Л. 1 рукой автора написано: «12».

Л. 1 – нотный текст. Три двухстрочные системы.

- *простой карандаш*: вверху страницы по центру указано название произведения: «Канон». Под нотным текстом, справа, по диагонали расположена авторская подпись: «Ан. Лядов».

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки, необходимые знаки при нотах проставлены. Обозначены метр и темп. Исполнительские штрихи указаны частично. Динамические оттенки не обозначены, дополнительные знаки не выписаны. Обозначена строчная система нотных станов. Имеются продления нотных станов (2-я система).

Нотный текст записан простым карандашом. В 5-м такте, бемоль на вторую долю среднего голоса проставлен черными чернилами. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *подчистки* отдельных нот в такте 5;
- *следы стерттого карандаша* в такте 9.

Бумага плотная, сильно потемневшая. Имеются следы вертикального сгиба. Углы рукописи потемневшие, сильно примяты, прорванные. Имеются пальцевые следы, небольшие коричневые вкрапления и пятна коричневого цвета (в нижнем правом углу Л. 1 и нижнем левом углу Л. 1 об.), Срезы рукописи прорваны.

Наиболее сильные прорывы по правому срезу Л. 1: на уровне 5 см сверху вырван фрагмент 1 на 1 см. Прорывы на уровне 16 и 20 см и вертикальный сгиб левого края (около 1,3 см), возможно, свидетельствует о том, что данный лист изначально был частью более масштабной сшитой рукописи.

№ 97

А. К. Лядов Прелюдия (ор. 33, № 1) для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 23 апреля 1892 г.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,8 на 35 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 1-й, 10-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: архивная помета сверху страницы слева: «12».
- *черные чернила*: авторские записи. Вверху страницы по центру выписано посвящение: «Милому Николаю Ивановичу Абрамычеву на память.». В нижнем правом углу указаны дата написания произведения и автор:
«23 Апреля 92 г.
Ан. Лядов».

- *синий карандаш*: авторские исправления в 9–10-м тактах, вынесенные на 10-й нотоносец.

Л. 1 об .– чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки, метр и темп, необходимые знаки при нотах проставлены. Динамические оттенки, исполнительские штрихи указаны. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Ряд исправлений (такты 9, 10) выполнен синим карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *подчистки* отдельных нот в тактах 1, 7, 9–10.

Бумага плотная, сильно потемневшая. Имеются следы горизонтального сгиба. Рукопись отреставрирована, подклеены срезы и углы. На Л. 1 нижний срез потемневший, имеются отдельные темно-коричневые пятна небольших размеров. На Л. 1 об. также подклеен горизонтальный сгиб. В верхней части листа имеется прямоугольный участок более светлого оттенка, размером 15,5 на 10 см. Прямоугольник наклонен к сгибу. Часть листа от сгиба, вокруг прямоугольника

более темная. На Л. 1 об. также имеются темно-коричневые пятна небольших размеров.

№ 98

А. К. Лядов
Гротеск (ор. 33, № 2)
для фортепиано

Автограф.

Авторская дата: 3 мая 1889 г., Консерватория.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 38 на 25,3 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру);
- авторская (?). На Л. 1 об. в верхнем правом углу стоит «1.».

Л. 1 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 3-й, 6-й, 9-й, 12-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру заглавие произведения «Вариации»;
- *простой карандаш*: зачеркнуто заглавие произведения; указан темп «Allegretto».

Л. 1 об. – нотный текст. Одна двухстрочная система (1–2-й нотоносцы).

- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты, расположенная по диагонали:

«На память
 Николаю Ивановичу
 Абрамычеву
 от Ан. Лядова
 Консерватория 3^{го} Мая 89 г.»;

- *простой карандаш*: авторская запись в нижней левой части листа (на уровне 10–11-го нотоносцев):

«grotesque

(Черемис. песня /?/)».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки, метр и темп, необходимые знаки при нотах проставлены. Динамические оттенки, исполнительские штрихи указаны; выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста в тактах 7, 21.

Бумага плотная, сильно потемневшая. Имеются следы вертикального сгиба. Рукопись прорвана по срезам; верхний и нижний левый углы прорваны и примяты; верхний и нижний правый углы загнуты. На Л. 1 по правому срезу имеются два прорыва на уровне 6 см от верхнего края на расстоянии 11 см друг от друга (возможно, данный лист был фрагментом более крупной сшитой рукописи). Поля рукописи потемневшие, содержат темно-коричневые вкрапления; имеются небольших размеров «лисы пятна» (на Л. 1).

№ 99

А. К. Лядов
Фугато Кап-Эк
для смешанного хора

Автограф.

Авторская дата: 19 апреля 1900 г., Консерватория.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер: 25,8 на 19,4 см. 8 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
 - авторская (?). На Л. 1 об. в верхнем левом углу стоит «11.».

Л. 1–Л. 2 – двойной.

Л. 1:

- *черные чернила*: авторская запись над 3-м нотоносцем по центру: «Фугато Кап-Эк».

Л. 1 об. – нотный текст. Две четырехстрочные системы.

- *черные чернила*: заглавие произведения вверху страницы по центру «Фугато Кап-Эк», написанное рукой автора.

Л. 2 – нотный текст. Одна четырехстрочная система (1–4-й нотоносцы).

- *черные чернила*: авторская запись под финальной тактовой чертой (в левой части страницы).

«Ан. Лядов
 Консерватория
 19 Апр.
 1900 г.»

Л. 2 об.:

- *штамп Дмитрия Абрамычева*. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 12».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки, метр и темп, необходимые знаки при нотах проставлены. Динамические оттенки,

исполнительские штрихи указаны; выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *подчистки* небольших фрагментов нотного текста: такт 11 (партия альтов).

В тексте имеется архивная конъектура простым карандашом в 9–10-м тактах в партии басов (слипшиеся листы были разъединены, что привело к нарушению целостности записи).

Бумага плотная, пожелтевшая. Немного примяты поля вдоль срезов рукописи; примят нижний левый угол. Имеется прорыв по сгибу: снизу – 0,5 см. По всем листам рукописи имеются небольшие вкрапления коричневого цвета. На Л. 1 – небольшие пятна коричневого и белого цвета. На Л. 1 об. и Л. 2 внизу страницы имеются пятна, оставшиеся от слипания листов. На Л. 2 внизу страницы слева имеется пятно коричневого цвета. На Л. 2 об. – пальцевые следы.

№ 100

А. К. Лядов
Ярилин день
Пастух

Автограф на память (?)

Автограф.

Авторская дата: 16 февраля 1891 г.

В рукописи 1 лист.

Бумага: альбомного формата. На плотную картонную карточку розового цвета размером 19,5 на 11,9 см наклеены фрагменты нелинованной плотной бумаги альбомного формата (ноты нарисованы рукой автора). На Л. 1 размером 16,5 на 9,9 см; на Л. 1 об. – 12,6 на 8,6 см.

Пагинация:

- архивная (?) (простым карандашом). На Л. 1 в верхнем правом углу стоит «7».

Л. 1 – нотный текст. Две однострочные системы.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру рукой автора написано заглавие: «Ярилин день»; под нотным текстом слева – дата:

«16го февраля
1891 г.»

Справа – подпись автора: «Ан. Лядов».

Л. 1 об. – нотный текст. Одна двухстрочная система.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру написано заглавие: «Пастух»
- *штамп Дмитрия Абрамычева*: внизу страницы по центру. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 13».

«Ярилин день»: нотные знаки выписаны полностью; ключи и ключевые знаки проставлены только в первой системе. Обозначены метр и темп. «Пастух»: нотные знаки выписаны полностью; ключи и ключевые знаки проставлены; обозначен метр; исполнительские штрихи указаны частично; обозначена строчная система нотных станов (по средством тактовых черт, акколада отсутствует).

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк небрежный; чувствуется поспешность письма. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага потемневшая. Рукопись содержит следы смазанных черных чернил; на Л. 1 – след красных чернил в нижнем левом углу. Верхнее и нижнее поля рукописи имеют неровности (волны), возможно, они были промочены. Имеются небольших размеров коричневые пятна.

№ 105

А. Г. Рубинштейн

«Дон-Кихот»

(однострочная запись рукой А. К. Лядова)

Автограф.

Авторская дата: 9 октября 1895 г.

В рукописи 1 лист (8 тактов).

Бумага: нелинованная бумага, расчерченная от руки (3 нотоносца), альбомного формата. Размер: 17,5 на 10,5 см.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру);
- архивная (простым карандашом, в верхнем правом углу). На Л. 1: «14».

Л. 1 – нотный текст. Три однострочных системы, последняя – расчерчена под один такт.

- *черные чернила*: слева над нотным тестом указание композитора и названия произведения рукой Н. И. Абрамычева (?): «Дон-Кихот А. Рубинштейна», ниже – «Н. Абр.». После финальной тактовой черты запись рукой А. К. Лядова: «и т. д.». Справа от третьей системы запись рукой А. К. Лядова:

«9^{го} Окт. 1895 г. Петербург.

Консерватория, сборная Комната.

10 ½ ч. утра. Ан. Лядов».

Л. 1 об . – чистый.

- *штамп Дмитрия Абрамычева*: вверху страницы, по центру. На штампе запись *красными чернилами*: «№ 26».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, необходимые знаки при нотах проставлены. Обозначен метр, исполнительские штрихи и динамические оттенки, присутствуют указания на инструменты. Над 3-м тактом запись: «Corni».

Текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный, устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага очень тонкая, пожелтевшая. Рукопись содержит пальцевые следы и небольшие светло-коричневые пятна. На Л. 1 нижний левый угол имеет следы загиба.

Ф. 68 (Бессель В. В.), № 16

Собрание музыкальных произведений русских композиторов. 1881–[1906?] гг.
Без даты.

Автографы Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, Ц. А. Кюи, А. К. Глазунова; конволют в переплете.

Листов: I+45+II

М. П. Мусоргский Гопак и Песня Паробка из оперы «Сорочинская ярмарка» Инструментовка А. К. Лядова для оркестра

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 11 листов.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 29 на 38 см. 26 нотных станов на странице.

Рукописи А. К. Лядова вошли в состав конволюта с произведениями русских композиторов, указанных в верхней правой части первого форзаца рукой неустановленного лица:

«РУКОПИСИ

- 1.) Н. Римский-Корсаков [«М. П. Мусоргский „Спи усни, крестьянский сын“.
Колыбельная из „Воеводы“–Островского для меццо-сопрано с
сопровождением оркестра. Оркестрована Н. Римским-Корсаковым»].
- 2.) Ант. Лядов [М. П. Мусоргский Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка».
Инструментовка А. К. Лядова].
- 3.) Ант. Лядов [«Думка Паробка. Партитура. Инструментовка и редакция
А. К. Лядова»].
- 4.) Ц. Кюи [Тарантелла для оркестра]
- 5.) Глазунов А. [М. П. Мусоргский Колыбельная из «Песен и плясок смерти».
Инструментовка А. К. Глазунова]
- 6.) Ант. Лядов [Вариация VII б из Вариаций на тему М. И. Глинки]
- 7.) Ц. Кюи [«Последние цветы» для двух сопрано и фортепиано»].

Листы рукописей сшиты, частично вклеены, помещены в твердую картонную обложку, размером (Л. I) 29,5 на 39,7 см.

Пагинация:

- авторская (полистная, черными чернилами, в верхнем углу);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
Архивная пагинация сквозная. Рукописи произведений А. К. Лядова (Гопак,

Думка Паробка) – листы 9–19 об. Авторская пагинация начинается со страницы «1» в каждом из номеров. В «Думке Паробка» лист, выполняющий функцию титульного, не пронумерован, страница «1» обозначена на первой странице нотного текста (Л. 17).

Гонак

Л. 9 – нотный текст. Девятнадцатистрочная система. 1–3, 24–26 ноты не заполнены. 4-й нотоносец и 14-й нотоносец системы заняты обозначениями темпа.

Л. 9 об. – нотный текст. Девятнадцатистрочная система. 1–4-й, 24–26-й ноты не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 10 об.**, **Л. 11**, **Л. 11 об.**, **Л. 12**, **Л. 12 об.**, **Л. 13**, **Л. 14 об.**, **Л. 15**.

Л. 10 – нотный текст. Девятнадцатистрочная система. 1–4-й, 24-й, 26-й ноты не заполнены. 25-й нотоносец занят исправлениями.

Л. 13 об. – нотный текст. Девятнадцатистрочная система. 1–4-й, 26-й ноты не заполнены. 24–25-й ноты заняты исправлениями.

Л. 14 – нотный текст. Девятнадцатистрочная система. 1–2-й, 25–26-й ноты не заполнены. 3–4-й, 24-й ноты заняты исправлениями.

Л. 15 об. – нотный текст. Девятнадцатистрочная система. 1–4-й, 24–26-й ноты не заполнены.

- *черные чернила*: подпись автора после финальной тактовой черты, по диагонали: «Ан. Лядов».

Думка Паробка

Л. 16 – титульный.

- *черные чернила*: название произведения и указание автора инструментовки по центру страницы:

«Думка Паробка
Партитура
Инструмент. Ан. Лядова».

- *простой карандаш*: дописано «[Инструмент]овка и редакция». Запись уходит вниз, под подпись автора. Простым карандашом подчеркнута последняя строка титульного листа.

Л. 16 об. – чистый.

Л. 17 – нотный текст. Тринадцатистрочная и двенадцатистрочная системы. 14-й нотоносец, 6-й, 8-й ноты первой, 7-й нотоносец второй системы не заполнены.

Л. 17 об. – нотный текст. Две двенадцатистрочные системы. 13–14-й ноты и 7-й нотоносец каждой из систем не заполнены. Таким же образом организована запись на **Л. 18**, **Л. 18 об.**, **Л. 19**.

Л. 19 об. – нотный текст. Двенадцатистрочная система (1–12-й ноты). 7-й нотоносец системы не заполнен.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи и ключевые знаки выставлены только в первой системе каждого номера. Выставлены необходимые знаки при нотах. Обозначены метр, темп. Динамические оттенки, исполнительские штрихи

указаны, выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов. Имеются продления нотных станов (Л. 17). В тексте присутствуют типографские пометы синим и красным карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Динамические оттенки, отдельные ноты частично выставлены простым карандашом. Отдельные фрагменты и исполнительские указания написаны сначала простым карандашом, затем обведены черными чернилами. Тактовая сетка размечена простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Цифры партитуры указаны синим карандашом. Исправления выполнены черными чернилами, простым и красным карандашом.

В тексте имеются следующие исправления:

Гонак

- *зачеркивания* отдельных нот и пауз, небольших фрагментов нотного текста, динамических оттенков, исполнительских штрихов в тактах 11, 18–22, 23, 25, 44–45, 48–49, 62, 64, 66, после такта 71 вычеркнуты 4 такта, 72–86, 88, 90, 92, 94–95, 99–100, 102, 104, 106–107;
- *подчистки* в обозначениях инструментов и в указании ключевых знаков (Л. 9), подчистки отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, исполнительских штрихов, ритмических фигур, лиг, динамических оттенков, штилей в тактах 1, 4, 7, 10, 12, 15, 17–21, 33, 39, 41, 44, 57–62, 64, 66, 72–80, 82–86, 88–95, 99, 102, 106–108;
- *следы стерттого карандаша* (убраны обозначения цифр партитуры и отдельные типографские пометы) в тактах 13–14, 18, 21–22, 31, 34, 39, 50, 55–56, 81–82.

Думка Паробка

- *зачеркивания* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, знаков при нотах, исполнительских обозначений в тактах 4–5, 26, 27, 40, 41, 43, 46;
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, динамических оттенков в тактах 27, 34, 36, 41, 43, 45, 46;
- *следы стерттого карандаша* (убраны обозначения цифр партитуры и отдельные типографские пометы) в тактах 12–13, 16–25, 27, 34–36, 38, 42.

Бумага плотная, пожелтевшая. На Л. 9–15 примяты верхний левый и верхний правый (незначительно) углы, примяты и затемнены нижние правые углы, содержат пальцевые следы, срезы рукописи неровные, правый срез частично прорван. На Л. 9 – небольшие пятна коричневого цвета, потемневшие срезы, нижний правый угол примят и прорван, следы стерттого карандаша синего цвета. На Л. 9 об., Л. 10 об. – следы стерттого карандаша синего цвета. На Л. 11 – следы

стертого карандаша синего и красного цвета. На Л. 11 об. имеются коричневые пятна в верхнем левом углу и внизу страницы по центру – следы склеенной бумаги. На Л. 12 – рыже-коричневые вкрапления в верхнем правом углу, небольшое светло-коричневое пятно внизу страницы по центру, следы стертого карандаша синего цвета. На Л. 12 об. – отдельные небольшие пятнышки коричневого цвета. На Л. 13 – небольшое рыже-коричневое пятно вверху страницы, ближе к правому краю. На Л. 13 об. – небольшое коричневое пятно в середине правого поля. На Л. 14 – следы стертого карандаша синего цвета. На Л. 15 – в верхнем правом углу – пятна серого цвета. На Л. 16–19 примяты верхние левые углы, нижние правые углы примяты, затемнены, содержат пальцевые следы. На Л. 16 содержатся следы смазанных чернил, серые пальцевые следы, пятна коричневого цвета, следы стертого простого карандаша. Нижнее поле затемнено. Левый срез отреставрирован: подклеен. Л. 16 об. содержит следы отпечатавшихся черных чернил (в том числе следы печатного шрифта в зеркальном отображении). На Л. 17 – серые пальцевые следы в верхнем правом углу. На Л. 17 об. следы смазанных черных чернил, следы стертого карандаша синего цвета. На Л. 18 – следы смазанных чернил, следы стертого карандаша синего и красного цвета. На Л. 18 об., Л. 19 – следы стертого карандаша синего цвета. На Л. 19 об. – пальцевые следы серого цвета вверху страницы справа; подклеен правый срез листа.

Ф. 129 (Ваксель П. Л.), № 2606

Автограф; открытка; с дарственной надписью Э. П. Юргенсону.
Здесь же – фотопортрет А. К. Лядова.

А. К. Лядов

Nenia

автограф на память

Автограф.

Авторская дата: 14 февраля 1912 г.

В рукописи 2 листа.

Бумага: две картонные карточки. Л. 1 почтовая карточка (фотопортрет) книжного формата. Размер: 8,4 на 13,5 см. Л. 2 – почтовая карточка альбомного формата.

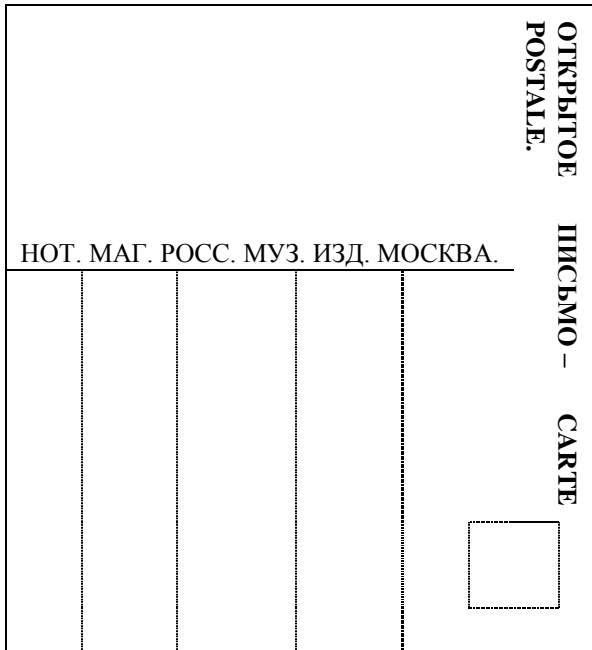
Размер: 13,9 на 8,8 см.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Листы отдельные.

Л. 1:



- *штамп* «из собрания Э. П. Юргенсона №.....» по центру страницы, повернут на 90° по часовой стрелке.

- *черные чернила*: авторская запись под штампом:

«Э. П. Юргенсону.

Ан. Лядов

14^{го} февр.

1912 г.»

Л. 1 об. – фотопортрет А. К. Лядова (воспроизведен на обложке сборника «Непознанный Лядов»).

В нижнем правом углу белым цветом напечатано:

«Анатолий Лядов

Anatol Ljadov».

В нижнем правом углу стоит цифра «31».

Л. 2 – нотный текст. Однострочная запись (начальный четырехтакт «Скорбной песни»).

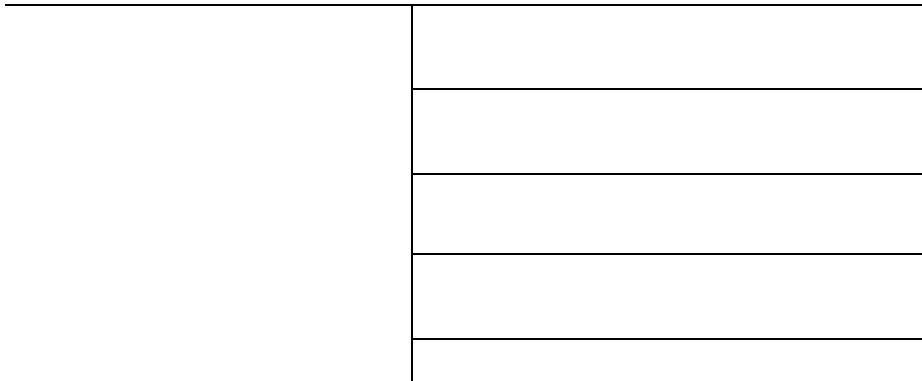
- *черные чернила*: авторские записи вверху страницы, по центру: «Э. П. Юргенсону на память»; под нотным текстом, ближе к правому краю: «Ан. Лядов»; ниже, слева «14^{го} февр. 1912 г.».

Л. 2 об.:

ВСЕМИРНЫЙ ПОЧТОВЫЙ СОЮЗ. РОССИЯ.
UNION POSTALE UNIVERSELLE. RUSSIE.
ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО. – CARTE POSTALE.



POCZTÓWKA.



- *штамп «из собрания Э. П. Юргенсона №.....»*: в левой части карточки, повернут на 90° по часовой стрелке;
- *почтовая марка*: наклеена на карточку в верхнем правом углу. Марка, содержит изображение герба России, в верхней части ее указано «почтовая марка», в нижней части – стоимость: «три 3 коп.». Изображение на марке красно-коричневого цвета на светлом фоне;
- *черные чернила*: запись рукой неустановленного лица (?):

«Господину
Эрн. Пет. Юргенсону
Дворцовая пл. 6 кв. 3
Здесь»;

- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем правом углу: «203/204».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. Обозначения темпа, метра, динамики указаны; выписаны дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, на Л. 1 немного потемневшая; на Л. 2 – пожелтевшая. На Л. 1 и Л. 1 об. имеются пальцевые отпечатки. На Л. 2 имеется едва заметный след вертикального сгиба (до половины страницы), края неровные.

Ф. 187 (Глазунов А. К.), № 1372

[«Пятницы». Сборник пьес для струнного квартета. Тетрадь I. № 3. «Пятницы», полька Н. Соколова, А. Глазунова и А. Лядова]. Trio.

А. К. Лядов
«Пятницы»
Полька (Trio)
для струнного квартета

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 23,5 на 31,6 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1–Л. 2 двойной.

Л. 1 – нотный текст. Три четырехстрочные системы.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру указано название (раздела произведения) *Тrio*, вверху страницы справа – имя автора: «Ан. Лядов».
- *синий карандаш*: вверху страницы по центру указано: «№ 23».

Л. 1 об. – нотный текст. Одна четырехстрочная система (1–4-й нотоносцы)

Л. 2 – чистый.

Л 2 об.:

- *фиолетовые чернила*: архивная запись внизу страницы по центру:
«В этой рукописи два (2) листа,
из них один (1) чистый.

А. Ляпунова».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи и ключевые знаки проставлены только в первой системе. Необходимые знаки при нотах, исполнительские штрихи, динамические оттенки указаны; выписаны дополнительные знаки. Обозначения метра и темпа отсутствуют. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *подчистки* отдельных нот, ритмических фигур в тактах 10, 12, 16, 21.

Бумага плотная, потемневшая. Сохранность рукописи хорошая. Имеются незначительные коричневые вкрапления по всем листам рукописи. На Л. 2 – отдельные небольшие серо-коричневые пятнышки. Немного примяты верхние правые, нижние левые углы и левое поле рукописи. На Л. 1 (в тактах 6, 13) имеются небольшие чернильные кляксы.

Ф. 362 (Собрание Комаровой Варвары Дмитриевны), оп. 2, № 47

*А. К. Лядов Шествие из № 52-го в 50-й.
для фортепиано*

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 27 марта 1889 г.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,5 на 34,2 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация отсутствует.

Л. 1, Л. 2 отдельные (возможно, первоначально это был двойной лист, распавшийся вследствие механических повреждений).

Л. 1 – титульный:

- *черные чернила*: по центру страницы на уровне 4-го нотоносца написано посвящение:

«Дорогому Владимиру Васильевичу Стасову
на память.».

Л. 1 об. – нотный текст. Пять двухстрочных систем.

- *черные чернила*: вверху страницы написаны заглавие и посвящение произведения:

«Шествие из № 52^{го} в 50^й

М. П. Беляеву.».

- *штамп Гос. Публичная Библиотека в Ленинграде*: внизу страницы по центру.

Л. 2 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 7–10-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп библиотеки (?)*, содержащий надпись:

«П. 1957 («7», заложенная в штампе, исправлена *синими чернилами* на «8»).

Акт» «РЛ-145/7» (запись выполнена *синими чернилами*). Ниже – запись *черными чернилами*: «1958. 209.».

- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты, расположенная по диагонали:

«27^{го} Марта 89 г.

Ан. Лядов».

Л. 2 об.:

- *черные чернила*: архивная запись в нижнем правом углу: «Пост. 1958. 209.».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. Исполнительские штрихи; обозначения размера и темпа; динамические оттенки указаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *подчистки* отдельных нот, динамических оттенков в тактах 13, 25, 30–31.

Бумага плотная. Л. 1, Л. 2 об. сильно потемневшие. Сильно прорваны все срезы рукописи, отдельные прорывы задевают нотный текст. Имеются следы вертикального сгиба. В рукописи содержатся пальцевые отпечатки и следы смазанных чернил (на Л. 1 об., Л. 2 об.). На Л. 1 – затемнения, пятна. На Л. 1 об. – потемневшие верхнее поле и нижний правый угол.

Ф. 459 (Максимов А. Г., Максимова М. К¹⁹⁵), № 1

Собрание автографов разных лиц. 1900–1917 гг.

Альбомы 1–7, из них 1–4 – с оглавлением. В переплетах.

Альбом № 1. 69 автографов

Крайние даты: 6 февраля 1900–7апреля 1907 гг.

Количество листов: II л. + 76 + 1^а

¹⁹⁵

Максимов Александр Гаврилович, Максимова Мария Константиновна (Романовская)

А. К. Лядов
Вариации на польскую народную песню, ор 51
Вариация IV
для фортепиано

Автограф на память.

Авторская дата: 8 марта 1907 г.

В рукописи 1 лист (8 тактов).

Бумага: нелинованная бумага книжного формата. Размер: 11,3 на 17,5 см. От руки нарисованы 6 нотных станов. Лист наклеен на плотный картонный (22 на 28,9 см) лист альбома в переплете (22,5 на 29,9 см).

Пагинация (внутри альбома):

- авторская (постраничная, черными чернилами, вверху станицы, по центру);
- архивная (полистная, простым карандашом, в нижнем правом углу);
- архивная (пагинация внутри автографов полистная, простым карандашом, в верхнем правом углу);
- архивная (по автографам, под автографами, простым карандашом).

Автограф А. К. Лядова (№ 25) – Л. 9; наклеен вверху страницы по центру.

Л. 9 (28) – нотный текст. Три двухстрочные системы.

- *черные чернила*: после финальной тактовой черты, на уровне 3-й системы авторская запись:

«Вариации (ор. 51)

Ан. Лядов».

Под нотным текстом авторская запись:

«Марии Константиновне Романовской
на память.

1907 г. 8 марта.»

Л. 9 (28 об.) – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки, необходимые знаки при нотах указаны. Выставлены обозначения темпа и метра. Исполнительские указания, динамические оттенки, дополнительные знаки выписаны. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, немного пожелтевшая. На Л. 1 об. имеются следы клея (рукопись остается приклеенной только в верхней части). Немного выцвели чернила в начале первой нотной системы (акколада, ключи).

ФОНД № 640 (РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. А.)

Оп. 1, № 1212

А. К. Лядов Волшебное озеро*эскизы*

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: нелинованная бумага книжного формата (необходимые нотные системы нарисованы композитором). Размер: 22,2 на 35,3 см.

Л. 1–Л. 2 – двойной (или сложенный пополам лист большего формата).

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Четыре двухстрочных наброска.

- *красный карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу: «223/г.».

Л. 1 об., Л. 2 – чистые.

Л. 2 об. – нотный текст. Двухстрочный набросок, трехстрочный набросок.

- *простой карандаш*: две иллюстрации с авторским изображением озера. На первой иллюстрации изображены контуры озера, три лиственных дерева и месяц, месяц изначально был нарисован ближе к деревьям, зачеркнут и нарисован немного дальше. На второй иллюстрации, оформленной более детально – низкая растительность, участки хвойного леса.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи выставлены частично; указаны необходимые знаки при нотах; выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов (посредством тактовых черт, акколады не обозначены).

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый каллиграфический. На Л. 1 – следы поспешности письма.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания* небольших фрагментов нотного текста. На Л. 1, третий набросок, такты 1, 3; четвертый набросок, такт 2. На Л. 2 об., второй набросок, такт 2 (исправление поверх написанного).

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы вертикального и трех горизонтальных сгибов. Нижний левый угол загнут. На Л. 1 об. вверху страницы по центру – небольшое коричневое пятно. Имеются следы немного смазанного простого карандаша.

Оп. 1, № 1213**А. К. Лядов****«Как во саду винограду куст...»**
*переложение для голоса с фортепиано***Хороводная**
для фортепиано

Автограф на память (?). авторская копия?

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: нелинованная (разлинована автором) книжного формата. Размер: 13 на 20,9 см.

Пагинация отсутствует.

Л. 1 – нотный текст. Две трехстрочные и две двухстрочные системы.

- *красный карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу: «223/д».

Л. 1 об. – нотный текст. Две двухстрочные системы.

- *черные чернила*: авторские записи. Вверху страницы по центру – заглавие произведения: «Хороводная». Под нотным текстом слева комментарий: «Не помню слов.».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки, необходимые знаки при нотах выставлены. Обозначены метр и темп. Исполнительские штрихи указаны; выписаны дополнительные знаки. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст выполнен каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы двух горизонтальных сгибов. Левый срез неровный, оборван верхний правый угол.

Оп. 1, № 1214

А. К. Лядов

Канон

для фортепиано

Набросок и эскизы.

Авторская дата: отсутствует

В рукописи 1 лист.

Бумага: нелинованная книжного формата. 22 на 35,7 см. Разлинована от руки. 4 нотных стана и 6 фрагментов нотных станов.

Пагинация отсутствует.

Л. 1 – нотный текст. Две двухстрочные системы. 6 фрагментов однострочной записи.

- *красный карандаш*: помета в верхнем левом углу: «233/в».
- *простой карандаш*: Вверху страницы по центру заглавие: «Канон». Слева от акколады – указание инструмента «Piano». На верхней однострочной системе нарисованы «орнаменты». Слева от нижней однострочной системы написано «Малогения» (?) зачеркнуто. Помета над нотным текстом справа – «1», над последним тактом – «5», зачеркнута. Первые четыре и последний такт зачеркнуты.

Л. 1 об. – записи бытового характера:

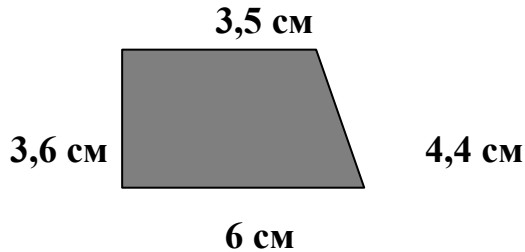
- *простой карандаш*:

«1. К 5 Мая в Москве.

2. По годовым отметкам
До 11 мая все экзамены прекращают

Каникулы до 1^{го} сентября».

Лист перевернут по вертикали на 180°. Нижний левый угол содержит заштрихованный трапецевидный фрагмент.



Канон: нотные знаки выписаны полностью, выставлены ключи, ключевые знаки, необходимые знаки при нотах. Обозначена строчная система нотных станов. Обозначен темп, выписаны дополнительные знаки. Запись обрывается. В первом такте под басовой партией выписан текст «Ку-ri-е».

Эскизы: Ключи и ключевые знаки выписаны частично, указаны необходимые знаки при нотах, нотные записи фрагментарны (по одному такту). Выписаны дополнительные знаки.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный, устойчивый, каллиграфический в наброске «Канона», в эскизах наблюдается поспешность письма. Текстовые обозначения написаны скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот: 4-й однострочный фрагмент. Зачеркнуто текстовое обозначение слева от 6-го однострочного фрагмента.

Бумага тонкая, пожелтевшая. Содержит следы 3-х горизонтальных и 3-х вертикальных сгибов (16 частей). Лист примят. Верхний правый и нижний левый углы загнуты, частично загнут левый срез. В верхнем левом углу – следы высохшей воды. Центральный вертикальный сгиб содержит небольшие (по 0,5 см) прорывы. Небольшие прорывы (по 0,1 см) у раздвоенных нижнего и верхнего горизонтальных сгибов, у правого вертикального сгиба сверху. Бумага содержит небольшие пятнышки коричневого цвета и небольшие дырочки в местах пересечения сгибов.

Оп. 1, № 1215

А. К. Лядов
Каноны¹⁹⁶

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

¹⁹⁶ Содержание: Двойной канон с cantus firmus ($\frac{2}{2}$; a-moll); 4 канона (C-dur) на одну тему в нижние октаву, кварту, кварту на расстоянии 2-х тактов, в верхнюю нону.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер 37,5 на 25,9 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, по центру страницы).

Л. 1 – нотный текст. Пятистрочная и три двухстрочные системы.

- *красный карандаш*: помета в верхнем правом углу: «171^А»;
- *простой карандаш*: Вверху страницы по центру заглавие рукой Н. А. Римского-Корсакова: «Каноны Анатоля». Над 4-й нотной строкой пятистрочной системы подписано: «С. Ф.».

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью, выставлены ключи и необходимые знаки при нотах. Обозначена строчная система нотных станов. Выписаны дополнительные знаки.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный, устойчивый, каллиграфический. Запись Римского-Корсакова – скоропись.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания* штилей 2-й канон, 4-й такт, верхний голос. 4-й канон, 3-й такт, нижний голос.

Бумага плотная Нижний левый угол сильно примят, верхний левый угол загнут. Верхний и нижний правые углы незначительно примяты. Срезы рукописи неровные, левый и правый срезы содержат прорывы. Немного примята нижняя часть правого среза. Рукопись имеет небольшие пятна светлого оттенка, а также серого цвета, небольшие коричневые вкрапления. Над третьим нотоносцем, справа – прорыв (0,7см).

Оп. 1, № 1216

А. К. Лядов

«Парафразы»:

Вальс

«Шествие»

(набросок)

для фортепиано в 3 руки

Автографы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер листов: 27,3 на 36 см. 24 нотных стана на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1, Л. 2 – отдельные, сшиты нитками черного цвета, тремя стежками разной величины.

Л. 1 – титульный:

- *простой карандаш*: заглавие произведения по центру листа:
«Вальс.
на тему.»



- *красный карандаш*: помета в верхнем правом углу: «123.6».

Л. 1 об. – нотный текст. Шесть трехстрочных систем. 4-й, 8-й, 12-й, 16-й, 20-й, 24-й нотоносцы не заняты нотным текстом.

Л. 2 – нотный текст. Пять трехстрочных систем. 4-й, 8-й, 12-й, 16-й, 20–24-й нотоносцы не заняты нотным текстом.

Л. 2 об. – нотный текст. Одна двухстрочная система (1–2-й нотоносцы). набросок «Шествия».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи и необходимые знаки при нотах указаны. Метр, исполнительские штрихи обозначены; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. Имеются продления нотных станов (Л. 2 – 2-я система). В тексте имеются типографские (?) пометы карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- зачеркивания: отдельных нот и небольших нотных фрагментов в тактах 33, 41, 4 такта после такта 84 («аккомпанирующая» партия фортепиано). На Л. 2 об зачеркивания отдельных нот в тактах 3, 4.
- *подчистки* отдельных нот, лиг в тактах 27–28, 46, 90 («аккомпанирующая» партия фортепиано).

Бумага плотная, потемневшая. Углы рукописи слегка помяты. Левый срез содержит небольшие прорывы. Правый срез Л. 2 неровный. Немного прорвано левое поле Л. 1 вокруг узелка нитки. На Л. 2 имеются небольшие немногочисленные вкрапления коричневого цвета. В нижнем правом углу Л. 1 об. и нижнем левом углу Л. 2 имеются небольшие пятна более светлого оттенка. Л. 2 об. содержит следы стертого карандаша (черновые записи композитора, партитура). Запись черными чернилами выполнена поверху.

Оп. 1, № 1217

А. К. Лядов

«Парафразы»:

Галоп

для фортепиано в 3 руки

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер листов: 25,3 на 32,5 см. 20 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Шесть трехстрочных систем. 14-й нотоносец не заполнен. 10-й – содержит вынесенные исправления.

- *простой карандаш*: авторская помета внизу страницы по центру «сю=» (перенос «да» появится на Л. 1 об.).
- *красный карандаш*: помета в нижнем правом углу: «171ⁿ».
- *синий карандаш*: авторская помета, поверх записи простым карандашом: «Coda».

Л. 1 об. – нотный текст. Намечены несколько систем: трехстрочная, двухстрочная, трехстрочная, двухстрочная, три трехстрочные. 4-й нотоносец не заполнен.

- *простой карандаш*: авторские пометы по левому полю на уровне 1-й и 2-й систем: «=да», по правому полю на уровне 3-й системы написано: «сю=», нарисована стрелка, которая ведет к «=да» 2-й системы. В нижнем правом углу имеется запись, тщательно заштрихованная простым карандашом.
- *красный карандаш*: помета в нижнем левом углу: «171^c», запись перевернута по вертикали.

Нотные знаки и ключи выписаны частично (более детальная запись на Л. 1, Л. 1 об. – наброски), в некоторых случаях повторы материала обозначены как «X» или «./» Необходимые знаки при нотах указаны. Обозначение метра указано. Исполнительские штрихи и динамические оттенки обозначены частично; выписаны дополнительные знаки; частично обозначена строчная система нотных станов. Имеются продления нотных станов (Л. 1 – 3-я система, Л. 1 об. – 1-я система). В тексте имеются авторские обозначения повторяющихся тактов цифрами. В последнем такте 2-й системы на Л. 1 в партии левой руки проставлены пальцы.

Нотный текст записан фиолетовыми и красными чернилами, металлическим пером; простым и синим карандашом. Почерк ровный устойчивый, на Л. 1 об. наблюдается поспешность записи. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот, фрагментов нотного текста, исполнительских штрихов: Л. 1, 3-я система, такты 5–8; 4-я система, такты 1–6; 6-я система, такты 2–4. Л. 1 об. 2-я система, такты 1, 5; 3-я система, такты 1–5; 6-я система, такт 4; 7-я система, такты 2–6.
- *подчистки* отдельных нот на Л. 1, 4-я система, такты 2, 5; 5-я система, такт 2.

На Л. 1 об. имеются следы стертого карандаша.

Бумага плотная, потемневшая. Имеются следы горизонтального сгиба. Верхний левый угол имеет следы сгиба; левый срез рукописи неровный. Углы рукописи слегка помяты. На Л. 1 вверху, слева имеется ржавый след от скрепки. По центру страницы на уровне 3-й системы рукопись немного примята. На Л. 1 об. поля

имеют более темный оттенок, на левом поле – небольшое пятно коричневатого оттенка и два чернильных пятна.

Оп. 1, № 1218

А. К. Лядов
«Парафразы»:

Жига
Вариация № 23

(набросок)
для фортепиано в 3 руки

Автографы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер листов: 24,9 на 32,5 см. 20 нотных станом на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Л. 1 – нотный текст. Четыре трехстрочные системы. 4-й, 8-й, 12–14-й, 18–20-й нотоносцы не заполнены.

- *красный карандаш*: помета в верхнем правом углу: «171^н». Над 4-й системой помета – «24»;
- *черные чернила*: авторская помета, по окончании нотной записи – «D. C.».

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью, ключи и необходимые знаки при нотах указаны, выписаны дополнительные знаки.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый каллиграфический.

В тексте имеются следующие исправления:

- *подчистки*: «Жига» – в «аккомпанирующей партии» такт 8. «Вариация» – в «аккомпанирующей партии» – такт 3.

Бумага плотная, потемневшая. Правый и левый срезы немного неровные, по верхнему срезу, нижнему и правому срезу имеются прорывы. Верхний левый угол загнут. Верхнее и правое поля немного примяты, в левой части верхнего поля имеется след от скрепки (с обратной стороны: Л. 1 об., верхнее поле, справа – след ржавый). Над первым нотоносцем, ближе к правому краю имеются следы смазанных чернил. В нижнем правом углу – пятно светлого оттенка. На Л. 1 об. – поля затемнены имеют коричневатый оттенок, у правого среза имеется незначительный фрагмент следующего, оторванного, листа.

Оп. 1, № 1219

А. К. Лядов
«Парафразы»:
Вариации
для фортепиано в 3 руки

Автограф (наброски).

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 лист.

Бумага: Л. 1 – часть листа, клavierная бумага, фрагмент альбомного формата 26 на 11 см. 6 нотных станов. Л. 2 – партитурная бумага, книжного формата 27,3 на 36,6 см. 24 нотных стана. Л. 3, Л. 4 – клavierная бумага, книжного формата. 25 на 32,5 см. 20 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).

Листы не сшиты, Л. 3–Л. 4 – двойной.

Л. 1 – нотный текст. Две трехстрочные системы.

- *красный карандаш*: помета в верхнем правом углу: «123, б», в верхнем левом углу – «1»;
- *синий карандаш*: помета над нотным текстом справа – «1», над последним тактом – «5», зачеркнута. Первые четыре и последний такт зачеркнуты.

Л. 1 об. – чистый.

Л. 2 – нотный текст. Пять трехстрочных систем. 1-4-й, 13-й нотоносцы не заполнены.

- *простой карандаш*: авторские пометы. 5-й нотоносец: «А.) IV Var.». 9-й нотоносец: «VI Var.» помета в верхнем правом углу: «123, б», в верхнем левом углу – «1». 14-й нотоносец: «D-I Var.», там же по центру, запись в две строки: «E II Var./ Медленно». Над 21-м нотоносцем, слева: «III Var.». 20-й нотоносец, по центру: «F»;
- *фиолетовый карандаш*: слева от третьей системы (между 16–17-м нотоносцами) запись рукой неустановленного лица: «А. К. Лядов», справа запись в две строки (15-й нотоносец): «Var. А. К. Лядова/ (XX)»;
- *красный карандаш*: помета вверху страницы справа: «123, б».

Л. 2 об. – нотный текст. Трехстрочная система; 4-й нотоносец не заполнен; двухстрочная система, 7-й нотоносец не заполнен, две трехстрочные и двухстрочная система. 16–17-й нотоносцы не заполнены. Двухстрочная система, 20-й нотоносец не заполнен, две двухстрочные системы.

- *простой карандаш*: авторская помета на уровне второй трехстрочной системы (10-й нотоносец) слева: «Чайковский». На уровне третьей трехстрочной системы (11-й нотоносец) слева: «V Var.». По окончании нотной записи в последней системе помета: «и т.д.».
- *фиолетовый карандаш*: справа от третьей двухстрочной системы (12-й нотоносец) запись рукой неустановленного лица: «Лядов»

Л. 3 – нотный текст. Пять трехстрочных систем, последняя – двухстрочная. 4-й, 11-й и 20-й нотоносцы не заполнены.

- *красный карандаш*: помета в верхнем правом углу: «123, б».

Л. 3 об., Л. 4 – чистые.

Л. 4 об. – одна трехстрочная система (1–3-й нотоносцы).

Нотные знаки и ключи, обозначения систем выписаны частично. Необходимые знаки при нотах указаны. Обозначения метра и темпа частично указаны. Исполнительские штрихи указаны частично, выписаны дополнительные знаки.

Нотный текст записан простым карандашом, содержит многочисленные зачеркивания простым карандашом, на Л. 1 ряд исправлений выполнен сиим карандашом. Почерк ровный, заметна поспешность письма. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Записи фиолетовым карандашом выполнены каллиграфическим почерком.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания* отдельных нот, фрагментов нотного текста: Л. 2 – 2-я, 4-я, 5-я системы, Л. 2 об. – 1-я система, такт 2, 3-я, 6-я, 7-я системы, 4-я система, такт 5; 8-я система, такт 2. Л. 3 2-я система, такт 2; 4-я, 5-я, 6-я системы.
- *следы стерттого карандаша*: Л. 2 – 2-я, 3-я, 4-я, 5-я системы; Л. 2 об. – 3-я, 4-я, 8-я системы. Л. 3 – 1-я система.

На Л. 1 бумага плотная, слегка пожелтевшая. Нижний и левый срезы неровные. Имеются незначительные коричневые вкрапления. На Л. 2 бумага плотная потемневшая, срезы примяты и прорваны. Поля примяты, по левому полю идет полоса светло-коричневого цвета. На Л. 3 бумага плотная, немного пожелтевшая. По сгибу – потемневшая, нижний правый угол содержит следы сгиба, правый срез неровный. На Л. 4 об. – бумага потемневшая, имеются отдельные пятна коричневого цвета и следы смазанных черных чернил.

Оп. 1, № 1220

А. К. Лядов

Неизвестный набросок

(каноническая имитация с *Cantus firmus*)

для шести голосов

Автограф.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 1 лист.

Бумага: клавирная (использован фрагмент листа), альбомного формата. Размер: 24,3 на 12,8 см. 6 нотных станов на странице.

Пагинация отсутствует.

Л. 1 – нотный текст. Шестистрочная система (9 тактов).

- *красный карандаш*: архивная помета в верхнем левом углу: «223/е».

Л. 1 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Выставлены ключи и ключевые знаки. Обозначена строчная система нотных станов.

Нотный текст записан простым карандашом. Почерк ровный устойчивый каллиграфический. Наблюдается некоторая небрежность письма (ближе к окончанию записи).

В тексте имеются следы стертого карандаша 4 такт (III голос), 8–9 такты (IV голос).

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы трех вертикальных сгибов. Нижний, левый и правый срезы неровные. На Л. 1 об. в правой части имеются незначительные следы серого цвета.

ФОНД № 1022 (Собрание коллективных музыкальных произведений)

Оп. 1, № 1

Вариации на русскую тему для смычкового квартета. Коллективное сочинение. Партитура.

Автографы; отдельные листы разного формата; типографские пометы; на Л. 1 штамп издательской фирмы М. П. Беляева.

Посв. Митрофану Петровичу Беляеву

Содержание: Тема. Римский-Корсаков Н. А. Theme (Adagio; $\frac{2}{4}$; G-dur), л. 2. – I. Арцыбушев Н. В. [Вариация № 1] (Allegretto; $\frac{2}{4}$; G-dur), 17 ноября 1898 г., лл. 3–4. – II. Скрябин А. Н. [Вариация № 2] (Allegretto; $\frac{2}{4}$; G-dur), лл. 5–5 об. – III. Глазунов А. К. [Вариация № 3] (Andantino; $\frac{9}{8}$; G-dur), лл. 6–7. – IV. Римский-Корсаков Н. А. [Вариация № 4] (Allegro; $\frac{2}{4}$; G-dur), 21 ноября 1898 г., л. 8. – V. – Лядов А. К. [Вар. № 5]. Canon (Adagio; $\frac{2}{4}$; G-dur). лл. 9–10. – VI. Витол Я. Я. [Вар. № 6] (Allegretto scherzando; $\frac{6}{8}$; g-moll), 23 ноября 1898, лл. 11–12 об. VII – Блуменфельд Ф. М. Вариация [№ 7] (Allegretto scherzando; $\frac{2}{4}$; G-dur), 23 ноября 1898 г., лл. 13–13 об. – VIII. Эвальд В. В. Вариация [№ 8]. (Andante cantabile; $\frac{3}{4}$; Es-dur), лл. 14–14 об. – IX. – Винклер А. А. Вариация [№ 9] Fugato (Allegro scherzoso; $\frac{3}{8}$; G-dur), лл. 15–16. – X. Соколов Н. А. [Вариация № 10]. Finale (Allegro; $\frac{2}{4}$; G-dur), 23 ноября 1898 г., лл. 17–18.

Крайние даты: 17–23 ноября 1898 г.

Количество листов: 18 лл.+1 чист.

На Л. 1, ниже заглавия, написанного Н. А. Римским-Корсаковым, рукой А. К. Лядова написан первоначальный план сочинения

«Вариация I	Н. Арцыбушева
————— II	А. Глазунова
————— III	Н. Римского-Корсакова
————— IV	А. Лядова
————— V	Я. Витоль
————— VI	А. Винклера
————— VII	Финал Н. Соколова».

Запись имеет несколько слоев исправлений, выполненных, в том числе, другими лицами.

А. К. Лядов
Вариация 5
для струнного квартета

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 23,3 на 31,9 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру). Архивная пагинация сквозная, начиная с титульного листа. Рукопись произведения А. К. Лядова – листы 9–10 (изначально были обозначены как «8», «9», затем исправлены, предположительно, той же рукой).

Л. 9–Л. 10 – двойной.

Л. 9 – нотный текст. Две четырехстрочные системы (3–6-й; 8–11-й ноты).

- *черные чернила*: Вверху страницы по центру написано: «Var.», ниже – «(Canon)»;
- *синий карандаш*: рядом со словом «Var.» выставлен номер «IV», зачеркнут. На том же уровне справа – указание автора: «А. Лядова»;
- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Коллект[ивные] произв[едения] ⁰/_{4, д}». Простым карандашом зачеркнуты записи, сделанные черными чернилами;
- *красный карандаш*: вверху страницы, по центру над зачеркнутым обозначением «IV» стоит – «V» (указание номера вариации).

Л. 9 об. – нотный текст. Две четырехстрочные системы. 1–2-й, 7-й, 12-й ноты не заполнены.

Л. 10 – нотный текст. Две четырехстрочные системы. 1–2-й, 7-й, 12-й ноты не заполнены.

- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты, расположенная по диагонали: «Ан. Лядов».

Л. 10 об. – чистый.

- *синие чернила*: внизу страницы слева архивная запись: «Два (2) листа А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки указаны. Темп и метр, исполнительские штрихи, динамические оттенки указаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. Указаны названия инструментов. В тексте имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком,

текстовые обозначения – скорописью. Исправления текста выполнены синим карандашом

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания*: лиг в тактах 6, 7.
- *подчистки* пауз, ритмических фигур, лиг в тактах 14, 16, 22–23.

Бумага плотная, потемневшая. Имеются следы нескольких горизонтальных и вертикального сгибов рукописи. На Л. 9 нижний правый угол слегка затемнен. На Л. 10 об. вверху страницы (левое поле) – след синего карандаша; отдельные вкрапления светло-коричневого цвета; несколько точек черными чернилами. Немного примяты верхнее и нижнее поля рукописи Л. 9 и Л. 10 на месте вертикального сгиба. Рукопись имеет прорыв в нижней части сгиба между листами размером 0,3 см.

Оп. 1, № 2

Вариации на русскую тему из сборника Н. И. Абрамычева для фортепиано.

Автографы; отдельные листы разного формата; приписки, пометки, типографские пометы и штампы изд. фирмы М. П. Беяева.

Посв. Н. И. Абрамычеву.

Содержание: [Тема. Лядов Анатолий Константинович]. Theme ($\frac{2}{4}$; A-dur), л. 3. – I. Римский-Корсаков Н. А. Вар. № 1. (Allegretto; $\frac{2}{4}$; A-dur), 7 дек. 1899 г., л. 4. – II. Винклер А. А. Вар. № 2. (Allegro vivace; $\frac{6}{8}$; A-dur), лл. 5–5 об. – III. Блуменфельд Ф. М. Вар. № 3. (Allegretto scherzoso; $\frac{2}{4}$; A-dur), 20 янв. 1900 г., лл. 7–7 об. – IV. Соколов Н. А. Вар. № 4. (Grave; $\frac{2}{4}$; C-dur), лл. 8–9. – V. – Витол Я. Я. Вар. № 5. (Allegretto vivace; $\frac{6}{8}$; A-dur) 19 янв. 1900 г., лл. 10–11. – VI. Лядов Анатолий Константинович Вар. № 6 (Andante; $\frac{4}{4}$; Des-dur), л. 12. – VII – Лядов Анатолий Константинович Вар. № 7 (Con moto; $\frac{5}{8}$; A-dur), 11 дек. 1899 г., л. 13. – VIII. Глазунов А. К. Вар. № 8. Finale (Alla polacca; $\frac{3}{4}$; A-dur), 10 дек. 1899 г., лл. 14–16.

Крайние даты: 1899–1900 гг.

Количество листов: 16 лл.

А. К. Лядов
Тема
Вариация 6
Вариация 7
для фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 11 декабря 1899 г. (Вариация 7).

В рукописи 3 листа.

Бумага: клавирная, альбомного формата. Размер листов: 38,5 на 25,2 см (Л. 3); 35,1 на 26,5 см (Л. 12); 37,9 на 26,1 см (Л. 13). 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
Архивная пагинация сквозная, начиная с титульного листа. Рукописи
А. К Лядова – листы 3, 12, 13.

Листы отдельные, не сшитые.

Л. 3 – нотный текст. Две двухстрочные системы (3–4-й; 5–6-й нотоносцы).

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *черные чернила*: на уровне 2-го нотоносца, по центру, автором написано: «Theme».
- *синий карандаш*: типографский номер по центру страницы над 11-м нотоносцем: «2197».
- *простой карандаш*: помета слева от первой акколады «Piano». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Коллект[ивные] произв[едения] ⁰/₃». Внизу страницы по центру перед пагинацией проставлен «х».

Л. 9 об. – чистый.

Л. 12 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й, 10-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты, расположенная по диагонали: «Ан. Лядов».
- *синий карандаш*: вверху страницы по центру заглавие: «Var. VI».
- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Коллект[ивные] произв[едения] ⁰/₃ e¹».

Л. 12 об. – чистый.

Л. 13 – нотный текст. Четыре двухстрочные системы. 1-й, 4-й, 7-й, 10-й нотоносцы не заполнены.

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты, расположенная по диагонали: «Ан. Лядов», ниже

«11^{го} Декабря
1899».

- *красный карандаш*: вверху страницы по центру заглавие: «Var. VII».
- *простой карандаш*: запись над нотным текстом справа «А. Liadow»/
Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] М. П. Беляева. Коллект[ивные] произв[едения] ⁰/₃, e²».

Л. 13 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. Темп и метр, исполнительские штрихи, динамические оттенки указаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. В тексте имеются типографские пометы простым и синим карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот в тактах 32, 36 (Вариация 7).
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, знаков в тактах 3–4, 8–10 (Вариация 6); в тактах 1, 14 (Вариация 7).

Бумага плотная, потемневшая. Имеются следы вертикального сгиба на Л. 3 и вертикального нескольких горизонтальных сгибов на Л. 12, Л. 13. На Л. 3 загнуты нижние углы, срезы неровные с незначительными прорывами, бумага имеет темно-коричневые и светло-коричневые вкрапления. На Л. 12 углы и срезы немного примяты левый срез неровный, имеются небольшие разводы серого цвета. На Л. 12 об. – в верхней части листа на левом поле след синего карандаша. На Л. 13 нижний и правый срез неровные, углы примяты, лист содержит многочисленные вкрапления серо-коричневого цвета. В нижнем левом углу оторван небольшой кусочек бумаги 2,7 на 0,1 см.

Оп. 1, № 3

«Именины». Три квартетных наброска. Для 2-х скрипок, альты и виолончели. Коллективное произведение. Партитура.

Автографы; типографские пометы и штампы издательской фирмы М. П. Беляева; общий заголовок написан на Л. 7; часть III написана карандашом.

Содержание: I. Глазунов А. К. Славильщики (Andante; $\frac{3}{2}$; F-dur), 15 ноября 1888 г., лл. 1–6. – II. Лядов Анатолий Константинович Величание (Moderato; $\frac{3}{2}$ D-dur), 17 марта 1889 г., лл. 7–10. – III. Римский-Корсаков Н. А. Хоровод (Allegro; $\frac{2}{4}$; D-dur), лл. 11–13.

Крайние даты: 1888–1889 гг.

Количество листов: 13+1 чист.

А. К. Лядов **Величание** *для струнного квартета*

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 17 марта 1889 г. Капелла.

В рукописи 4 листа.

Бумага: партитурная, книжного формата. Размер: 27,3 на 35,9 см. 20 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, в верхнем углу, простым карандашом обозначен номер страницы «3», отсчет с начала нотного текста; черными чернилами обозначен номер страницы «5»);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру). Архивная пагинация сквозная, начиная со «Славильщиков» А. К. Глазунова. Рукопись произведения А. К. Лядова – листы 7–10.

Переплет отсутствует, листы не сшиты.

Л. 7–Л. 10, Л. 8–Л. 9 – двойные. Л. 8–Л. 9 вложен в Л. 7–Л. 10.

Л. 1 – титульный:

- *штамп издательства М. Р. Belaieff Leipzig* в верхнем левом углу;
- *синий карандаш*: в нижней части страницы по центру выписано общее заглавие произведения:

«Имянины
3 Квартетных наброска: Глазунова, Лядова
и Римского-Корсакова».

Ниже выставлен типографский номер, также по центру: «182».

- *простой карандаш*: типографский номер в верхнем правом углу: «62607». Справа от второй строки записи синим карандашом выполнена типографская помета на немецком языке, ниже проставлены типографские обозначения «¹₅». Внизу страницы по центру поставлен «х». Архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автогр[афов]. Коллект[ивные] произв[едения] № 2». Простым карандашом зачеркнуты записи, сделанные черными чернилами.
- *черные чернила*: вверху страницы по центру написано посвящение, ниже – название и подпись автора.

«Посвящается
Митрофану Петровичу
Беляеву.

„Величанье“.

Ан. Лядов».

Л. 7 об. – чистый.

Л. 8 – нотный текст. Четыре четырехстрочные системы. 5-й, 10-й, 15-й, 20-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись нотного текста на **Л. 8 об.**, **Л. 9**, **Л. 9 об.**

- *простой карандаш*: вверху страницы по центру, рукой М. П. Беляева (?) указаны порядковый номер части произведения: «II», название «Величание» («ь» повернуто исправлено на «i»). Справа подписано имя автора: «А. Лядова».

Л. 10 – нотный текст. Две четырехстрочные системы (1–4-й, 6–9-й нотоносцы).

- *простой карандаш*: типографская помета на немецком языке после финальной тактовой черты.
- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты, расположенная по диагонали:

«Капелла
17^{го} Марта 89 г.

Ан. Лядов».

Л. 10 об. – нотный текст. Одна двухстрочная система (1–2-й нотоносцы). Карандашный набросок, тщательно заштрихован.

- *синие чернила*: внизу страницы слева архивная запись: «Тринадцать ⁽¹³⁾ листов А. Римский-Корсаков».

Нотные знаки выписаны полностью, на Л. 10 композитор не выписывает точный повтор, обозначая его знаком «/.»». Ключи выставлены только в начале партитуры. Ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. Исполнительские штрихи; обозначения размера и темпа указаны; динамические оттенки указаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. Указания инструментов отсутствуют. В тексте имеются типографские пометы простым и синим карандашом, определяющие расположение текста при печати. Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Исправления текста выполнены черными чернилами, а также простым и синим карандашом

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот, динамических оттенков, исполнительских обозначений, темповых указаний в тактах 46, 48, 69, 72, 98.
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста в тактах: 15, 21, 60, 61, 83, 101.

Бумага плотная, потемневшая. Имеются следы горизонтального и двух вертикальных сгибов. На Л. 7, Л. 8 об., Л. 9, Л. 10 об. видны небольшие вкрапления коричневого цвета. Рукопись содержит загрязнения, пальцевые следы; нижние правые и верхние правые (Л. 8, Л. 9) углы немного примяты, на Л. 7 нижний правый угол оторван. Л. 7–Л. 10 прорван по сгибу: 29,2 см снизу; прорыв уходит на Л. 7, под углом около 45° прорваны 3,2 см. Л. 8–Л. 9 прорван по сгибу: 0,3 см снизу. Рукопись содержит следы смазанного синего карандаша (Л. 8 об.). На Л. 7 сильно потемнело правое поле. На Л. 7 об, Л. 8, Л. 8 об имеются небольшие пятна светло-коричневого цвета.

Оп. 1, № 5

Кадриль-шутка. Для ф.-п. в 4 руки. Коллективное произведение.

Автографы; пометы, приписки простым и цветными карандашами; отдельные листы разного формата.

Содержание: Арцыбушев Н. В. *Pantalon* ($\frac{2}{4}$; C-dur), лл. 1–2. – II. Витол Я. Я. ($\frac{2}{4}$; F-dur), лл. 3–4. – III. Лядов Анатолий Константинович ($\frac{6}{8}$; A-dur), 9 марта 1890 г., лл. 5–6. – IV. Соколов Н. А. ($\frac{2}{4}$; E-dur), лл. 7–8. – V. Глазунов А. К. (*Allegro*; $\frac{2}{4}$; G-dur), лл. 9–12. – VI. Римский-Корсаков Н. А. *Intrada* (*Vivo*; $\frac{2}{4}$; C-dur). 9 марта 1890 г. СПб., лл. 13–14.

Крайние даты: 1890 г.

Количество листов: 14 лл.

А. К. Лядов

III часть

для фортепиано в 4 руки

Автограф.

Авторская дата: 9 марта 1890 г.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер листов: 26,5 на 35,2 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
Архивная пагинация сквозная, начиная с титульного листа. Рукописи А. К Лядова – листы 5–6.

Л. 5–Л. 6 – двойной.

Л. 5 – чистый.

- *простой карандаш*: номер части «Ш» – по центру листа.

Л. 5 об. – нотный текст (Secondo). Пять двухстрочных систем.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру указание «Secondo».
- *простой карандаш*: пометы после 4-й системы – «Fine», после 5-й – «D. C.»

Л. 6 – нотный текст (Primo). Пять двухстрочных систем.

- *черные чернила*: вверху страницы по центру указание «Primo», внизу страницы, под нотным текстом, справа – авторская запись:

«9^{го} Марта 90 г.

9 1/2 ч. Вечера Ан. Лядов».

- *простой карандаш*: вверху страницы справа, над нотным текстом указан композитор: «A. Liadow», имеются пометы после 4-й системы – «Fine», после 5-й – «D. C.».

Л. 6 об. – чистый.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи, ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. Метр, исполнительские штрихи, динамические оттенки указаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. Имеются продления нотных станов (на Л. 5 об. – 1-я, 3-я, 4-я системы; на Л. 6 – 3-я, 4-я системы).

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Динамические оттенки написаны простым карандашом. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания*: в партии Secondo в первом такте 5-й системы стоял скрипичный ключ, поверх него написан басовый.
- *подчистки* отдельных нот и знаков при нотах, небольших фрагментов нотного текста, пауз в тактах 9, 15, 29, 33 (Secondo) и 9, 13, 18, 26, 27–28 (Primo).

Бумага плотная, потемневшая. Правый срез неровный. Имеются прорывы по правым срезам листов (на срезе Л. 6 оторван небольшой фрагмент на уровне 5,5 см от нижнего края) и по сгибу между листами: вверху – 0,4 см, внизу – 1,1 см. На Л. 5 верхний и нижний правый углы затемнены, имеются серые пальцевые следы и отдельные маленькие пятнышки коричневого цвета. На Л. 5 об. затемнен левый срез. На Л. 6 в верхнем правом углу – небольшое пятно, под 4-й системой – след отпечатавшихся чернил. На Л. 6 об. затемнен левый срез, по нижнему полю

имеются серые пальцевые следы, небольшая полоса серого цвета – в верхней левой части листа.

Оп. 1, № 6

Квартет на тему В-1а-f. Для двух скрипок, альты и виолончели. Коллективное произведение. Партитура.

Автографы; авторские и типографские пометы.

Содержание: I. Римский-Корсаков Н. А. Ч. 1 (Sostenuto assai; $\frac{4}{4}$; В-dur), 14 ноября 1886 г., лл. 1–9. – II. Лядов Анатолий Константинович Ч. 2 Scherzo (Vivace; $\frac{3}{4}$; В-dur), 16 ноября 1886 г., лл. 10–15. – III. Бородин А. П. Ч. 3 Serenata alla spagnola (Allegretto; $\frac{3}{8}$; d-moll), лл. 16–17. – IV. Глазунов А. К. Ч. 4. Finale (Allegro; $\frac{4}{4}$; В-dur), 13–14 ноября 1886 г., СПб., лл. 18–29 об.

Крайние даты: 13–16 ноября 1886 г., Петербург.

Количество листов: 29+1 чист.

А. К. Лядов Scherzo из квартета «В-1а-f» для струнного квартета

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: 16 марта ноября 1886 г.

В рукописи 6 листов.

Бумага: клavierная, альбомного формата. Размер: 38,6 на 26,3 см. 18 нотных станов на странице.

Пагинация:

- авторская (постраничная, в верхнем углу, простым карандашом, отсчет с начала нотного текста);
- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру; полистная, простым карандашом, в нижнем правом углу). Архивная пагинация сквозная, начиная с Sostenuto assai Н. А. Римского-Корсакова. Рукопись произведения А. К. Лядова – листы 10–15.

Л. 11–Л. 15 соединены пятью металлическими скрепками.

Л. 11–Л. 12, Л. 13–Л. 14 – двойные. Л. 10, Л. 15 – отдельные.

Л. 1 – титульный:

- *синий карандаш*: по центру страницы указаны название произведения, автор, год:

«Scherzo

В. 1а. F.

Соч. Ан. Лядова

1886 г.»

- *простой карандаш*: типографский номер в верхнем правом углу: «52331»; типографская запись на немецком языке справа от названия; типографская

помета на немецком языке в нижнем правом углу под ней отметка: «13/12». Вверху страницы по центру указан порядковый номер части произведения: «№ 2».

Л. 10 об., Л. 15 об. – чистые.

Л. 11 – нотный текст. Три четырехстрочные системы. 1-й, 6–7-й, 12–13-й, 18-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись нотного текста на **Л. 11 об., Л. 12, Л. 12 об., Л. 13, Л. 13 об., Л. 14.**

- *простой карандаш*: вверху страницы по центру рукой автора написано название: «Scherzo».

Л. 14 об. – нотный текст. Три четырехстрочные системы. 1–2-й, 7–8-й, 13-й, 18-й нотоносцы не заполнены.

Л. 15 – нотный текст. Две четырехстрочные системы (2–5-й, 9–12-й нотоносцы).

- *простой карандаш*: справа от первой нотной системы авторская помета: «от знака «х» и до знака «о» пропуская I Volta». Знаки обведены *красным карандашом*.
- *черные чернила*: авторская запись после финальной тактовой черты, расположенная по диагонали:

«Ан. Лядов

16^{го} Марта

Ноября

86 г.».

Запись «Марта» зачеркнута черными чернилами и красным карандашом.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи выставлены только в начале партитуры. Ключевые знаки и необходимые знаки при нотах указаны. Исполнительские штрихи; обозначения размера и темпа; динамические оттенки указаны; выписаны дополнительные знаки; обозначена строчная система нотных станов. Выписаны названия инструментов. В тексте имеются типографские пометы простым и синим карандашом, определяющие расположение текста при печати. Рукопись имеет иное окончание по сравнению с изданием.

Нотный текст записан черными чернилами, металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Чувствуется поспешность письма. Нотный текст написан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Имеются авторские пометы красным карандашом. Динамические оттенки частично выписаны простым карандашом.

В тексте имеются следующие исправления:

- *зачеркивания*: отдельных нот, фрагментов нотного текста, лиг в тактах 233, 256, 266, 268, 331, 343, 345, 362 (рукопись);
- *подчистки* отдельных нот и небольших фрагментов нотного текста, лиг, исполнительских штрихов, динамических оттенков, ритмических фигур в тактах: 6, 8, 12–22, 25–26, 49–50, 65 (I Volta), 79, 81, 83, 94, 99–104, 130–131, 139–144, 147, 150–154, 158–162, 217, 233–234, 293, 302, 305, 307–311, 313, 322, 326, 348, 356–357.

Бумага плотная, потемневшая. Чернила приобрели коричневатый оттенок. Рукопись содержит пальцевые следы; верхние и нижние правые углы немного

примяты. На Л. 11 вверху справа – небольшие светло-коричневые пятна. Правый срез рукописи неровный.

Оп. 1, № 8

Славления Владимиру Васильевичу Стасову. Для фортепиано в четыре руки. Коллективное произведение. Петербург.

Автографы; типографские пометы; отдельные тетрадки разного формата, вложены в одну общую обложку, надписанную И. А. Бычковым и А. Н. Римским-Корсаковым (Л. I).

Содерж.: I Блуменфельд Ф. М. ($\frac{4}{4}$; Es-dur). – II Глазунов А. К. Фанфара (Moderato; $\frac{3}{2}$; Es-dur), лл. 2–3. – III Лядов А. К. Фанфара ($\frac{4}{4}$; Es-dur), лл. 4–5.

Крайние даты: [1894 г.].

Количество листов: I+5 лл.

А. К. Лядов

Фанфара В. В. Стасову (№ 3)

для двух фортепиано

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 2 листа.

Бумага: клавирная, книжного формата. Размер: 26,7 на 35 см. 10 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру).
Архивная пагинация сквозная, начиная с произведения Ф. М. Блуменфельда. Рукопись произведения А. К. Лядова – листы 4–5.

Л. 4–Л. 5 – двойной.

Л. 1 – титульный.

- *черные чернила*: название и посвящение произведения по центру страницы:
«Фанфара
В. В. Стасову»
- *красный карандаш*: подчеркнуто название произведения.
- *штамп Императорской публичной библиотеки*: над последним нотоносцем по центру.
- *простой карандаш*: архивная запись в нижнем левом углу: «Собр[ание] русских муз[ыкальных] автогр[афов] Лядов, А. К. № 19». Внизу страницы по центру архивная помета: «х».

Л. 1 об. – нотный текст. Три двухстрочные системы. 1–2-й, 9–10-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: порядковый номер части вверху страницы справа: «III». На уровне 2-го нотоносца указана партия инструмента (Secondo).

Л. 2 – нотный текст. Три двухстрочные системы. 1–2-й, 9–10-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: на уровне 2-го нотоносца указана партия инструмента (Primo). Над нотным текстом справа запись: «Соч. А. Лядов». Под нотным текстом в правой части страницы по диагонали написано имя автора: «Ан. Лядова».
- *штамп Императорской публичной библиотеки*: над последним нотоносцем по центру. На Л. 5 об.

Л. 2 об. – чистый. Внизу страницы, ближе к левому краю архивная запись: «Два (2) листа А. Римский-Корсаков. В нижнем левом углу архивная помета: «1895/№ 134».

Нотные знаки выписаны полностью. Выставлены ключи и ключевые знаки. Обозначены метр темп. Динамические оттенки, исполнительские штрихи указаны. Обозначена строчная система нотных станов. Имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью.

Бумага плотная, пожелтевшая. Имеются следы горизонтального сгиба рукописи и следы сворачивания в трубку (?). Правый и левый срезы содержат прорывы, нижний срез – неровный. Нижние правые углы рукописи примяты. Нижний правый угол на Л. 5 загнут. Сгиб рукописи прорван: снизу – 25,9 см. Край правого поля на Л. 4 и верхнее (3,5 см), нижнее (2 см) и левое (7 см) поля Л. 5 об. имеют более темный оттенок. На Л. 5 об. имеются пальцевые следы. На Л. 5 в 9-м такте – следы смазанных чернил.

Оп. 1, № 9

Славления, исполненные в юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г. Для медных и ударных инструментов. Коллективное произведение. Партитура. Автографы; пометы простым и синим карандашом; отдельные листы разного формата.

Содержание: I. Лядов Анатолий Константинович Allegretto ($\frac{3}{4}$; E-dur), л. 1. – II. Его же. Moderato ($\frac{3}{4}$; As-dur), л. 1 об. – III. Глазунов А. К. Moderato ($\frac{2}{4}$; C-dur), лл. 2–2 об.. – IV. Лядов А. К. Allegretto ($\frac{3}{4}$; F-dur), лл. 3–4. – V. Глазунов А. К. Theme russe (Moderato; $\frac{3}{4}$; As-dur), лл. 5–5 об.

Крайние даты: 1890 г.

Количество листов: 5 лл.

А. К. Лядов

Славления, исполненные в юбилей Н. А. Римского-Корсакова,

22 декабря 1890 года

(I, II, IV)

партитура

(для медных и ударных инструментов)

Автограф; типографские пометы.

Авторская дата: отсутствует.

В рукописи 4 листа.

Бумага: клavierная, книжного формата. Размер: 19 на 26 см. 12 нотных станов на странице.

Пагинация:

- архивная (полистная, простым карандашом, внизу страницы по центру). 1-й лист рукописи обозначен цифрой «1», 2-й – «0». Славление IV начинается с листа «3». Архивная пагинация сквозная (л. 2, л. 5 – произведения А. К. Глазунова)

Л. 1–Л. 0, Л. 3–Л. 4 – двойные. На Л. 3 имеется оттиск внизу страницы слева: «Придворная капелла».

Л. 1 – нотный текст. Две шестистрочные системы.

- *синий карандаш*: типографские пометы на немецком языке в верхнем левом углу.
- *простой карандаш*: типографские пометы на немецком языке после финальной тактовой черты в нижней правой части страницы. Архивные пометы: вверху страницы, по диагонали, ближе к левому краю выставлен номер «74603», в нижнем левом углу запись: «Собр[ание] русск[их] муз[ыкальных] автограф[ов] Лядов, А. Кн.

А. К. Глазунов».

- *черные чернила*: название произведения вверху страницы по центру: «Славления, исполненные в юбилей Н. Римского-Корсакова 22 Декабря 1890 года».

Ниже, также по центру номер части: «I» (обведен черными чернилами, изначально был написан простым карандашом). Над нотным текстом справа – указание автора: «А. Liadow».

Л. 1 об. – нотный текст. Семистрочная система. 8–12-й нотоносцы не заполнены.

- *черные чернила*: порядковый номер части вверху страницы по центру: «II» (обведен черными чернилами, изначально был написан простым карандашом). Над нотным текстом справа – указание автора: «А. Liadow».

Л. 0 – чистый.

Л. 0 об.:

- *синие чернила*: в нижнем левом углу архивная запись: «Пять (5) листов А. Римский-Корсаков». Запись зачеркнута простым карандашом.

Л. 3 – нотный текст. Семистрочная система (3–9-й нотоносцы).

- *черные чернила*: порядковый номер части вверху страницы по центру: «IV» (обведен черными чернилами, изначально был написан простым карандашом). Ниже, по центру написано: «Фанфара на юбилей Корсакова». Запись заштрихована черными чернилами. Над нотным текстом справа – указание автора: «А. Liadow».

Л. 3 об. – нотный текст. Семистрочная система. 1–2-й, 10–12-й нотоносцы не заполнены. Таким же образом организована запись на Л. 4.

Нотные знаки выписаны полностью. Ключи и ключевые знаки указаны только в началах частей. Обозначены метр, темп. Динамические оттенки, исполнительские штрихи указаны. Обозначена строчная система нотных станов. Выписаны названия инструментов. Имеются типографские пометы простым карандашом, определяющие расположение текста при печати.

Нотный текст записан черными чернилами металлическим пером. Почерк ровный устойчивый. Нотный текст записан каллиграфическим почерком, текстовые обозначения – скорописью. Тактовая сетка размечена простым карандашом

Бумага плотная, потемневшая (на л. 1). Нижние правые углы сильно примяты, содержат пальцевые следы; незначительно примяты нижние левые углы. На Л. 1, Л. 4 нижние правые углы загнуты. Имеются небольшие коричневые пятна на Л. 1., Л. 3, Л. 3 об., Л. 4, Л. 4 об. Кроме того, листы рукописи содержат небольшие коричневые вкрапления. На Л. 0 – следы отпечатавшихся чернил. Имеется прорыв по сгибу, внизу страницы на Л. 1–Л. 0 –2,2 см.