

---

# 3 (4) 2022

*агса  
де  
тга*

**музыкознание  
исполнительство  
педагогика**

сетевой электронный научный журнал

---

# academia:

**МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА**

Сетевой электронный научный журнал  
Издаётся с ноября 2021 года  
Выходит 4 раза в год

**Учредитель и издатель:** федеральное государственное  
бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
«Академия хорового искусства имени В.С. Попова»

**И.о. ректора** — профессор А.В. Соловьёв

**Адрес редакции:** 125565, город Москва,  
улица Фестивальная, дом 2

**Сайт журнала и режим доступа:** <http://axu.ru/academia>

**E-mail редакции:** [academia@axu.ru](mailto:academia@axu.ru)

**Главный редактор** — Ефимова Наталья Ильинична,  
доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной  
работе Академии хорового искусства имени В.С. Попова

**Заместитель главного редактора** —  
Захаров Юрий Константинович, доктор искусствоведения,  
доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового  
искусства имени В.С. Попова

**Выпускающий редактор** —  
Докучаева Римма Сергеевна

**Ответственный секретарь, технический редактор** —  
Крапива Алина Игоревна

**Редактор-переводчик** — Хрулева Ирина Александровна

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор),  
свидетельство о регистрации СМИ ПИ № Эл № ФС77-80867 (09.04.2021 г.)

30 лет



Академии  
хорового искусства  
имени В.С. Попова



---

# academia:

## МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

### Члены редакционной коллегии:

**А.С. Базиков**, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: Российская академия музыки имени Гнесиных)

**Л.В. Гаврилова**, д-р иск., проф. (Красноярск, Россия: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского)

**Л.А. Густова-Рунцо**, д-р иск., проф. (Минск, Республика Беларусь: Белорусский государственный университет культуры и искусств)

**Н.Г. Денисов**, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

**Т.А. Зайцева**, д-р иск., проф. (Санкт-Петербург, Россия, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова)

**Н.М. Зейфас**, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Академия хорового искусства имени В.С. Попова)

**Л.С. Зорилова**, д-р культ., проф. (Москва, Россия: Российская академия музыки имени Гнесиных)

**А.Б. Ковалев**, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Академия хорового искусства имени В.С. Попова)

**О.В. Комарницкая**, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

**А.Г. Коробова**, д-р иск., проф. (Екатеринбург, Россия: Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского)

**Е.Д. Кривицкая**, д-р иск., проф. (Москва, Россия: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Государственный институт искусствознания)

**В. Мелник**, PhD (Musicology), проф. (Кишинев, Республика Молдова: Академия музыки, театра и изобразительных искусств)

**Е.В. Панкина**, д-р иск., проф. (Екатеринбург, Россия: Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского)

**Ю.Л. Фиденко**, д-р иск., проф. (Владивосток, Россия: Дальневосточный государственный институт искусств)

**А.И. Щербакова**, д-р пед. наук, д-р культ., проф. (Москва, Россия: Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке)

**А. Анжелини**, PhD (Musicology) (Римини, Италия)

Дизайн Г.Д. Жуков

Верстка Д.А. Брадарская

### Издательство КОМПОЗИТОР

[www.kmpztr.ru](http://www.kmpztr.ru)

125009, г. Москва, Брюсов пер., д. 8–10, стр. 2

+7 (495) 232–52–11

© Академия хорового искусства им. В.С. Попова, 2022

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2022



АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА  
имени В. С. Попова



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
КОМПОЗИТОР

---

# academia:

## MUSICOLOGY, PERFORMANCE, PEDAGOGY

Network electronic scientific journal  
Published since November 2021  
Published 4 times a year

### Founder and Publisher:

Victor Popov Academy of Choral Arts

**Acting rector** — professor Alexander Solovyev

**Editor-in-chief** — Natalia Efimova Dr. Sci (Art), Professor

**Deputy chief Editor** — Yuri Zakharov, Dr. Sci (Art), Professor

**Proofreader Editor** — Rimma Dokuchaeva

**Technical editor** — Alina Krapiva

**Editor-translator** — Irina Khruleva

### Members of the Editorial Board:

**Dr. Alexander Bazikov** (Moscow, Russia: Russian Gnesins' academy of music)

**Dr. Lyudmila Gavrilova** (Krasnoyarsk, Russia: Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts)

**Dr. Larisa Gustova-Runzo** (Minsk, Republic of Belarus: Belarusian State University of Culture and Art)

**Dr. Nikolay Denisov** (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

**Dr. Tatyana Zaitseva** (St. Petersburg, Russia, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory)

**Dr. Natalia Zeyfas** (Moscow, Russia: Victor Popov Academy of Choral Arts)

**Dr. Larisa Zorilova** (Moscow, Russia: Russian Gnesins' academy of music)

**Dr. Andrey Kovalev** (Moscow, Russia: Victor Popov Academy of Choral Arts)

**Dr. Olga Komarnitskaya** (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

**Dr. Alla Korobova** (Yekaterinburg, Russia: Ural State Mussorgsky's Conservatoire)

**Dr. Evgeniya Krivitskaya** (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, State Institute for Art Studies)

**Dr. Victoria Melnic** (Chisinau, Republic of Moldova: Academy of Music, Theater And Fine Arts)

**Dr. Elena Pankina** (Yekaterinburg, Russia: Ural State Mussorgsky's Conservatoire)

**Dr. Evgenia Fidenko** (Vladivostok, Russia: Eastern State Institute of Arts)

**Dr. Anna Shcherbakova** (Moscow, Russia: Moscow A. Schnittke. Music Institute)

**Dr. Andrea Angelini** (Rimini, Italy)

**Design** Gregory Zhukov

**Layout:** Daria Bradarksaia

### KOMPOZITOR Publishing House

[www.kmpztr.ru](http://www.kmpztr.ru)

125009, Moscow, Bryusov Lane, 8–10, bd. 2

+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2022

© KOMPOZITOR Publishing House, 2022

The journal is registered with Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor). Registration Certificate: СМИ ПИ № Эл № ФС77-80867 (09.04.2021)

# содержание

## музыкознание

<b>Бородин Б.Б.</b> Фонографическое наследие Ферруччо Бузони: к вопросу изучения . . . . .	7
<b>Вишневский Б.А.</b> Вокальное творчество М.И. Кусс: жанровая специфика . . . . .	13
<b>Гагарина О.А.</b> Тема времен года и пасторальный модус в балетах А.К. Глазунова и С.С. Прокофьева . . . . .	24
<b>Крапива А.И.</b> Музыкальная жизнь Дальнего Востока на рубеже XIX–XX веков: традиция и инновации . . . . .	32
<b>Чахвадзе Н.В.</b> К вопросу об атрибуции русско-восточного музыкального взаимодействия: проблема и подходы к её изучению . . . . .	42

## исполнительство

<b>Зеленская А.А.</b> Хоровая театрализация в современной исполнительской практике творческих коллективов . . . . .	50
<b>Марцинкевич А.А.</b> Хоровое содружество: творческие связи между певческими коллективами Академии хорового искусства и Большим детским хором имени В.С. Попова . . . . .	56
<b>Сайгушкина О.П.</b> В поисках стилевых ориентиров... . . . . .	61
<b>Симонова Ю.А.</b> Хор как оркестровый тембр в отечественном кино XXI века (на примере работ К. Бодрова и Д. Селипанова). . . . .	68

## педагогика

<b>Леманн-Вермзер А., Даль Н.В.</b> Музыкально-образовательные программы для дирижеров хора в опции межинституциональных контактов Россия-Германия . . . . .	75
<b>Бородин А.Б.</b> Особенности преподавания и освоения дисциплины «Синтезатор» как дополнительного инструмента в музыкальном вузе . . . . .	83
<b>Латышев Н.А.</b> Шестая маленькая симфония Д. Мийо: особенности трактовки жанра и возможности применения в образовательном процессе в Академии хорового искусства имени В.С. Попова . . . . .	89

# contents

## musicology

### **Borodin B.**

The phonographic heritage of Ferruccio Busoni: the question of study . . . . . 7

### **Vishnevsky B.**

Margarita Kuss' vocal music: specific features of the genre . . . . . 13

### **Gagarina O.**

The theme of the seasons and the pastoral modus in the ballets of A.K. Glazunov and S.S. Prokofiev . . . . . 24

### **Krapiva A.**

Musical life of the Far East at the turn of the 19th-20th centuries: tradition and innovation . . . . . 32

### **Chakhvadze N.**

Revisiting the question of the attribution of Russian-Eastern musical interaction:  
the problem and the approaches to its study . . . . . 42

## performance

### **Zelenskaya A.**

Choir theatricalization in contemporary performance practice of creative teams . . . . . 50

### **Martsinkevich A.**

Choral community: creative connections between the choirs of the Academy of Choral Art  
and the Great Children's Choir named after V.S. Popov. . . . . 56

### **Saigushkina O.**

Looking for style references... . . . . 61

### **Simonova Y.**

Choir as an orchestra timbre in the 21st-century Russian cinema:  
a case study of K. Bodrov's and D. Selipanov's works . . . . . 68

## pedagogy

### **Lehmann-Wermser A., Dahl N.V**

Musical educational programs for choral conductors as part of Russian-German  
inter-institutional contacts . . . . . 75

### **Borodin A.**

The aspects of instruction and mastery of the course "Synthesizer" as a supplementary instrument  
at higher music education institutions . . . . . 83

### **Latyshev N.**

Darius Milhaud's Little Symphony No. 6: peculiarities of genre interpretation and possible use  
in the educational process at Popov Academy of Choral Art . . . . . 89

УДК 78.09

Б.Б. БОРОДИН

Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)

## *К вопросу изучения фонографического наследия Ферруччо Бузони*

*B. Borodin**The phonographic heritage of Ferruccio Busoni: the question of study*

**Абстракт.** Музыкант-мыслитель Ферруччо Бузони (1866–1924) является одной из ключевых фигур в фортепианном исполнительстве рубежа XIX–XX веков. Поэтому изучение его фонографического наследия представляется актуальным для истории и теории исполнительского искусства. Целью предлагаемой статьи является определение степени репрезентативности архивных фонограмм для познания особенностей исполнительского стиля итальянского музыканта. Для пианиста начала XX столетия существовали две возможности сохранить свою игру. Первая из них — способ акустической записи, изобретённый Томасом Эдисоном в 1877 году и усовершенствованный Эмилом Берлинером. Второй — фиксация игры на специальных бумажных рулонах для последующего воспроизведения на механическом фортепиано. Для адекватного восприятия и анализа архивных записей необходимо иметь общее представление о специфике соответствующих технологий, существовавших в первую половину XX века. Поэтому в статье даётся краткий обзор технических возможностей звукозаписывающей аппаратуры этого исторического периода и обосновывается степень их аутентичности. По поводу акустических записей Бузони, сделанных в Лондоне на Columbia Studios в 1922 году, делается вывод, что не тронутые реставрацией акустические фонограммы Бузони передают его мастерство в редуцированном и искажённом виде, прежде всего, со звуковой стороны. Рулоны Бузони, предназначенные для механических фортепиано, являются ещё более проблемным источником познания его искусства. С 1905 года пианист сотрудничал с ведущими фирмами этой отрасли — сначала с немецкими (Welte-Mignon, Hupfeld, Philipps Duca), а затем с американской Aeolian. Используемая ими технология имела ряд преимуществ перед фонографом: отсутствие жёсткого временного лимита, грубых акустических искажений и шумов, естественная достоверность тембра, доступность корректуры. Для Бузони особенно значимой была возможность обращения не только к миниатюрам, но и к масштабным формам, привлекающим его в первую очередь.

**Ключевые слова:** история фортепианного искусства, Ферруччо Бузони, исполнительский стиль, ранние звукозаписывающие технологии, фонограф, механическое фортепиано, реставрация архивных фонограмм.

**Abstract:** The musician-thinker Ferruccio Busoni (1866–1924) is one of the key figures in piano performance at the turn of the 19th–20th centuries. Therefore, the study of his phonographic heritage seems to be relevant for the history and theory of performing arts. The purpose of the proposed article is to determine the degree of representativeness of archival phonograms for understanding the features of the performing style of the Italian musician. For the pianist of the early 20th century, there were two possibilities to keep his playing. The first of these is the acoustic recording method invented by Thomas Edison in 1877 and improved by Emil Berliner. The second is fixing an interpretation on special paper rolls for subsequent playback on a mechanical piano. For an adequate perception and analysis of archival records, it is necessary to have a general idea of the specifics of the relevant technologies that existed in the first half of the 20th century. Therefore, the article gives a brief overview of the technical capabilities of the recording equipment of this historical period and substantiates the degree of their authenticity. Regarding Busoni's acoustic recordings made in London at Columbia Studios in 1922, it is concluded that Busoni's acoustic recordings, untouched by restoration, convey his mastery in a reduced and distorted form, primarily from the sound side. Busoni's rolls for mechanical pianos are an even more problematic source of knowledge of his art. Since 1905, the pianist has collaborated with the leading companies in this industry — first with the German ones (Welte-Mignon, Hupfeld, Philipps Duca), and then with the American Aeolian. The technology they used had a number of advantages over the phonograph: the absence of a hard time limit, gross acoustic distortions and noise, the natural authenticity of the timbre, and the availability of proofreading. For Busoni, the possibility of referring not only to miniatures, but also to large-scale forms, which attracted him in the first place, was especially significant.

**Keywords:** history of piano art, Ferruccio Busoni, performing style, early recording technologies, phonograph, mechanical piano, restoration of archival phonograms.

Изобретение звукозаписи стало важнейшим рубежом в истории исполнительского искусства, после которого материалом изучения становятся не передаваемые изустно легенды и не письменные свидетельства современников, а зафиксированные на каком-либо носителе и доступные для многократного воспроизведения интерпретации выдающихся музыкантов прошлого. Годы творческой активности выдающегося мыслителя, композитора и пианиста Ферруччо Бузони (1866–1924) совпали с началом этой новой эры, и его фонографическое наследие значительно по объёму. Однако восприятие и изучение данных аудиоматериалов имеет свою специфику, связанную с уровнем развития соответствующих технологий в первую четверть XX века.

Целью предлагаемой статьи является определение степени репрезентативности архивных фонограмм для познания особенностей исполнительского стиля итальянского музыканта.

Для пианиста начала XX столетия существовали две возможности сохранить свою игру. Первая из них — способ акустической записи, изобретённый Томасом Эдисоном в 1877 году и усовершенствованный Эмилем Берлинером. Второй — фиксация игры на специальных бумажных рулонах для последующего воспроизведения на механическом фортепиано.

Опыт Бузони в сфере акустической записи ограничивается двумя сеансами, проходившими в Лондоне на Columbia Studios в ноябре 1919 и феврале 1922 года. Результаты первой сессии были уничтожены при пожаре студии. Вот список утраченных фонограмм: Финал (Presto) из Сонаты До-мажор (соч. 24) Вебера, Сонет Петрарки (№ 123) и Забытый вальс (S. 215) Листа, Вальс из оперы «Фауст» Гуно–Листа (S. 407), Andantino из Фортепианного концерта № 9 Моцарта в транскрипции Бузони (BV B 84).

В 1922 году Бузони зафиксировал восемь произведений: Прелюдию и фугу До мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Органную хоральную прелюдию «Nun freut euch lieben Christen gmein» (BWV 734) Баха–Бузони, Экосезы Бетховена–Бузони (BV B 47), Прелюдию Ля мажор (соч. 28, № 7), Этюд Соль-бемоль мажор (соч. 10, № 5 — записан дважды), Ноктюрн Фадиез мажор (соч. 15, № 2) и Этюд ми минор (соч. 25, № 5) Шопена, Венгерскую рапсодию № 13 (s. 244) Листа. О ходе и результатах сеанса он писал своему

менеджеру Джону Тиллету: «Условия самые неблагоприятные. Мне не нравились ни помещение, ни фортепиано, ни стул. Я взял старт как скаковая лошадь и должен был прийти к финишу по истечении четырёх минут. Мне приходилось контролировать туше и педаль иначе, чем обычно... Что, черт возьми, могло из этого получиться? Только не моя собственная игра, примите это как должное!» [цит. по: 4, р. 115].

Тем не менее, эти фонограммы представляют особый интерес. В отреставрированном виде они многократно переиздавались различными фирмами в виде<sup>1</sup> грампластинок и CD, в том числе и советской фирмой «Мелодия» (M10-43479/80). Ученик Бузони — Эгон Петри назвал запись Тринадцатой венгерской рапсодии «одной из немногих, довольно точно воспроизводящих интерпретаторские намерения Бузони» [см.: 3, р. 185]. Но и этот, лучший, с точки зрения авторитетного свидетеля, образец вряд ли способен дать *полное* представление об искусстве пианиста. Такое заключение, по-видимому, справедливо и для оригинального, и для модифицированного вариантов. Не тронутые реставрацией акустические фонограммы Бузони передают его мастерство в редуцированном и искажённом виде, прежде всего, со звуковой стороны. Отреставрированные версии, приближённые к современным стандартам качества звучания, вполне правомерно рассматривать как своеобразный «акустический палимпсест», в котором изначальная запись дополнена ретушью звукорежиссёров-реставраторов, устранявших, по мере возможности, сопутствующие шумы, обогащавших частотные характеристики. В результате воспроизведения «улучшенного и дополненного издания», мы воспринимаем не вполне то, что некогда слышал Бузони после завершения сеанса в студии Columbia. И это обстоятельство, несомненно, следует принимать во внимание при изучении данных артефактов.

О чём же объективно могут свидетельствовать рассматриваемые раритеты? Во-первых, при аутентичной скорости воспроизведения — о темпе, агогике и ритмической стороне интерпретаций, правда, с некоторой оговоркой: необходимость втиснуть исполнение в жёсткие временные рамки могла спро-

<sup>1</sup> Оригинальные матрицы этих записей также утрачены при пожаре студии.

воцировать непредвиденные темповые решения и ритмические флуктуации. Во-вторых, о реальном техническом потенциале артиста, о степени аккуратности его игры: фонограф безжалостно фиксировал случайные фальшивые ноты и не допускал монтажа. В-третьих, в весьма ограниченном диапазоне можно судить о фразировке, характере артикуляции, об основных динамических градациях, соотношении звуковых планов и педальных нюансах. И, наконец, в-четвёртых, получить представление о купюрах и текстовых изменениях, допускаемых пианистом, помня о том, что купюры могут быть не столько интерпретационным решением, сколько вынужденным следствием предписанного лимита времени. В довершение ещё раз подчеркну, что Бузони *не был удовлетворён конечным результатом*, следовательно, перед нами далеко не лучший, с его точки зрения, образец его интерпретации, не его «собственная игра».

Рулоны Бузони, предназначенные для механических фортепиано, являются ещё более проблемным источником познания его искусства. С 1905 года пианист сотрудничал с ведущими фирмами этой отрасли — сначала с немецкими (Welte-Mignon, Nupfeld, Philipps Dusa), а затем с американской Aeolian. При изучении этой части его наследия возникают, хотя и сходные, но, всё же, несколько иные вопросы, определяемые технологическими особенностями фиксации и воспроизведения. В отличие от аппарата Эдисона, этот способ не имеет отношения к *звукозаписывающим* технологиям, так как на перфолентах фиксируются не сами акустические явления, а *команды для механических действий*, активирующих движения молоточков и педали. Но механическое фортепиано с полным правом можно называть *звуковоспроизводящим* устройством. Коды в виде отверстий на бумажном свитке, считываются в трекере инструмента и приводят к согласованной работе пневмомеханическую систему, смонтированную в фортепиано. Туше, педализация и динамический баланс фактуры регистрировались с разной степенью приближенности. В большинстве моделей перепады громкости фиксировались ступенчатыми градациями, при этом имелась возможность лишь двух уровней динамики в одновременном звучании, разделённых по диапазону. Для управления демпферным механизмом записывались лишь взятие и снятие, но не глубина нажатия педали.

Такая технология имела ряд преимуществ перед фонографом: отсутствие жёсткого временного лимита, грубых акустических искажений и шумов, естественная достоверность тембра, доступность корректуры. Для Бузони особенно значимой была возможность обращения не только к миниатюрам, но и к масштабным формам, привлекающим его в первую очередь. Судя по количеству записей (всего Бузони создано 68 сольных и 8 дуэтных рулонов со своим учеником Михаэлем Задорой — около трёх часов звучания!), Бузони отдавал предпочтение механическому фортепиано перед изобретением Эдисона, хотя, несомненно, видел и его слабые стороны.

Сеансы на Welte проходили в обстановке, близкой концертной. В студии, кроме руководителей фирмы — Эдвина Вельте, Карла Бокиша, управляющих записывающей машиной, могла присутствовать немногочисленная избранная публика, о чём свидетельствуют памятные фотографии. Как правило, пьесы записывались целиком, и повтор отдельных фрагментов не практиковался. Электрические сигналы поступали от фортепиано к записывающему устройству, наносившему графические отметки на крутящийся рулон бумаги. По этим следам пробивались отверстия, и пианисты имели возможность через некоторое время прослушать получившийся рулон, и, если их не удовлетворяло его качество, могли повторить процедуру. На некоторых сохранившихся *оригиналах* Welte встречается корректура, прежде всего в виде исправлений случайных неверных нот, — ошибочные отверстия заклеивались, и вместо них вручную пробивались новые. Но, в отличие от перфолент других фирм, продукция Welte, обычно не содержит значительных редакторских добавлений. Поэтому П. Филипс считает, что с исторической точки зрения наследие Welte остаётся «самым важным собранием из всех записей для воспроизводящего фортепиано» [6, p. 127].

На первой сессии для Welte 10 июня 1905 года в демонстрационных залах Popper в Лейпциге Бузони сыграл Ноктюрн Фа-диез мажор (соч. 15, № 2) Шопена и ряд сочинений Листа: Вальс-каприз на два мотива из «Лючии» и «Паризины», Концертный парафраз «Риголетто», Венгерские мелодии (по Шуберту). Причём известно, что «Риголетто» Бузони повторил три раза. 11 ноября 1905 года с двух дублей была записана листовская

Кампанелла (в собственной редакции). Весьма продуктивным оказался сеанс во фрейбургской студии Welte 16 марта 1907 года, результатом которого стали перфоленты произведений Листа: Полонеза Ми мажор, Фантазии на «Афинские развалины» Бетховена и Воспоминания о «Норме» Беллини. По мнению Д. Холла, именно рулоны Welte с виртуозными фантазиями Листа «дают нам понять, почему столь многие называли Бузони величайшим пианистом своего времени» [5, р. 41].

В 1906 году Бузони был приглашён лейпцигской фирмой Nupfeld; это сотрудничество возобновилось в конце мая 1908 года. Для инструмента Phonola им был записан ряд произведений Шопена: Первая баллада (соч. 23), три этюда (соч. 10, № 9 и соч. 25, №№ 3, 5)<sup>2</sup>, подборки прелюдий соч. 28 (№№ 4–9; №№ 11, 12, 14, 17, 18, 21; № 24)<sup>3</sup>. Записи избранных прелюдий стали прологом к последующей фиксации всего цикла в лондонской студии компании Aeolian в 1920 году для воспроизводящего фортепиано Duo-Art. Каталог Nupfeld содержит интригующую информацию: под номером 53502 значится первая тетрадь Вариаций на тему Паганини (соч. 35) Брамса в исполнении Бузони. К сожалению, никаких дальнейших сведений об этом раритете обнаружить не удалось. В 1908 году кампания выпустила в свет свою новую разработку — воспроизводящее фортепиано DEA. Бузони попросили подписать рекламный отзыв на новинку со следующими словами: «Я считаю “DEA” подлинным венцом творения». Он возразил: «Мне же никто не поверит» [2, s. 154]. Этот случай, рассказанный в письме к жене свидетельствует, что сам пианист не питал особых иллюзий по поводу художественных возможностей инструмента. И с ним можно согласиться, слушая рулон с Первой балладой Шопена, где чувствуется механистичность ритма в сочетании с грубоватым динамическим балансом. Но следует учесть, что воспринимаемая запись, претерпела ряд трансформаций, по-видимому, не прошедших для неё бесследно. Первоначально она предназначалась для *полуавтоматического* инструмента Phonola. Им должен управлять *пианилист* — человек, который

при помощи педалей приводит в движение пневмомеханическую систему, а рычагами руководит темпом и динамикой, следуя графическим указаниям, нанесённым на рулон. Впоследствии первоначальная запись была перекодирована специалистами фирмы для более поздней, *автоматической* модели — Triphonola (каталожный номер рулона 50081). Затем на этой основе был выпущен лицензионный рулон Ampico (№ 50047-H), вновь отредактированный, уже по стандартам этой фирмы. И, наконец, последовала запись воспроизведения этого ролика, доступная на портале You Tube<sup>4</sup>. Таким образом, вряд ли можно сомневаться в том, что мы слышим результат, лишь опосредованно связанный с некогда прозвучавшей интерпретацией Бузони.

Франкфуртская фирма Philipps Dusa начала производить рулоны для механического фортепиано позже, чем Welte и Nupfeld — в 1908 году. Об её технологии практически ничего неизвестно. Репертуарный лист Бузони здесь очень значителен. Именно для этой компании он зафиксировал дуэты с Михаэлем Задорой: «Восточные картины» Шумана (соч. 66, №№ 1, 4, 5), «Свадебную музыку» (соч. 45, №№ 1, 2, 3) и «Вечернюю музыку» (соч. 59, №№ 1, 3, 6) Свендсена, Дивертисмент в венгерском стиле (D 818) и Характеристический марш (D 968b) Шуберта. В каталоге компании представлены рулоны таких произведений, которые, бесспорно, будь они когда-нибудь обнаружены, стали бы подлинным открытием для историков фортепианного искусства: Четвёртая баллада (соч. 52) Шопена, Соната № 32 (соч. 111) и 32 вариации (WoO 80) Бетховена<sup>5</sup>.

Для американской компании Aeolian Бузони записывался в Нью-Йорке (1915) и Лондоне (1920). В нью-йоркской студии зафиксированы следующие произведения: Бах-Бузони — Чакона (BWV 1004), Лист — Этюды по Паганини №№ 3 и 5, Лист — Полонез № 2 и «Блуждающие огни»<sup>6</sup>. В Лондоне были записаны 24 прелюдии (соч. 28) Шопена.

Компания придерживалась собственной методики записи и редакционной политики. Исходный

<sup>2</sup> Номера по каталогу фирмы соответственно 51351, 51352 и 55771.

<sup>3</sup> Номера по каталогу фирмы соответственно 51591, 51592 и 55790.

<sup>4</sup> См.: <https://www.youtube.com/watch?v=X34uMyI5Ql0>.

<sup>5</sup> Номера по каталогу фирмы соответственно 1144; 1145–1146; 1147.

<sup>6</sup> Номера по каталогу фирмы соответственно 6928; 5698; 5671; 5675; 5686.

рулон пробивался сразу в процессе исполнения, в режиме реального времени. Рядом с пианистом за специальным пультом находился менеджер записи, следящий за исполнением по заранее подготовленным нотам с наметками предполагаемой динамики. При помощи специальных контроллеров, он, реагируя на игру артиста, управлял фиксацией уровней громкости верхнего и нижнего регистров. Затем, созданный на основе оригинала трафарет подвергался скрупулезной корректировке, в которой, помимо профессионального редактора-пианиста, деятельное участие принимал сам записывающийся артист. Добавлялись более тонкие динамические оттенки, выверялся баланс фактурных планов, детализировалась педализация. В качестве примера тщательной и успешной редактуры приведу рулон Бузони с записью листовского трансцендентного этюда № 5 «Feux follets»<sup>7</sup>.

К сожалению, Бузони, по свидетельству Гарольда Бауэра, далеко не всегда участвовал в процессе окончательного редактирования и доводки рулонов [см.: 6, р. 15]. Вполне вероятно, что странности, отмечаемые в его записи 24 прелюдий Шопена, являются результатом превратно понятых редактором намерений исполнителя<sup>8</sup>. Мужественная манера трактовки Шопена, отмечаемая у Бузони многими рецензентами, вполне могла быть утрирована редактурой.

Подытожим проблемы, возникающие перед исследователем этого массива фонографического наследия Бузони. Одним из ключевых факторов становится его недоступность в полном объёме: целый ряд записей, которые могли бы представлять значительный интерес, или ещё не найдены, или уже утрачены. Вторым фактором становится необходимость сохранения оставшегося материала и его скорейшего перевода в современные форматы: ведь

бумага рулонов со временем деформируется, всё меньше остаётся находящихся в рабочем состоянии исторических воспроизводящих инструментов. Проблемой становится осуществление записей качественного проигрывания раритетных рулонов с целью последующего тиражирования на новых носителях. Ни один воспроизводящий рояль не поддается безопасной транспортировке в концертный зал или студию звукозаписи, потому что его пневматические клапаны, которые работают с микроскопическими допусками, неизбежно приходят в негодность, и для их правильной настройки требуется много времени. При инкорпорации пневмомеханических систем в современные рояли неминуемо меняются тембровые и динамические характеристики воспроизведения исходных рулонов, записанных на инструментах иных акустических характеристик и другой регулировки механики. Одним из выходов является создание программы — цифровой модели определённой разновидности механического фортепиано и компьютерного образа исходного рулона для его последующего воспроизведения на инструменте, работающего в протоколе MIDI<sup>9</sup>. Но в этом случае свою творческую лепту в конечный результат может внести ещё и звуко-режиссёр, производящий запись. По-видимому, следует согласиться с заключением Ф. Боудери, одного из исследователей фонограмм великого итальянца: «Как пианист Бузони представляет собой своего рода загадку» [1, р. 4].

Чтобы разгадать эту загадку, изучая фонографическое наследие Бузони, нужно быть готовым произвести нечто вроде археологических раскопок, очищая слой за слоем чуждые некогда прозвучавшей интерпретации напластования, домысливая навсегда утраченные детали, интерпретирую чудом сохранившиеся черты исполнительского замысла.

<sup>7</sup> См.: <https://www.youtube.com/watch?v=4wyfv0IVkwE>.

<sup>8</sup> Менеджером записи был Реджиналд Рейнолдс (Reginald Reynolds; 1877–1959). Запись производилась на рояле марки Weber. Запись см.: <https://www.youtube.com/watch?v=d9sB65-rS5I>

<sup>9</sup> В частности, по этому пути пошёл Вэйн Станке, создатель диска «A Window In Time: Rachmaninoff performs his solo piano works» (1998; Telarc, 1998).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Bowdery F.** Ferruccio Busoni, The Duo-Art and Bach's Chaconne // Pianola Journal. 2008. № 19. P. 3–17.
2. **Busoni F.** Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.
3. **Dyment Ch.** Ferruccio Busoni: His Phonograph Recordings // Journal of the Association for Recorded abilities Sound. 1979. № 10. P. 185–187.
4. **Good, E.M. Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos.** Stanford: Stanford University Press, 1982. 273 p.
5. **Hall D.** The Early Recordings for the Welte-Mignon // Pianola Journal. 2005. № 16. P. 33–48.
6. **Phillips P.** Piano Rolls and Contemporary Player Pianos: The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility. Sydney: University of Sydney, 2016. 270 p.

## REFERENCES

1. **Bowdery F.** Ferruccio Busoni, The Duo-Art and Bach's Chaconne // Pianola Journal. 2008. № 19. P. 3–17.
2. **Busoni F.** Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.
3. **Dyment Ch.** Ferruccio Busoni: His Phonograph Recordings // Journal of the Association for Recorded abilities Sound. 1979. № 10. P. 185–187.
4. **Good, E.M. Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos.** Stanford: Stanford University Press, 1982. 273 p.
5. **Hall D.** The Early Recordings for the Welte-Mignon // Pianola Journal. 2005. № 16. P. 33–48.
6. **Phillips P.** Piano Rolls and Contemporary Player Pianos: The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility. Sydney: University of Sydney, 2016. 270 p.

БОРОДИН БОРИС БОРИСОВИЧ

Уральская государственная консерватория

им. М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)

заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства

доктор искусствоведения, профессор,

член Союза композиторов Российской Федерации

ORCID: 0000-0002-5297-4064

SPIN-код: 6431-4577

bbborodin@mail.ru

BORODIN BORIS B.

Ural State Mussorgsky's Conservatoire

(Yekaterinburg, Russia)

Head of the Department of History and Theory of Performing Arts

Dr. Habil. in Arts, Full Professor

member of the Union of Composers of the Russian Federation

ORCID: 0000-0002-5297-4064

SPIN-код: 6431-4577

bbborodin@mail.ru

УДК 78.03

**Б.А. ВИШНЕВСКИЙ**

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)

## *Вокальное творчество М.И. Кусс: жанровая специфика*

*B. Vishnevsky**Margarita Kuss' vocal music: specific features of the genre*

**Абстракт.** В статье впервые рассматривается вокальное творчество композитора, Заслуженного деятеля искусств РСФСР Маргариты Ивановны Кусс (1921–2009) — наиболее важные свойства её вокального стиля и жанровая составляющая её музыки, определенная самой творческой биографией композитора. Впервые в научный оборот вводятся воспоминания и аналитические суждения известных современников Маргариты Ивановны, что с нового ракурса характеризует особенности её творчества и черты личности. Рассматриваются песни на стихи революционных и советских поэтов, народные песни в её обработке, а также вокальная лирика М.И. Кусс. В произведениях Маргариты Ивановны отражаются различные композиционные и формообразующие приемы, свойственные традициям классической школы русской музыки XIX — начала XX веков, а также стилиевые компоненты фольклора и романтизма, характеризующие круг профессиональных интересов автора. Важное влияние на творчество М.И. Кусс оказал композитор Д.Д. Шостакович, что нашло яркое отражение как в музыкальной биографии Кусс, так и в ряде её произведений. В поисках новых выразительных средств в жанре обработки народных песен прослеживается также воздействие стилистического многообразия музыки И.Ф. Стравинского. Во всех жанрах творчества М.И. Кусс в большей степени обнаруживается стремление к гомофонно-гармоническому типу изложения. Из индивидуальных особенностей музыки М.И. Кусс, характеризующей её средний творческий период, можно отметить стремление к оригинальной трансформации музыкального фольклорного материала, отражению традиций народного искусства через призму своего композиторского стиля. Стилистические признаки неоромантизма в музыкальном языке позднего периода творчества М.И. Кусс проявляются в программности, эмоциональной выразительности, конкретности образов, использовании жанров и принципов формообразования, свойственных эпохе романтизма.

**Ключевые слова:** М.И. Кусс, камерно-вокальная музыка, обработки народных песен, В.И. Федосеев, Г.В. Свиридов.

**Abstract:** The article explores the vocal music of the composer, Honored Art Worker of Russian SFSR Margarita Ivanovna Kuss (1921–2009) and the most important specific features of her vocal style and the genre aspect of her music, defined by the composer's biography and work. For the first time the article introduces the reminiscences and analytical commentary left by M. Kuss' contemporaries, which show her work and personality from a new perspective. The article considers M. Kuss' music settings of Revolution and Soviet poetry, folksong arrangements as well as lyric songs. The composer's music displays various compositional and form-shaping techniques, characteristic of the traditions of the Russian classical music school of the 19th-the beginning of the 20th centuries, as well as the stylistic components of folklore and romanticism that characterize the range of the author's interests. The important influence for M. Kuss was the composer Dmitry Shostakovich, which was brightly reflected in her musical biography as well as in a number of her compositions. The search for new expressive means in the genre of folksong arrangement also demonstrates the impact of the stylistic variety of Igor Stravinsky's music. All of the genres of M. Kuss' music mostly exhibit the commitment to homophonic and harmonic type of composition. As for specific features of M. Kuss' music that characterize her middle creative period, the tendency to the original transformation of folklore music material and the reflection of folk art traditions through the prism of the composer's individual style can be highlighted. Stylistic features of Neo-Romanticism in the music language of M. Kuss' late creative period are revealed in programming, emotional expressiveness, specificity of imagery as well as the use of genres and form-shaping principles, typical of the Romantic era.

**Keywords:** Margarita Kuss, chamber vocal music, folksong arrangements, Vladimir Fedoseev, Georgy Sviridov.

В когорте первоклассных музыкантов и выдающихся отечественных композиторов XX — начала XXI веков, которые жили и творили одновременно с нашими гениями мировой величины — С. Проко-

фьевым, Д. Шостаковичем, Г. Свиридовым, — особое место принадлежит композитору, заслуженному деятелю искусств РСФСР Маргарите Ивановне Кусс (1921–2009). К сожалению, сегодня это имя

незаметно и незаслуженно уходит из нашей музыкальной и культурной памяти. Фактически ушло. Остается неизученным ее творчество, которое, по отзывам современников, коллег по цеху, отличается «подлинность, естественность, уважительное отношение к традициям русской музыки» (Р.С. Леденёв) и в то же время «верность своей интонации» (О. Галахов). Высокую оценку дарованию и творчеству композитора дал А.Я. Эшпай: «Маргарита Ивановна Кусс — удивительно талантливый композитор. Её высочайший профессионализм, широкая эрудиция и безупречный вкус помогают решать самые смелые творческие задачи. Глубина и выразительность — вот главные свойства всех её сочинений...». В характеристике личности и творчества М.И. Кусс его поддержал и Р.С. Леденёв: «Это замечательный композитор, и я думаю, что её след значителен в истории русской музыки, и это будет признано когда-то».

Музыкант высокой профессиональной выучки, Маргарита Ивановна Кусс<sup>1</sup> пользовалась большим авторитетом у коллег по цеху. К ней они зачастую обращались за нелицеприятной, объективной и доброжелательной оценкой своих сочинений. «И я горжусь тем, что несколько оценок моих сочинений я слышал из её уст, потому что ей можно было верить всегда», — признавался Р.С. Леденёв. Известно, что Николай Иванович Пейко приглашал Маргариту Ивановну на экзамены послушать опусы своих студентов и узнать ее мнение. И это не случайно. Как автор, М. Кусс была невероятна требовательна к себе, к своему творчеству. «Каждая нота в её сочинениях точно выверена, выстрадана и прочувствована», — отмечал композитор О. Галахов.

Перу Маргариты Ивановны Кусс принадлежат произведения различных жанров. Ее творческий багаж включает работы для симфонического оркестра и для оркестра русских народных инстру-

ментов, камерные инструментальные и вокальные сочинения, многочисленные обработки народных песен. При жизни композитора её сочинения звучали в Большом и Малом залах Московской консерватории, на радио, на концертах пленумов и съездов Союза композиторов, включались в программы ежегодного международного фестиваля «Московская осень», а также в списки произведений, обязательных для исполнения участниками международных конкурсов имени М.И. Глинки и имени П.И. Чайковского, звучали за рубежом — в Германии, США, Венгрии, Швейцарии, Австрии, Испании, Голландии и других странах.

Среди исполнителей произведений Маргариты Кусс были многие выдающиеся музыканты, гордость отечественной исполнительской школы. Среди них — дирижеры Е. Светланов, В. Федосеев; скрипачи Н. Школьникова, Е. Чугаева, И. Бочкова; пианисты М. Ермолаев, Д. Галынин, А. Шелудяков, Т. Рубина, Ю. Муравлёв; певцы А. Ведерников, З. Долуханова, М. Мирошникова, Рузанна и Карина Лисициан.

Основную часть творческого наследия Маргариты Кусс составляют вокальные сочинения. Уже во время учебы в Московской консерватории (1943–1948) она пишет романсы на стихи А. Блока, О. Ширази и других авторов, которые с успехом прозвучали на сцене Малого зала главной консерватории страны в исполнении А. Ведерникова (бас) и Е. Светланова (фортепиано). Отдавая дань кантатно-ораториальному жанру, «доминантному» в СССР в эпоху 1930–1950-х годов, работает над кантатой «Славься, молодость!» (слова Я. Коласа и А. Прокофьева), которая стала ее дипломной работой. Исполненная 29 октября 1948 года в Большом зале Московской консерватории Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Натана Рахлина в концерте, посвященном 30-летию комсомола, кантата заинтересовала слушателей мелодическим богатством, органической связью с традициями советской массовой песни, изобретательностью хоровой и оркестровой фактуры. Пафос праздничного славения определяет эпический характер драматургии кантаты, написанной в духе и в соответствии с канонами социалистического реализма, главного художественного направления эпохи.

По окончании консерватории М.И. Кусс работает в разных жанрах. Однако при всем разнообра-

<sup>1</sup> М.И. Кусс училась в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (1943–1948) по классу композиции у В.Я. Шебалина, по инструментовке — у Д.Д. Шостаковича, по классу органа занималась у А.Ф. Гедике, теоретические дисциплины вёл И.В. Способин. Уже в студенческие годы завязалась крепкая дружба с такими композиторами, как А. Эшпай, Б. Чайковский, Р. Бунин, Г. Галынин, К. Хачатурян, Р. Леденёв. В 1949 году М. Кусс была принята в члены Союза композиторов.

зии творческих интересов именно художественные возможности вокальных жанров в наибольшей степени отвечают внутреннему нравственно-эстетическому миру Маргариты Ивановны и характеру ее дарования. Она создает множество вокальных циклов, тетрадей, обработок для голоса и фортепиано. Благодаря эмоциональной открытости, светлому мировосприятию и композиционной ясности её музыка привлекает внимание исполнителей и слушателей. Получают широкую известность написанные в разные годы (1950–1990-е) вокальные циклы: «Пять романсов» на слова Алексея Гмырёва для высокого баса или баритона и фортепиано (1952); «Из поэзии Микеланджело» для сопрано и фортепиано (1975–1976, перевод с итальянского А. Эфроса); два цикла романсов «Лирика русских поэтов» на стихи Блока, Тютчева, Бунина, Заболоцкого для баса и фортепиано и меццо-сопрано и фортепиано (1984 и 1990–1992); романс «В природе наметился спад» на слова К. Ваншенкина из цикла «Восемь романсов» на стихи советских поэтов для сопрано и фортепиано (1970), а также поэма для баса и фортепиано «Огненные годы» на слова Н. Тихонова и поэтов — участников гражданской войны (1960).

Маргарита Ивановна продолжала сочинять вокальные произведения до конца жизни. Среди её поздних работ — два вокальных цикла для голоса и фортепиано на слова Ф. Тютчева: «Из поэзии Ф. Тютчева» (1998) и «Осенний вечер» (2003). Последний — «Лирика Ивана Бунина» был написан в 2005 году.

### Вокальные циклы революционной и гражданской тематики

Интерес к гражданской и революционной поэзии, к героической тематике характерен для раннего периода творчества композитора. Как и многие музыканты того времени, М. Куус, в соответствии с главным постулатом социалистического реализма, адресованным «мастерам культуры» — показывать «действительность в ее революционном развитии», — отдает дань темам, связанным с Октябрьской революцией. Герои ее произведений — люди «нового» мира, борцы за народное счастье, за освобождение трудящихся от рабства и вражеского гнета, воспетые в отечественной и зарубежной поэзии. Среди авторов стихотворений — Иван Демья-

нов, Алексей Гмырёв, Егор Нечаев, Шандор Петефи, Назым Хикмет, а также советские поэты А. Твардовский, А. Прокофьев, Р. Гамзатов, Н. Тихонов.

Первый крупный успех, причём не только в жанре вокальной музыки, но и в творчестве в целом, Маргарите Куус принес вокальный цикл «Пять романсов» на стихи поэта-революционера А. Гмырёва (1952), относящийся к сфере гражданской вокальной лирики. В выборе автора стихов просматривается влияние Д.Д. Шостаковича. В 1951 году Мастером были созданы хоры ор. 88, известные под названием «Десять хоровых поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения», где среди авторов текстов фигурирует и Алексей Гмырёв («Они победили»). Как известно, М.И. Куус с 1943 года училась у Шостаковича по инструментовке в Московской консерватории. После окончания консерватории их дружеские отношения продолжались многие годы, о чем свидетельствует также и активная переписка<sup>2</sup>. Общение с Шостаковичем оказало серьезное влияние на творчество М. Куус. Воздействие это во всей своей глубине прослеживается также в её поздних оркестровых сочинениях, написанных спустя десятилетия после ухода Шостаковича из жизни, — в «Лирической поэме» (1988) для симфонического оркестра и симфонической поэме «Потаенный край» (1999–2000).

Особый интерес Маргариты Куус к вокальному жанру, некая творческая замкнутость в рамках данного жанра, помимо внутренних причин, о которых говорилось ранее, могли быть связаны и с политической обстановкой, с ужесточением культурной политики, последовавшим после печально знаменитых партийных постановлений 1946 и 1948-го годов<sup>3</sup>. Крупнейшие композиторы, среди которых были ее великие учителя и друзья, обвинялись в «формализме» и подвергались гоне-

2 В архиве М.И. Куус, который находится в распоряжении племянника композитора — В.И. Куус (написание фамилии у членов семьи разнилось), хранится более пятидесяти писем Д.Д. Шостаковича, адресованных Маргарите Ивановне.

3 Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» от 14 августа 1946г. // Правда, 1946, 21 августа. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели от 10 февраля 1948г. // Правда, 1948, 11 февраля.

ниям. Под подозрение попали многие жанровые сферы, в том числе симфония и камерная инструментальная музыка. Вокальная музыка с текстом оказывалась в привилегированном положении как вызывающая наименьшие претензии со стороны контролирующих органов.

Вокальный цикл на стихи Н. Гмырёва был впервые исполнен в феврале 1953 года на VI Пленуме Правления Союза советских композиторов. Сочинение отличается высокий эмоциональный накал, стройность формы, единство тематического материала. Уже в этом произведении, как и в последующих сочинениях, М. Кусс использует различные композиционные и формообразующие приемы, свойственные традициям классической школы русской музыки XIX — начала XX веков. В поисках достоверности, «правды» (Мусоргский), избегая прямолинейности высказывания, автор, основываясь на собственных природных и профессиональных ресурсах, создает мелодии, стилистически, интонационно близкие подлинным мелодиям песен революционного подполья, практически не отличимые от них. В этом плане наиболее показательны первый номер цикла — «Мои песни» (см. *пример 1* на с. 17).

Важную роль в драматургии цикла играет фортепианная партия. Звучание инструмента создает колоритный фон для партии певца, иногда контрастирует с ней, оттеняя и усиливая драматическую линию. Так, в третьей песне «Грезы» нежным звуковым переливам фортепианного сопровождения в прозрачном верхнем регистре резко контрастирует вступающая вокальная мелодия грозного характера (см. *пример 2* на с. 17).

Очень выразительны «фанфары» фортепиано в финале цикла (песня «К сердцу»). Лаконичная и яркая интонация, напоминающая мотив старой революционной песни «Слушай», является лейтмотивом песни. Из нее рождается основная идея всего сочинения, воспевающего романтику революционной борьбы (см. *пример 3* на с. 18).

Поэма для баса с фортепиано «*Огненные годы*» на слова Н. Тихонова и поэтов — участников гражданской войны (1957) — яркий пример эпико-драматического направления в вокальном творчестве М. Кусс. В соответствии с требованием главного художественного направления эпохи композитор создает героические образы революционеров, борцов за освобождение угнетенного народа, начиная

со времен революционной деятельности в царской России и заканчивая борьбой за советскую власть в годы гражданской войны.

В сочинении также «прочитывается» влияние Д.Д. Шостаковича. Не распространяясь на гармонический план и мелодический язык поэмы, оно проявляется в характере музыкальной драматургии сочинения: напряжение первой части переходит в бурное волнение последующей, а затем, после внезапного «срыва» в третьей части и в финале, приходит к неожиданно спокойному завершению в коде.

В композиции сочинения также можно отметить следование закономерностям сонатно-симфонического цикла.

Первые две песни поэмы («Памяти друга» на слова неизвестного автора и «Набат» поэта В.И. Зеленского, вошедший в поэму под названием «За лучший строй»), объединенные приёмом *attacca*, образуют единое целое и соответствуют первым разделам сонатно-симфонического цикла, где медленное вступление превращается в самостоятельную часть. Тема второй песни по своему характеру близка главным партиям сонатного аллегро.

Песня «1919 год» носит эпико-героический характер и играет роль медленной третьей части. В отличие от первой песни, мелодически связанной с революционным фольклором, здесь используются музыкальные средства, свойственные городскому романсу (пунктирный ритм, минорная тональность, интервал малой сексты и др.).

Колоритное и самобытное содержание четвертой части поэмы (аналогичной «скерцо») отражает уже само ее название — «Частушки красного новобранца». Музыка создаёт образ сельского «гармониста-любителя», не имеющего музыкального образования и играющего исключительно на слух. Песня, оживляя сурово-драматический характер произведения, естественно вписывается в музыкальную структуру поэмы.

Пятая часть («Желанная песня») представляет собой финал цикла, где восхваляется единение людей, людское братство. Песня написана в форме рондо. Текст, повторяющийся в рефрене, расцвечен тонально-гармоническими изменениями в аккомпанементе. Мелодия солиста носит торжественный, величавый характер.

На главной теме части Кусс выстраивает и оригинальную коду поэмы. Вместо яркого, триумфального проведения темы, столь привычного и харак-

## пример 1. «Мои песни»

Голос *Moderato* *mf*

Нет выхо-их пе-сних на те-ни ис-кус-ства.

Ф-п *mf*

5 *p*

нет, вних ни му-зы-ки, ни кра-со-ты; вних я из-любл сво-и ю-ны-е чув-ства.

## пример 2. «Грёзы»

*Allegretto* *mf*

1

*p*

5 *p*

Из-за сна это

6

её тем-ни-ца пё-лес-ка сол-неч-но-го дня.

8 *mf*

8 *mf*

## пример 3. «К сердцу»

Moderato

ри - мо - с стра - шь, бе - стре - ни - во, сыг - ло. Не

при - зык - я муз - ку, ве - бес - нуд - ный ти - шай, а жж - дый же - ли - ки - ти шир - ти

терного для финалов крупных сочинений, автор завершает поэму умиротворенно-спокойной мелодией, оставляющей впечатление философского раздумья, недосказанности (см. *пример 4* на с. 19).

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что строение и содержание поэмы полностью соответствует содержательным и структурным принципам сонатно-симфонического цикла, мастерски встроенного композитором в рамки вокального жанра.

Из вокального творчества на стихи советских поэтов выделяются «**Восемь романсов на стихи советских поэтов для сопрано и фортепиано**» (1970) — вокальный цикл, тепло встреченный Г. Свиридовым. В одном из своих писем он просит прислать пластинку с записью этих романсов в исполнении М. Мирошниковой, так как «здорово заиграл», а также просит еще один экземпляр для од-

ного из авторов стихов поэта К. Кулиева (см. *илл. 1* на с. 19).

Романс из этого цикла — «В природе наметился спад» — вошел в качестве обязательного сочинения второго тура на VII международном конкурсе П.И. Чайковского в номинации «Сольное пение».

**Обработки народных песен.** С конца 1960-х и до конца 1980-х годов М.И. Кусс увлеченно работала над обработками русских народных песен, создав их в большом количестве. Многие из них со временем были изданы. Эти обработки относятся к среднему периоду ее творчества, ставшему во многом основополагающим. Именно в это время происходит формирование её как художника.

Интерес к народному творчеству возник у Маргариты Ивановны задолго до этого времени и отразился в сочинениях для оркестра русских народных инструментов (1958) и симфонического оркестра.

пример 4. «Желанная песня»

(Allegro) accelerando

Andante espressivo

*p*

*P espress.*

Но нет для нас ни одна та кукольная пьеса

Мелодия - Дарьян М.И. Кусс  
 Впервые Маргарита Шланган!  
 Спасибо за музыку, которую мне подарил  
 на улице в Рыбках.  
 Я благодарна и хочу сказать с благодарным  
 удовольствием спасибо тебе музыку.  
 Когда слушаю музыку твою я понимаю.  
 Ты дарил - это прекрасное искусство. Спасибо  
 «В музыкальном мире» твою музыку я понимаю  
 мне очень интересно на улице, в школе  
 то музыкаль но на улице звучит: на той  
 улице (улицы находилась в своем городе  
 Ленин, там же она и "Городок".)

Получила от тебя письмо - очень рада  
 знакомству. Разговорчиво, ~~весело~~  
 добродушно, ~~просто~~ и самодостаточно  
 и таким образом знаком!  
 Дарю тебе "Звезд". Ну музыку  
 можно сказать много раз. И как  
 благодарна тебе, ты очень талантливый.  
 Родит Маргарита - дарю.  
 Спасибо тебе за музыку твою  
 прекрасную, я рада ты подарил ей  
 Клавдия Кузнецов, ты дарил и очень люблю.  
 Спасибо тебе за музыку твою и искусство  
 спасибо тебе за музыку твою  
 Т. Шланган

Илл. 1. Письмо Г.В. Свиридова М.И. Кусс. Из архива М.И. Кусс

«Поэма на темы русских народных песен», написанная в 1961 году, была впоследствии исполнена Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Е. Светланова. Владимир Федосеев, вспоминая о М. Кусс и ее дружбе с композитором Б. Чайковским, утверждал: «Маргарита Ивановна была истинно народной, соткана из народа. Она писала музыку, которая отражала наш быт, народные традиции русского человека. Дружба между Б.А. Чайковским и М.И. Кусс дополняла их, несмотря на то, что Борис Александрович был более современным. Их сближала любовь к народному искусству, любовь к русской музыке и нашим великим отечественным композиторам... С исчезновением этих композиторов, которые писали русскую музыку, стало пустынно как-то. И сейчас уже сложно видеть — а кто еще, а кто следующий? Истаяла плеяда больших композиторов, которые разговаривали с людьми, с русскими людьми, да и не только с русскими, на русском языке через музыку. Жалко, жалко... но теперь неизвестно, будет ли возвращение к этим истокам... Раньше мы еще не так это ценили, может быть, потому что мало было этого, мало было искренней любви и знаний этого предмета. Она же не только любила народную музыку и всё, что связано с русской культурой, она знала и любила это. А сейчас, знаете, как-то к этому относятся как к должному и обязательному»<sup>4</sup> (см. илл. 2).

Из индивидуальных особенностей музыки Маргариты Ивановны среднего периода её творчества следует отметить стремление автора к оригинальной трансформации музыкального материала, к отражению традиций народного искусства сквозь призму собственного композиторского стиля, простоту гармонического письма, строгую выразительность и изобретательность фактуры. Ее песенные обработки оставляют яркое музыкальное впечатление, о чем и сообщает Георгий Васильевич Свиридов в письме к Маргарите Ивановне: «Обработки сделаны с большим вкусом, чисто, органично... Поздравляю тебя с хорошей, живой, честной работой»<sup>5</sup>.

В использовании новых выразительных средств в жанре обработок народных песен можно заметить



Илл. 2. В.И. Федосеев и М.И. Кусс.  
Из архива М.И. Кусс

также воздействие стилистического многообразия музыки И.Ф. Стравинского. Оно заметно и в композиционном решении некоторых сочинений («Четыре русские песни», исполненные М. Мирошниковой на «Московской осени — 81»). Но в отличие от Стравинского М. Кусс отказывается от стилизации народного материала. Творчески перерабатывая фольклорные мелодии, она добивается художественной выразительности и исключительной органичности. В процессе работы внимание Кусс концентрируется на самой звучащей материи фольклора, то есть на музыкальной структуре народной песни, на поиске свежей, яркой, национально окрашенной музыкальной интонации.

Хорошим примером такого рода являются «Два псковские песни» для народного голоса без сопровождения: «Эх, полно, солнце» и «Соловей мой» (см. пример 5 на с. 21).

Для тетради «Русских песен» для голоса и фортепиано композитором были отобраны малоизвестные и ранее не использовавшиеся песни, что предоставило автору определенную свободу и возможность проявить себя в качестве новатора в сфере их музыкальной трактовки. В одном из писем Г.В. Свиридов дает такую оценку данному сочинению: «Эту музыку можно слушать много раз. И как мастерски сделано, ни одной лишней ноты...»<sup>6</sup>

**Вокальная лирика поздних лет.** В позднем творчестве М. Кусс (конец 1980-х — начало 2000-х годов),

4 Из интервью дирижера Ю.И. Демидовича с В.И. Федосеевым в марте 2021 г. Публикуется впервые.

5 Из письма Г.В. Свиридова Маргарите Кусс. Из архива М.И. Кусс.

6 Из письма Г.В. Свиридова Маргарите Кусс. Из архива М.И. Кусс.

пример 5. «Эх, полно, солнце»

**Свободно, выразительно**

Эх, пол-но, солн-це, ох, да по -

- за - ле... сью, солн-це, све - тить,

*tr*  
сол - ныш - ко све - тить. Да пол - но

мне, де - вуш - ке, эх, да всё

которое можно отнести уже к направлению неоромантизма, преобладает лирическое начало. Маргарита Ивановна вновь и вновь обращается к поэзии И. Бунина, Ф. Тютчева, А. Блока... Произведения 1990-х-начала 2000-х годов отражают душевный мир, переживания психологически сложной личности, ее сокровенные мечты и чувства. В.Г. Белинский отмечал: «Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем и существеннейшем своём значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»<sup>7</sup>.

Стилистические признаки неоромантизма в произведениях позднего периода творчества М. Кусс проявляются в программности, эмоциональной выразительности, конкретности образов, в принципах формообразования, использовании жанров, свойственных эпохе романтизма. К примеру, композитор часто обращается к жанру поэмы: «Лирическая поэма», симфоническая поэма «Потаенный край», три поэмы для симфонического оркестра: «Далекая весна», «Вечерняя песня», «Светлый вечер» и др.

В романсе «Тихой ночью» («Из поэзии Ф. Тютчева»), вокальный цикл для голоса и фортепиано,

1998) слышатся отзвуки ноктюрна, жанра музыки эпохи романтизма. Форма романса контрастно-составная, свободная и полностью подчиненная тексту. Фигурации в аккомпанементе рисуют умиротворяющую картину ночного неба. Вокальная партия проста, статична. В среднем разделе характер мелодии меняется, и она плавно перетекает в колыбельную, погружая слушателей во вновь сотворенный мир звуков благодаря великолепной синергии музыки и текста (см. *пример 6* на с. 21).

Романс «Далеко за морем» на стихи И. Бунина носит созерцательный характер. Вокальная партия повествовательна, отличается естественной простотой, а в аккомпанементе в одновременности как будто воспроизводится и внешняя картина жизни, и внутреннее состояние героя.

В вокальной лирике М.И. Кусс нет ощущения затянутости, перенасыщенности... Композитор просто и незаметно погружает публику в свою музыкальную атмосферу. Как и в прежних сочинениях, автор использует гомофонно-гармонический тип изложения, опирается на формы и идеи классической гармонии.

В завершение следует отметить, что Маргарита Ивановна Кусс прошла долгий творческий путь, создав немало оригинальных музыкальных произведений. Для нее смыслом всей жизни была музыка.

<sup>7</sup> Белинский В.Г. Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 3. Статьи и рецензии. — М.: Гослитиздат, 1948. С. 217.

пример 6. «Тихой ночью»

**Moderato**

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бобровский В.П.** «Огненные годы» (о творчестве Маргариты Кусс) // Советская музыка. 1960. № 9. С. 49–53.
2. **Кусс М.И.** Русские народные песни для голоса и фортепиано. Обработка Маргариты Кусс. М.: «Композитор», 2017.
3. **Леденёв Р.С.** Со своей колокольни. Черные тетради: М.: Издательство «Композитор», 2010. — 56 с.
4. **Рогачёв Н.** Маргарита Кусс. — М.: «Советский композитор», 1959. — 7 с. (серия «Молодые композиторы Советского Союза»).
5. Сайт «Композитор Маргарита Кусс» [электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.margaritakuss.ru/> (дата обращения 10.05.2022).
6. **Kuus, Vladimir & Blois, Louis.** The Margarita Theme. «DSCH» journal, № 46, January 2017.
7. «Она никогда не поддаживалась, не пыталась идти в русло какого-то определенного композитора и его школы, — вспоминает Р. Леденёв. — Она впитывала в себя всю музыку, и русскую, и западную, и говорила своим языком».

## REFERENCES

1. **Bobrovskiy V.P.** «Ognennyye gody» (o tvorchestve Margarity Kuss) [«Fiery Years» (about the creative work of Margarita Kuss)]. In: Sovetskaya muzyka / Soviet Music. 1960. № 9. pp. 49–53.
2. **Kuss M.I.** «Russkie narodnye pesni dlya golosa i fortepiano» [Russian folk songs for voice and piano]. Obrabotka Margarity Kuss [Arranged by Margarita Kuss]. M.: «Kompozitor», 2017.
3. **Ledenev R.S.** So svoey kolokol'ni: chernye tetradi [From My Own Point of View: Draft Notes]. M.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2010. — 56 s.

4. **Rogachev N.** «Margarita Kuss» — М.: «Sovetskiy kompozitor» / Soviet composer, 1959. — 7 s. (seriya «Molodye kompozitory Sovetskogo Soyuza») [(the series “Young Composers of the Soviet Union”)].
5. Site «Kompozitor Margarita Kuss» [Website “Composer Margarita Kuss”]. [Electronic Resource] URL: <http://www.margaritakuss.ru/> (date of reference: 10.05.2022).
6. **Kuus, Vladimir & Blois, Louis.** The Margarita Theme. «DSCH» journal, № 46, January 2017. (In France).

ВИШНЕВСКИЙ БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ

Московская государственная консерватория

имени П.И. Чайковского (г. Москва)

преподаватель кафедры инструментовки

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

аспирант

[vishnevsky.borris@yandex.ru](mailto:vishnevsky.borris@yandex.ru)

VISHNEVSKY BORIS A.

The Moscow Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Assistant Professor of the Department of Orchestration

Viktor Popov Academy of Choral Arts

Postgraduate Student

[vishnevsky.borris@yandex.ru](mailto:vishnevsky.borris@yandex.ru)

УДК 782.91

О.А. ГАГАРИНА

Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)

## *Тема времён года и пасторальный модус в балетах А.К. Глазунова и С.С. Прокофьева*

*O. Gagarina**The theme of the seasons and the pastoral modus in the ballets of A.K. Glazunov and S.S. Prokofiev*

**Абстракт.** Статья посвящена интерпретациям темы времён года в русском балетном театре конца XIX — первой половины XX веков. В качестве материала для сравнительного анализа выбрана музыка балета «Времена года» А.К. Глазунова и дивертисмент фей времён года из первого действия балета «Золушка» С.С. Прокофьева. В осмыслении вопроса интерпретации тематики сезонов внимание автора привлекло длительное существование данной темы в балете и музыкальном искусстве, которое так или иначе было связано с проявлением пасторального жанра в его исторической эволюции.

Сравнение трактовок темы сезонов в балетных опусах Глазунова и Прокофьева позволило установить круг затрагиваемых композиторами музыкально-театральных традиций, в том числе пасторальных. В балете «Времена года» для Глазунова эстетическим эталоном становится одноимённая оратория Й. Гайдна, в свою очередь, тяготеющая к жанровому направлению пасторальной георгии в её позднеевропейском варианте. Опора на стилевые традиции русской композиторской школы придает звучанию модуса пасторали в музыке Глазунова ярко национальный оттенок.

Тема времён года в балете «Золушка» Прокофьева получает лирико-фантастическую трактовку, созвучную, с одной стороны, жанру романтического балета-феерии, а с другой — старинным формам западноевропейского балетного театра. В сюите фей времён года модус пасторальности проявляет себя неоднозначно. С одной стороны, пейзажная изобразительность в музыке этой сюиты обнаруживает узнаваемые черты пасторальной топики. С другой стороны, своеобразие музыкального языка композитора, принципиальная индивидуализация всех элементов музыкальной формы не способствуют воссозданию целостного жанрового комплекса. В этих условиях претворение пасторального модуса сводится к обобщённой жанровости, дополняющей причудливое звуковое пространство балетной сказки Прокофьева.

**Ключевые слова:** русский балет, балетная музыка, пасторальный модус, пастораль в балете, времена года, русский музыкальный театр конца XIX — первой половины XX веков, Александр Глазунов, Сергей Прокофьев, «Золушка».

**Abstract:** The article is addressed to the interpretations of the theme of the seasons in the Russian ballet theater of the late 19th — first half of the 20th centuries. As a material for comparative analysis, the music of the ballet «The Seasons» by A.K. Glazunov and the divertissement of the fairies of the seasons from the first act of the ballet «Cinderella» by S.S. Prokofiev. In understanding the issue of interpreting the theme of the seasons, the author's attention was drawn to the long existence of this theme in ballet and musical art, which in one way or another was associated with the manifestation of the pastoral genre in its historical evolution.

A comparison of the interpretations of the theme of the seasons in the ballet opuses of Glazunov and Prokofiev made it possible to establish the circle of musical and theatrical traditions affected by the composers, including pastoral ones. In the ballet The Four Seasons, for Glazunov, Haydn's oratorio «The Seasons» becomes an aesthetic standard, which, in turn, gravitates towards the genre direction of pastoral georgic in its late European version. The reliance on the stylistic traditions of the Russian composer school gives the sound of the pastoral mode in Glazunov's music a brightly national tone.

The theme of the seasons in Prokofiev's «Cinderella» receives a lyric-fictional interpretation, consonant, on the one hand, with the genre of romantic ballet extravaganza, and, on the other hand, with the ancient forms of Western European ballet theater. In the suite of the fairies of the seasons, the mode of pasteurality manifests itself ambiguously. On the one hand, the landscape figurativeness in the music of this suite reveals the recognizable features of a pastoral topic. On the other hand, the originality of the composer's musical language, the fundamental individualization of all elements of the musical form do not contribute to the reconstruction of an integral genre complex. Under these conditions, the implementation of the pastoral mode is reduced to a generalized genre that complements the whimsical sound space of Prokofiev's ballet fairy tale.

**Keywords:** Russian ballet, ballet music, pastoral mode, pastoral in ballet, seasons, Russian musical theater of the late 19th — first half of the 20th centuries, Alexander Glazunov, Sergei Prokofiev, Cinderella.

Развитие русского балетного театра с конца XIX до середины XX века характеризовалось противоположными тенденциями. Одной из них стала тяга к обновлению, которая ассоциировалась у современников, в первую очередь, с новациями в области танца. Хореографические реформы, реализованные М. Петипа, Л. Ивановым, а позднее — М. Фокиным, В. Нижинским и другими мастерами русского балета, воплотили новое ощущение балетной пластики, созвучное культурной атмосфере своего времени.

В этом контексте не менее значимой оказалась и роль музыки в балетном синтезе искусств. В указанный период музыка всё реже выступает в качестве «служанки» хореографии, претендуя на роль режиссирующего фактора балетной драматургии. Автономизация музыкального элемента в балете обусловила возможность существования балетной музыки вне театральной сферы, в качестве самостоятельного симфонического жанра. Новый статус музыки был подготовлен приходом в балетную индустрию маститых композиторов (П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева), создавших балетные партитуры высочайшей художественной пробы.

Вместе с тем, отмеченная идея новизны в балете указанного периода парадоксально соединялась с ностальгией по опыту минувших эпох, ретроспективностью, обнаруживаемой, в частности, в тематике и сюжетах балетных спектаклей. Подобную ретро-моду ярко отразили темы балетов этого времени, имеющие непреходящее значение в истории культуры. В их числе — тема времён года, которая по праву может быть названа «вечной темой» искусства. Длительная традиция осмысления темы сезонов в искусстве включала, наряду с живописными, поэтическими трактовками, также и музыкально-театральные её интерпретации<sup>1</sup>, что позволяет рассматривать проблематику претворения данной темы в балетах конца XIX — первой половине XX веков в ракурсе диалога с традицией.

Среди балетов обозначенного периода, в которых данная тема нашла отображение в программ-

ном содержании и, соответственно, в музыке, выделяются одноактный балет А.К. Глазунова «Времена года» ор. 67 (1899) и трехактный балет «Золушка» С.С. Прокофьева ор. 87 (1945). Отдаленные по времени создания почти полувековым промежутком, эти два балета обнаруживают явное пересечение художественного нарратива. В них формой повествования становится мифопоэтическое иносказание: во «Временах года» это аллегория, а в «Золушке» — волшебная сказка. При этом в музыкальной реализации самой темы времён года у Глазунова и Прокофьева очевидна несхожесть, которая связана со стилевым фактором. Попытка сравнения двух трактовок темы сезонов в музыке балетов Глазунова и Прокофьева, предпринятая в настоящей публикации, нацелена на раскрытие потенциала данной темы с точки зрения её жанровых коннотаций и возникающих на этой основе отсылок к балетным традициям прошлого.

Обозначив вопрос о стилевых интерпретациях сезонов у Глазунова и Прокофьева, для начала обратимся к истории воплощения данной темы в балетном театре. Генезис темы времён года связан с мифологическим культом природы и античными представлениями о календаре. В древнегреческой мифологии олицетворением сезонов были Оры, покровительствующие порядку в природе и жизни человека. Триада Ор соответствовала трехсезонному сельскохозяйственному году, унаследованному греками от древнеегипетского календаря. Во многих источниках упоминается хоровод или «круговая пляска» Ор, символизирующая круговорот времён года<sup>2</sup>. Данная символика послужила основой

- 2** Танцевальная символика в античных воплощениях времён года, как правило, тесно соседствует с музыкальной. Так, на вотивном барельефе IV в. до н.э. Оры изображены танцующими под аккомпанемент Пана, играющего на своей сиринге (илл. 1). В гимне к Аполлону Пифийскому (VII–VI вв. до н.э.) Оры и другие божества олимпийского Пантеона выступают в хороводе под аккомпанемент кифары Аполлона: «Пышноволосяные девы Хариты, весёлые Оры, Зевсова дочь Афродита, Гармония, юная Геба, За руки взявшись, водить хоровод начинают весёлый.  
<...>  
А Феб-Аполлон на кифаре играет, Дивно, высоко шагая. Вокруг него блещет сиянье, Быстрые ноги мелькают и пышные вьются одежды» [1, с. 64].

**1** Вопросу бытования темы сезонов в искусстве уделено специальное внимание в статье А.Г. Коробовой «О пасторальном наклонении темы времен года в искусстве и его претворении в оратории Й. Гайдна» [6, с. 180–188].



Илл. 1. Три Оры и Пан. IV в. до н.э. Национальный археологический музей, Афины. Греция

для танцевальной разработки темы сезонов в синкретичных театрализованных зрелищах Средневековья и Возрождения, а позднее, в Новое время, в формах собственно театральных. Типичным проявлением подобной символики в западноевропейском придворном балете стали «выходы» персонафицированных времён года — Зимы, Весны, Лета и Осени. Неизменными спутниками аллегорий времён года в балете были божества аграрного культа (Флора, Пан, Зефир, Помона, Церера, наяды, дриады, сельваны, фавны и другие). Так, во французском придворном «Балете времён года» на текст И. де Бенсерада и музыкой Ж-Б. Люлли, поставленном в 1661 г. в Фонтенбло, весеннему времени года соответствовали антре фавнов, нимф, богини Дианы; лето олицетворяла богиня урожая Церера, появлявшаяся в окружении жнецов (роль Цереры, а также Весну исполнил король Людовик XIV).

Помимо мифологических персонажей в балетном театре Нового времени об античном культе природы и связанным с ним сакральном опыте воссоединения человека с Богом напоминает жанр вакханалии. Зрелищные эпизоды, инсценировавшие экстагические празднества в честь бога вина и веселья Вакха, в балетных спектаклях могли выполнять функцию апофеозных финалов. В подобном качестве выступает, например, вакханалия в рассматриваемом балете А.К. Глазунова «Времена года». Нередко вакхическая тематика становилась темой целого спектакля (среди подобных примеров — лирический балет с хором А.С. Даргомыжского «Торжество Вакха», 1867).

Разработку темы сезонов в музыкальном и театральном искусстве музыковед А.Г. Коробова справедливо связывает с пасторальным жанром. В качестве компонента «связующего» тему и жанр, Коробова называет семантический код пасторали «человек и природа», к которому тема времён года всегда тяготела [6, с. 182]. Развивая эту мысль, укажем на сфокусированную в теме сезонов категорию замкнутого, цикличного времени, отсылающей к идиллическому хронотопу, описанному М.М. Бахтиным в очерках «Формы времени и хронотопа в романе» [3]. В рамках идиллического хронотопа актуализируются ценностные универсалии пасторали, воссоздается целостный комплекс её жанровых признаков.

В балетах Нового времени тема сезонов бытовала, как правило, в рамках театрального направ-



Илл. 2. А. Павлова — Вакханка в балете А. Глазунова «Времена года». Постановка Н.Г. Легата, Маршинский театр, 1907 г.

ления антиквизированной пасторали. По словам Коробовой, за отсутствием «первообразцов» античной музыки воплощение этой темы могло опираться либо на стилевые модели эпохи, либо на самостоятельные «реконструкции» композиторами «музыкального образа воображаемой Античности» [7, с. 514]. Вплоть до XX века в балете преобладал первый подход, при котором как сценическое, так и во многом музыкальное решение темы сезонов следовало закреплённым в театральной практике эталонам.

Продолжением указанного подхода видится балет «Времена года» А.К. Глазунова на либретто М.И. Петипа. Сценическая трактовка аллегорического сюжета «в античном духе», согласно театральной моде рубежа XIX–XX веков, содержала отсылки к французским придворным постановкам эпохи Людовика XIV. Театроведы связывают подобную моду со сценарной политикой директора Императорских театров И.А. Всеволожского, известного франкофила, тяготевшего к историзму и эстетизированным театральным формам прошлого<sup>3</sup>. Однако воплощение сюжета о временах года в музыкальной партитуре Глазунова оказалось весьма далёким от стилизаторских намерений его соратника по постановке<sup>4</sup>, поскольку целиком опиралось на стилевую систему русской музыкальной культуры второй половины XIX века. При написании танцев для балета композитор использует танцевальные ритмоформулы, типичные для театральной музыки его времени. Среди них особую роль играет ритмоформула вальса. В вальсах балета Глазунова сфокусировано обобщенно-лирическое отображение «ожившей» природы, в котором душевное переживание отождествляется с «пластическим интонированием». Эмоциональная наполненность вальсовых тем Глазунова роднит их с вальсами из балетов Чайковского, у которого этот жанр получил углубленно-лирическую трактовку (в этом смысле сопоставимы, например, «Вальс

васильков и маков» из «Времен года» с «Вальсом цветов» из «Щелкунчика», или вариация Снега из балета Глазунова с «Вальсом снежных хлопьев» из названного балета Чайковского).

Наряду с обобщенно-лирической пейзажностью в музыке балета немало звукописательности. В этом отношении особый интерес представляет музыка первой картины, необыкновенно тонко и выразительно передающая колорит зимнего времени года. На это нацелены соответствующие средства. Например, в теме вариации Льда эффект застылости передан с помощью тонического органного пункта у струнных флажолет, поддержанных арфой и челестой. На его фоне у высокого дерева проводится нежная, пентатонного склада мелодия, придающая самой теме холодноватый оттенок. Контрастом к этой женской вариации звучит маршеобразная вариация Града. В основе музыкально-характеристики Града — хроматизированное соло кларнетов, изложенное шестнадцатыми на стаккато. Иллюзию падающих градин усиливает ритмическое остинато малого барабана.

Немало в партитуре Глазунова звукописательной топики, относящейся к базовому слою музыкального модуса пасторальности. В создании живописно-пейзажного фона большую роль играет тембровый топос флейты. Разнообразные соло и ансамбли флейт имитируют то радостное пение птиц, возвещающих о приходе весны, то свирельные наигрыши фавнов на празднике лета. В целом «пасторальные» тембры деревянных духовых имеют преобладающее значение в музыке балета, обнаруживаемое при реализации ими тематической функции, а также участия в создании фактурного рельефа.

Высокая роль пасторальной модальности в музыке Глазунова согласуется с общей идеей сочинения — гимническим восхвалением природы и самой жизни как мудрой и возвышающей силы. В музыкальном повествовании это проявляется через объективирующий тон высказывания. Суть названного качества состоит в том, что возникающие в музыкальном развитии эмоциональные нарастания и нагнетания у Глазунова существуют как бы в пределах некоего диапазона и всегда согласуются с границами формы, словно предопределяются ими. На подобное качество музыки Глазунова указывал Б.В. Асафьев в статье, посвящённой его балетам. «Полнота жизни, разлитая в творчестве Глазуно-

3 Из относительно недавних публикаций, посвящённых данному вопросу, выделим статью Л.Д. Мельничук «Из калейдоскопа театральных форм И.А. Всеволожского: жизнотворчество, понятие театральности, эскизы костюмов, драматургия» [8].

4 И.А. Всеволожскому приписывается сюжетная идея спектакля «Времена года». В премьерной постановке 1900 г. он выступил автором эскизов костюмов.

ва, — пишет Асафьев, — несомненно, всегда и всюду проявляется, но не в “грозе и буре”, а в стройности и ясности» [2, с. 89].

«Светлое созерцание лика красоты» [2, с. 88], созвучное классицистскому мироощущению, позволяет сравнить «Времена года» Глазунова с одноимённой ораторией Й. Гайдна. Последнюю музыковед А.Г. Коробова рассматривает в ракурсе поздневропейской модификации жанра пасторальной георгики. Отмечая свойственную данному жанровому явлению поэтизацию сельского труда в духе гердеровского руссоизма и просветительской идеи «общего блага», автор акцентирует его предметную направленность на «панорамное видение, благодаря чему изначально лирический жанр пасторали модифицируется в лирико-эпический» [6, с. 187]. У Глазунова отображение времён года получает звучание в чём-то схожее с гайдновским. Восхваление красоты родной земли, природы, царящего в ней естественного порядка проникнуто патриархальным мироощущением, в котором эстетический идеал сопряжён с идеалом этическим, нравственным. На равновесии этих начал зиждется гармония микро- и макрокосма в музыке Глазунова.

Приведённое сопоставление с ораторией Гайдна вполне справедливо ещё и потому, что на него намекал сам Глазунов. Так, в телеграмме к Н.А. Римскому-Корсакову от 14 декабря 1901 года в ответ на поздравление по поводу успешной премьеры спектакля «Времена года» он писал: «Сердечно тронутый автор Времен года Иосиф Гайдн Младший шлет свой привет творцу Весны-красны Старшему. Глазунов» [4, с. 225–226]. В почтительном обращении композитора к «творцу Весны-красны Старшему» прослеживается ещё одна отсылка — к опере Римского-Корсакова «Снегурочка», с которой «Времена года» объединяет не только мифопоэтическое начало в музыкальном воплощении природы, но также приверженность традициям картинного симфонизма, которые развивали в своём творчестве оба композитора.

Обратимся ко второму балету, обозначенному в заглавии статьи, — «Золушке» С.С. Прокофьева. Претворение темы времён года в ней характеризуется стиливым своеобразием. Если основу стилистики «Времен года» Глазунова составляла общеромантическая система средств, то в «Золушке» налицо принципиальная новизна интонационной идеи, которая проявляется в индивидуализации

всех сторон музыкальной формы (гармонии, ритмики, мелодики, оркестровки и т. д.). В интерпретации темы времён года у Прокофьева акцентировано чудесно-фантастическое начало, и это неудивительно, поскольку в основе сюжета — волшебная сказка. Сцена времён года была введена либреттистом Н. Волковым для расширения важного момента действия — чудесного перевоплощения героини. Времена года в балете появляются в образе фей, которые приносят Золушке свои дары, помогая снарядиться на бал. Этот эпизод, не связанный напрямую с литературными версиями сказки, отсылает к театральной традиции романтических-балетов феерий. На некоторые пересечения с этой традицией у Прокофьева обращает внимание балетовед О.А. Карнович в своей статье о сюжете «Золушки» на русской балетной сцене. Автор видит истоки волшебного дивертисмента фей «Золушки» в балете «Сандрильона» Л. Иванова и Э.Ц. Чекетти по сценарию М. Петипа на музыку Б. Фитингоф-Шеля (1893): в одном из действий данного спектакля задействованы природные и астрономические аллегии — Принцесса ночи, фея Солнца, а также феи четырёх стихий (Огонь, Воздух, Земля и Вода) [5, с. 48]. Если поместить вариации фей времён года из «Золушки» Прокофьева в более широкий историко-культурный контекст, то можно обнаружить отсылки и к упомянутой традиции придворных французских балетов, для которых антре аллегорических персонажей весьма типичны.

В партитуре Глазунова композиционная структура балета отражала сюжетную линию; драматургия балета выстраивалась вокруг магистральной идеи пробуждения природы от зимнего сна. В сюите фей из балета «Золушка» объединяющей сюжетной основы не просматривается. В ней действует условный композиционный принцип контраста характеров и настроений, согласующийся с формой вставного дивертисмента. Открывается сцена вариацией феи Весны. Юношески задорному настроению танца соответствует огненная энергия и стремительное движение тарантеллы. Настроение радости, ликования подчёркнуто пронзительно-свистящими пассажами флейты-пикколо и перезвоном колокольчиков. Контрастом температурной вариации Весны звучит чувственный монолог феи Лета. Отсылка к речевой форме монолога в заглавии номера не случайна: музыка пронизана поэтикой лирического повествования.

Это единственный номер сюиты, где пейзажно-идиллическая образность выходит на первый план. О тембрике пастушьих свирелей напоминают томные соло флейты и гобоя. С пасторальной семантикой ассоциируется и лидийский ладовый оттенок, возникающий в гаммообразном движении струнных и флейт. Гармонический строй монолога Лета подчеркнута диатоничен — выбрана светлая тональность *C dur*, которая, в свою очередь, связывает музыку Лета с одной из лейттем Золушки (тема «мечты о бале»), имеющей важное драматургическое значение в балете. Проступание в звуковой ткани летней вариации пасторального модуса обусловлено сменой тона высказывания, который с характеристичного, действенного плана переключается в план лирико-поэтический. Разнообразные средства тонального расширения, доминирующие в других вариациях, здесь несколько протушёваны, что и создает возможность для проявления семантики жанра в «чистом» виде.

Дополнением к вариации феи Лета становится ансамблевый номер «Кузнечики и стрекозы». Музыкальный материал монолога в нем получает вариационную разработку. Изменению подвергается, в основном, ритмическая сторона. «Летняя» тема звучит в скором темпе, и возникающее при этом скерцозное движение триолями создает арку к темпераментной весенней вариации.

Вариация Осени образует новый контраст к предыдущим номерам, сигнализирующий о смене эмоции-состояния: осень у Прокофьева предстает самым сумрачным из всех времен года. Первая исполнительница партии феи Осени, Майя Плисецкая, так говорила об этой вариации: «В музыке “Осени” мне слышится шорох увядающих листьев, гонимых ветром, промозглый дождь. Тоска» [9, с. 103]. Таинственный и тревожный характер Осени находит отражение в гармонии. Просветленные ладовые краски предшествующей вариации здесь уступают место тональной неопределённости, неустойчивости. Уход в бемольную сферу подчеркнут обилием понижающих хроматизмов. Напряжённно-экспрессивный тон звучанию задают начальные аккорды, вырастающие из вихреобразных пассажей скрипок. В нотном тексте обращают на себя внимание терпкие секундовые сочетания, возникающие, в том числе, из-за тонового расщепления. Внезапные динамические нагнетания и угасания, резкие фортиссимо с подключением

тембров меди и ударных передают эмоцию внутреннего беспокойства, смятения.

Завершается сцена фей времён года кристально-прозрачной лирикой вариации Зимы. В основе тематизма этой вариации — убаюкивающая интонация колыбельной. Она сконцентрирована в исходной двутактовой фразе, построенной на монотонном повторении короткого мотива у солирующего кларнета, поддержанного мягкими аккордами струнных. Атмосферу покоя, как и в зимней картине балета Глазунова, создает тонический органный пункт, а красочные сопоставления мажорных трезвучий (например, тоники *As-dur* и низкой III ступени *H-dur*) передают переливы солнечного света на снежной сверкающей глади. Легкую поступь волшебного персонажа имитируют квази-маршеобразные ходы у струнных пиццикато. Причудливый колорит зимней вариации дополняет высокий, хрустальный тембр колокольчиков.

Таким образом, тема времён года в балете Прокофьева получает лирико-фантастическую трактовку, созвучную, с одной стороны, жанру романтического балета-феерии, а с другой — старинным формам французского придворного театра (балет с выходами, балетные интермедии в опере-балете и др.). В драматическом действии спектакля сюита фей играет двоякую роль: с одной стороны, она маркирует волшебный момент превращения Золушки, а с другой — служит изысканным декоративным элементом всего балета, позволяющим слуху переключиться из плана действенного в план созерцательный. По своей яркости, эмоциональной щедрости и мастерству отделки всех деталей сюиты времён года можно отнести к лучшим страницам балета, а может быть, и всего балетного творчества самого Прокофьева.

Подводя черту под сравнением интерпретаций темы сезонов в балетах Глазунова и Прокофьева, констатируем, что пасторальный потенциал этой темы раскрывается у двух композиторов в разном качестве. Если в балете Глазунова единство драматургической концепции и направленных на её решение выразительных средств позволило воссоздать целостный жанровый комплекс, опирающийся на конкретный прототип — позднеевропейскую георгику, — то балетный дивертисмент фей из балета Прокофьева обнаруживает проявления пасторального модуса в рамках «распредмеченной жанровости». Во втором случае обобщённая

пасторальность, проступающая в ярко-индивидуализированной музыкальной речи, маркирует «закадровое» присутствие некоей условной жанровой логики, но отнюдь не обеспечивает последней господство над музыкальным целым.

Затронутые в настоящей статье балетные сочинения русских композиторов, а также связанные с ними традиции воплощения темы времён года сви-

детельствуют о её непреходящей актуальности. Это подтверждают и новейшие балетные интерпретации темы сезонов в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX — начала XXI веков («Времена года» Дж. Кейджа, Р. Пети, А. Прельжокажа, В. Мартынова). Вопросы, связанные с этими трактовками, открывают перспективы дальнейшего осмысления намеченной проблематики.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Античные гимны / Сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. — М.: Изд-во МГУ, 1988. — 359 с.
2. **Асафьев Б.В.** Балеты Глазунова // О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. — Л. Музыка, 1974. — С. 86–97.
3. **Бахтин М.М.** Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234–407.
4. **Глазунов А.К.** Письма. Статьи. Воспоминания. Избранное. — М.: Гос. муз. издательство. — 1958. — 552 с.
5. **Карнович О.А.** Значение спектакля «Сандрильона» в развитии русского балетного искусства // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2014. — № 4. — С. 33–56.
6. **Коробова А.Г.** О пасторальном наклонении темы времен года в искусстве и его претворении в оратории Й. Гайдна // Проблемы художественного творчества: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. I часть. — Саратов: Саратовская гос. консерватория (академия) имени Л.В. Собинова, 2013. — 248 с.
7. **Коробова А.Г.** Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория имени М.П. Мусоргского, 2007. — 656 с.
8. **Мельничук Л.Д.** Из калейдоскопа театральных форм И.А. Всеволожского: жизнетворчество, понятие театральности, эскизы костюмов, драматургия // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2017. — № 7 (июль). — URL: <http://e-koncept.ru/2017/170150.htm>.
9. **Плисецкая М.М.** Я, Майя Плисецкая. — М.: Новости, 1994. — 496 с.

## REFERENCES

1. Antichnye gimny [Ancient hymns] / Sost. i obshch. red. A. A. Takho-Godi. — M.: Izd-vo MGU, 1988. — 359 s.
2. **Asaf'ev B.V.** Balety Glazunova [Glazunov's ballets] // O balete. Stat'i, retsenzii, vospominaniya. — L. Muzyka, 1974. — S. 86–97.
3. **Bakhtin M.M.** Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let [Questions of literature and aesthetics. Researches of different years]. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. — 234–407.
4. **Glazunov A.K.** Pis'ma. Stat'i. Vospominaniya. Izbrannoe [Letters. Articles. Memories. Favorites]. — M.: Gos. muz. izdatel'stvo. — 1958. — 552 s.
5. **Karnovich O.A.** Znachenie spektaklya «Sandril'ona» v razvitii russkogo baletnogo iskusstva [Significance of the play «Cendrillon» in the development of Russian ballet art] // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. — 2014. — № 4. — s. 33–56.
6. **Korobova A.G.** O pastoral'nom naklonenii temy vremen goda v iskusstve i ego pretvorenii v oratorii Y. Gaydna [On the pastoral inclination of the theme of the seasons in art and its implementation in the oratorio by J. Haydn] // Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: Sbornik statey po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu. I chast'. — Saratov: Saratovskaya gos. konservatoriya (akademiya) im. L.V. Sobinova, 2013. — 248 s.
7. **Korobova A.G.** Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra: issledovanie [Pastoral in the music of the European tradition: towards the theory and history of the genre: a study]. — Ekaterinburg: Ural'skaya gos. konservatoriya im. M.P. Musorgskogo, 2007. — 656 s.

8. **Mel'nichuk L.D.** Iz kaleydoskopa teatral'nykh form I.A. Vsevolozhskogo: zhiznetvorchestvo, ponyatie teatral'nosti, eskizy kostyumov, dramaturgiya [From the kaleidoscope of theatrical forms I.A. Vsevolozhsky: life creation, the concept of theatricality, costume designs, dramaturgy] // Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal «Kontsept». — 2017. — № 7 (iyul'). — URL: <http://e-koncept.ru/2017/170150.htm>.
9. **Plisetskaya M.M.** Ya, Maya Plisetskaya [I am Maya Plisetskaya]. — M.: Novosti, 1994. — 496 s.

ГАГАРИНА ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА  
Уральская государственная консерватория  
им. М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)  
старший преподаватель кафедры теории музыки  
кандидат искусствоведения  
ORCID: 0000-0002-3304-1218.  
SPIN-код: 8368-0144  
[musicoloque@yandex.ru](mailto:musicoloque@yandex.ru)

GAGARINA OKSANA A.  
Urals Mussorgsky State Conservatoire (Yekaterinburg, Russia)  
Senior Lecturer of the Department of Music Theory  
Candidate of Sciences in Art History  
ORCID: 0000-0002-3304-1218.  
SPIN-код: 8368-0144  
[musicoloque@yandex.ru](mailto:musicoloque@yandex.ru)

УДК 78.03

А.И. КРАПИВА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

# *Музыкальная жизнь Дальнего Востока рубежа XIX–XX веков: традиция и инновации*

*A. Kraviva**Musical life of the Far East at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: tradition and innovation*

**Абстракт.** Статья рассматривает основные слагаемые музыкальной жизни Дальнего Востока в период политической модернизации страны от Императорской России к России Советской. Фокус изучения сосредоточен на деятельности общественных организаций: Общество поощрения изящных искусств, Императорское Русское музыкальное общество (РМО/ИРМО/РМО), Союз Работников искусств (РАБИС), Пролеткульт, среди которых особую роль в организации музыкальной жизни страны, и Дальнего Востока в частности, сыграло ИРМО. Персонификация значимых фигур прошлого, которые способствовали сохранению преемственности традиции, содействовали преодолению разрыва эпох, обеспечивали исторические скрепы в создании единой траектории развития помогает, с одной стороны, понять жизнь музыкальной традиции конкретного региона, инноваций, связанных с изменениями политического уклада страны, с другой, показывает, как усилиями музыкантов-профессионалов, связанных с исторической судьбой страны, обеспечивалось развитие российского капитала нации, давшего себе и миру созвездие художников, лидеров и творцов. В исторической памяти региона остались имена представителей творческой элиты, выпускников столичных консерваторий (Г.И. Тучинский де Вирра, С.Н. Лугарти, П.М. Виноградов, А.Н. Черепнин), которые в непростое время, в 1909–1930-е гг., препятствовали утрате накопленного опыта, являлись прямыми носителями музыкального наследия поздней Российской Империи. На примерах частных творческих судеб музыкантов-просветителей, композиторов, педагогов и общественных деятелей, чьи пути были переплетены с Дальним Востоком рубежа XIX–XX веков, очевиден процесс преемственности как композиторской и исполнительских школ центральной России, так и самой модели организации музыкальной жизни в целом. Это стало возможно благодаря непрерывной деятельности РМО/ИРМО в удаленных регионах.

**Ключевые слова:** Музыкальная жизнь Дальнего Востока, историческая память, Владивостокское отделение ИРМО, РАБИС, Пролеткульт, Г.И. Тучинский де Вирра, П.М. Виноградов, С.Н. Лугарти, А.Н. Черепнин, Русское зарубежье, инновации эпохи, преемственность, адаптивный потенциал.

**Abstract:** The article considers the main aspects of the musical life of the Far East throughout the political modernization of the country from Imperial Russia to Soviet Russia. The focus of the study is the activity of the community-based organizations: The Society for the Encouragement of the Fine Arts, The Imperial Russian Musical Society (RMS/IRMS/RMS), The Union of Art Workers (RABIS), and Proletkult, among which a special role in organizing the musical life of the country, including the Far East, was played by IRMS. The personification of the notable figures of the past, who bolstered the continuity of traditions, contributed to overcoming the gap between epochs, and secured the historical bonds when creating the common path of development, helps, on the one hand, to understand the activity of music tradition of a specific region as well as innovations that are related to the changes in the country's political order. On the other hand, it demonstrates how the efforts of professional musicians that are linked to the historical fate of the country ensured the development of Russia's national capital that gave to the world and to the country itself a series of artists, leaders, and creators. The region's historical memory has preserved the names of the literati and the graduates of capital city conservatories (G.I. Tuchinsky de Virra, S.N. Lugarti, P.M. Vinogradov, A.N. Tcherepnin, among others), who in the tough period of 1909–1930 prevented the loss of the accumulated experience and came forward as direct bearers of musical heritage of the late Russian Empire. The fates of musician educators, composers, teachers, and public figures whose paths were closely intertwined with the Far East at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries manifest the process of tradition continuity of the Central Russia composition and performance schools as well as the organization model of musical life as a whole. This became possible thanks to the continuous activity of RMO/IRMO in remote regions.

**Keywords:** musical life of the Far East, historical memory, the Vladivostok branch of IRMO, RABIS, Proletkult, G.I. Tuchinsky de Virra, P.M. Vinogradov, S.N. Lugarti, A.N. Tcherepnin, Russian émigré community, innovations of the epoch, continuity, adaptive capacity.

Современное изучение дальневосточной музыкальной жизни рубежа XIX–XX веков с позиции традиции и инноваций становится актуальным, если обратить внимание на позицию авторов «Стратегии XXI», которые, фиксируя наличествующую ныне фрагментацию исторического знания, констатируют: «не удалось создать концепцию единой русской истории, перекинуть мост к ее дореволюционному периоду» [15, с. 103]. Соглашаясь с тем, что «у России трудная, но великая история, полная крупных достижений, блистательных побед и масштабных трагедий» и «их нужно вернуть в сознание людей, чтобы они ощущали себя ответственными наследниками прежних поколений» [15, с. 103], обратим внимание на те крупные свершения в области музыкального искусства (формирование национальной композиторской школы, воспитание плеяды ярких музыкантов-исполнителей и педагогов, основание первых консерваторий, создание обширной сети музыкальных обществ, охватывающей всю территорию страны), которые в дореволюционной России позволили всем регионам Отечества двигаться в едином русле реализации культурной программы, сформулированной Императорским Русским музыкальным обществом<sup>1</sup> (далее РМО/ИРМО). Важно, что эта программа, точнее, отработанные в ходе ее реализации эффективные механизмы были с успехом восприняты в изменившемся политическом контексте. Правда, в вариантах советской исторической памяти, сведения об инициаторах и основателях этого проекта, его движущих силах и потрясающих результатах предпочитали умалчивать в силу идеологических расхождений с прежней эпохой.

**1** Русское Музыкальное Общество (РМО, 1859–1918; 1973–1917 — Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО) — «крупнейшая общественно-государственная организация Российской империи второй половины XIX — начала XX века, с которой связаны история концертной деятельности и профессионального музыкального образования» [17, с. 9]. На территории постреволюционной России Владивостокское отделение общества (ВО РМО) просуществовало вплоть до 1923 года, что является, возможно, уникальным историческим прецедентом. В связи со сменой политического режима многие деятели искусства в 1917–1923 гг. были вынуждены эмигрировать. Благодаря этому формировалась новая культурная среда «русского зарубежья», приобщающая к русской академической музыке весь мир: от Парижа до Шанхая, где также существовали отделения РМО.

Сегодня стало очевидным, что благодаря реализации культурной программы РМО/ИРМО России удалось достичь масштабных результатов за период чуть более 50 лет! Открытие более 50 отделений РМО/ИРМО в различных городах Российского государства, объединенных в сетевую структуру, стало «первой в истории России национальной моделью, заложившей основы музыкальной инфраструктуры страны» [8, с. 154]. Показательна здесь и цитируемое Е.В. Шаповой мнение зарубежного исследователя о значимости проекта РМО/ИРМО: «революция 1917 года положила конец этой невероятно грандиозной музыкальной институции со всеми ее консерваториями, музыкальными школами, концертными организациями, которая вряд ли могла возникнуть и достигнуть таких результатов в какой-либо другой стране» [28, с. 60].

Очевидно: в решении проблемы исторической памяти стратегически верным представляется обратить внимание на дальневосточный регион, где в постоктябрьский период, период создания «непризнанного государства» [23] — Дальневосточной республики<sup>2</sup> (далее ДВР; сроки официального существования 1920–1922), волею судеб оказались многие видные столичные музыканты. Они, носители высоких традиций РМО/ИРМО в образовательной, просветительской и концертной сферах, связали тогда надежными скрепами две эпохи (дооктябрьскую и постоктябрьскую). Продолжив начатое в имперской России дело, мобилизовав свой профессиональный ресурс, эти личности обеспечили в советизируемой России и историческую память, и преемственность. Так что возникающие далее в обновляемом культурном пространстве новые общественные и государственные организации состоялись благодаря именно этим фигурам.

**2** Дальневосточная республика — это суверенное государственное образование, появившееся на политической карте постреволюционной России 06 апреля 1920 года. ДВР соединила в своем составе Дальневосточное буржуазно-демократическое государство с центром в г. Владивостоке и Дальневосточную рабоче-крестьянскую республику с центром в г. Верхнеудинске [22, с. 133], включив в обширную территорию Забайкальскую, Амурскую и Приморскую области, Камчатку и полосы отчуждения Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД).

Специальный анализ исторических документов позволяет обратить внимание на тех, кто заложил фундамент и открыл новые направления музыкальной жизни как для дальневосточного региона России (Г.И. Тучинский де Вирра, С.Н. Лугарти), так для «Русского мира» дальневосточного зарубежья (П.М. Виноградов, А.Н. Черпнин). Он позволяет говорить о транзите русской музыкальной культуры (центр-регионы) не только в рамках истории отечественной музыки. Выходя за пределы регионалистики, он расширяет зону цивилизационного осмысления наследия академической русской музыкальной культуры и значения деятельности ИРМО для становления национальных музыкальных школ за пределами старой России. Ныне признан факт — «трагический и вынужденный исход из России талантливой творческой интеллигенции создал уникальное явление не только в отечественной, но и в мировой культуре — феномен Русского Зарубежья. Музыкальная культура восточной ветви сохранила и развила всю сложившуюся в дооктябрьской России систему отечественной музыкальной культуры, ее содержание, структуру, механизмы действия» [14, с. 107]. Таким образом, «усвоив уникальную способность русской музыкальной культуры ассимилировать в себе элементы европейской культуры, «национализировать инородное»<sup>3</sup>, здесь смогли построить свои оригинальные национальные школы.

Изучение архивных материалов 1909–1930-х гг. позволяет раскрыть дальневосточную музыкальную жизнь, сфокусировав внимание на активном появлении в ней общественных объединений, которые явно продолжали стратегию РМО/ИРМО, но не признавали себя ее продолжателями. Цели создания подобных обществ часто перекликались, поскольку были так же, как и в старой России, направлены на просветительство и образование. Однако ввиду социально-политических изменений в уставных целях и за-

дачах деятельности общественных организаций смещались акценты. К примеру, если для РМО/ИРМО основной целью было «содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников» [24, с. 1], то Советский ПРОЛЕТКУЛЬТ вёл художественно-просветительскую деятельность, направленную исключительно на определённый социальный класс — пролетариат [13]. Главные ориентиры оргработы сводились к тому, чтобы «вызвать к жизни скованные до сих пор творческие силы пролетариата, создать свое пролетарское искусство, свою живопись, музыку, литературу и т. д.» [13]. Важно отметить, что постоянными «кадровыми» членами этих объединений часто были те же творческие фигуры, которые начинали свою работу в дальневосточном ИРМО, но со сменой политического строя они продолжили ее, войдя в состав иных организаций постоктябрьской России (см. Приложение на с. 37).

Одним из ярких носителей традиции Императорского Русского музыкального общества был Герман Иванович Тучинский, известный под псевдонимами «де Вирра» и «Максимов» (о котором писали в справочных изданиях того времени наряду с В.К. Арсеньевым<sup>4</sup>, А.М. Краснощековым<sup>5</sup>, Д.Д. Бурлю-

3 См.: Ефимова Н.И. Императорское русское музыкальное общество: история и современность // Доклад к 400-летию Восшествия на Престол Династии Романовых. Москва-Берн, 2013. — С. 9. Здесь же: «Известно, что в 1928 году в г. Шанхае эмигрантами из России тоже было организовано Отделение ИРМО, а в 1929 году в Японии русскими эмигрантами было организовано Общество российских музыкантов, членами которого состояли бывшие члены ИРМО».

4 Владимир Клавдиевич Арсеньев (1872–1930) — русский путешественник, географ, этнограф, автор многих путевых заметок и рассказов, военный востоковед. Заведующий кафедрой географии и этнологии в Дальневосточном педагогическом институте имени Ушинского, член Императорского русского географического общества. Ныне именем Арсеньева назван крупнейший в Приморском крае краеведческий Музей истории Дальнего Востока [26, с. 41–44].

5 Александр Михайлович Краснощеков (1880–1937) — политический и экономический деятель, член Американской социалистической рабочей партии с 1908 г. После революции в России — член РСДРП(б) с 1917 г, председатель Дальневосточного Совнаркома (1918), руководитель штаба Дальневосточной армии. Председатель правительства с портфелем министра иностранных дел ДВР (1920–1921), заместитель наркома финансов РСФСР (1922). После самороспуска ДВР — основатель акционерного общества «Торгово-промышленный банк СССР» с филиалами по всей России [16, с. 13].

ком<sup>6</sup> и др.). Сегодня о нем известно: Г.И. Тучинский «профессор по кафедре пения и музыки Гос. Дал. Пед. Инст. Имени Ушинского [Государственного Дальневосточного педагогического института имени Ушинского. *Прим. автора*], род. 12 дек. 1871 г. в г. Ставрополь. Окончил гимназию в 1889 г. и Московскую Консерваторию [годы учения 1888–1893, в классе Х.В. Борка (тромбон). *Прим. автора*], имеет звание свободного художника. Около 20 лет занимается педагогической деятельностью, причем 10 лет состоит директором музыкального училища и руководителем регентских курсов Комитета Попечительства о народной трезвости» [10, с. 66].

Значительным вкладом в становление музыкального образования на Дальнем Востоке стали следующие труды Г.И. Тучинского:

- «1) “Методика совместного обучения оркестровой игре”;
- 2) Сборник упражнений в “методике совместного обучения” (до 1500 стр.);
- 3) “Популярный курс гармонии”;
- 4) “Руководство для обучения музыке малых детей” и много др. (Ежегодн. Дал. Пед. Инст. 1921–1922 г., стр. 13)» [10, с. 66].

Примечательно, что Г.И. Тучинский был эвакуирован во Владивосток вместе с кадетским корпусом из г. Омска, в котором фигурировал как преподаватель музыки и пения, был «известным в своё время композитором» [3, с. 225], организатором «любительского хора и оркестра» [2, с. 39]. Кроме того, музыкант преподавал по классу теории в училище Владивостокского отделения Русского музыкального Общества (ВО РМО) [13].

Важной частью профессионально музыкальной среды города стал выпускник Петербургской консерватории по классу сольного пения Семён Николаевич Лугарти, «воспитавший по методике Камилло Эверарди плеяду молодых исполнителей, педагогов

сольного пения» [13, с. 69]. С.Н. Лугарти был отмечен в современном именном указателе Б.С. Родкина «Вся музыкально-театральная Россия» как учитель пения в городе Владивостоке [10, с. 1190].

С.Н. Лугарти сыграл важную роль в развитии вокально-театрального искусства и музыкального образования Дальневосточного региона, так как преподавал по классу пения с момента открытия в 1909 г. музыкальной школы при ВО ИРМО, в рамках которой музыкант возглавил оперную студию. После присвоения музыкальным классам статуса училища (на базе музыкальной школы при Владивостокском отделении ИРМО) в 1918 г. его силами был сформирован оперный класс, просуществовавший вплоть до закрытия Училища в 1922 г. В эпоху Советской России С.Н. Лугарти присоединился к преподавательскому составу Государственной Консерватории в «должности старшего преподавателя... затем возглавил Народную консерваторию» [13].

Пример творческой биографии музыканта — свидетельство адаптивности механизмов организации музыкальной жизни Владивостока. Именно эти механизмы позволяли профессионалам оказываться востребованными в новых исторических условиях. Вопреки смене политических режимов и неординарной исторической ситуации, единая история музыкального развития региона в части музыкального образования и просветительства оказалась непрерывной и следовала по пути качественного повышения статуса (от музыкальной школы к Училищу и наконец, к Консерватории), что было бы не осуществимо без применения методики образования применяемой С.Н. Лугарти и другими наследниками традиции ИРМО.

Среди видных музыкальных деятелей региона нельзя не упомянуть Павла Михайловича Виноградова — общественного деятеля, в прошлом директора Томского музыкального училища (1913–1915 гг.), создавшего во Владивостоке «собственную музыкальную школу по программе консерватории» [6, с. 48]. П.М. Виноградов окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано у профессора К.Н. Игумнова с большой серебряной медалью. Также обучался в «Парижской консерватории в 1902 г.» [4, с. 13] у всемирно известного педагога Эмиля Дякомба (ученика Ф. Шопена), что, в конечном итоге, позволило ему в своей педагогической и исполнительской практике синтезировать русскую

**6** Давид Давидович Бурлюк (1882–1967) — русский поэт и художник, один из основоположников футуризма. Организатор художественных международных выставок в г. Владивостоке, автор просветительских лекций, многочисленных статей в местную прессу, журнал «Творчество». Наряду с другими «будетлянами», как называли себя футуристы, — Н.Н. Асеевым, С.Я. Алымовым, С.М. Третьяковым — создатель литературно-художественного общества (ЛХО), одним из мест собрания которого было футуро-кафе «Балаганчик» [5, с. 2483].

и французскую фортепианные школы. Карьера гастроллирующего пианиста-виртуоза и преподавателя не помешала П.М. Виноградову основать и возглавить журнал «Музыка», единственный выпуск которого вышел в 1920 г. Однако, несмотря на свою востребованность в России, после гастролей в Японии (1921 г.) Павел Михайлович больше не вернулся на Родину. Как отмечают отечественные и зарубежные исследователи, П.М. Виноградов до конца своей жизни «преподавал в колледже Мусасино, Восточном музыкальном институте, Ниппонском университете (Ниппон Дайгаку)» [1, с. 102] и стал «одним из самых крупных педагогов-пианистов, основателей русской школы обучения японской молодежи европейскому музыкальному искусству» [13].

Известно, что на становление композиторской школы Китая повлияли русские музыканты, среди которых Александр Николаевич Черепнин (1934–1937) — «один из основоположников его современной музыкальной культуры» [14, с. 106]. Сын композитора, дирижера, пианиста и педагога Н.Н. Черепнина, воспитанник Санкт-Петербургской и, после переворота 1917 г., Парижской консерваторий. В Шанхайской консерватории по приглашению ее директора — Б.С. Захарова, пианиста и также выпускника Санкт-Петербургской консерватории, — он был почетным приглашенным профессором (1934) «по классам композиции и фортепиано, исполнял обязанности советника по делам музыкального образования при министерстве просвещения Китая, инспектируя музыкальные учебные заведения Пекина, Тяньцзиня и Нанкина... явился создателем первой систематической “Школы игры на фортепиано”, учредил музыкальное издательство, давшее жизнь сочинениям молодых китайских и японских авторов, организовал первый конкурс молодых китайских композиторов, проложивший путь развитию всей китайской фортепианной музыки» [14, с. 107].

Изучение архивных материалов сквозь призму деятельности общественных организаций и их пер-

сонифицированных фигур, раскрывающих специфику музыкальной жизни Дальневосточного региона, помогает, с одной стороны, понять жизнь музыкальной традиции конкретного региона, инноваций, связанных с изменениями политического уклада страны, с другой — показывает, как усилиями музыкантов-профессионалов, связанных с исторической судьбой страны, обеспечивалось развитие человеческого капитала российской нации, давшего себе и миру огромное созвездие духовных лидеров и творцов.

Перекинув мост к дореволюционному периоду истории России, музыкальная наука получает сквозную историческую линию музыкального развития страны и регионов, уходящую глубже 1917 года. В ней фигуры выпускников первых российских консерваторий (Московской и Санкт-Петербургской) при отделениях ИРМО равно вписаны как в историю культурного развития регионов Отечества, так и в историю жизни «Русского зарубежья» не только в Европе, но и в восточной Азии. Современные исследования Русского мира раскрывают неопределимый вклад в развитие музыкальной инфраструктуры русскими музыкантами, но часто их фигуры вовсе не осмысливаются сквозь призму реализации той инновационной культурной программы РМО/ИРМО, его огромного адаптивного потенциала, наследие которого до сих пор изучено фрагментарно.

На примерах частных творческих судеб музыкантов-просветителей, композиторов, педагогов и общественных деятелей в сфере музыки, чьи пути были переплетены с Дальним Востоком рубежа XIX–XX веков, очевиден процесс преемственности как композиторской и исполнительских школ центральной России, так и самой модели организации музыкальной жизни в целом. Это стало возможно благодаря непрерывной деятельности РМО/ИРМО в удаленных регионах России.

## Приложение

Дальневосточные общественные организации и значимые личности в фокусе единой истории музыкального развития дальневосточного региона

Общественная организация Информация	Владивостокское общество поощрения изящных искусств	Владивостокское отделение ИРМО/РМО	РАБИС <sup>7</sup> ;	Пролеткульт <sup>8</sup>
Время создания.	1900 г.	1909 г.	В Приморье отделение РАБИС функционирует с 1923 г. До организации отделения РАБИС в Приморье существовал профессиональный союз оркестрантов (дата открытия 13 августа 1917 г.; ноябрь 1917 г. — союз «Музсценкино» [12]).	Учреждён в 1918 г. в Москве. Владивостокское отделение было открыто решением «ЦБПС 23 февраля 1920 г., мыслилось как отдел пролетарской культуры» [13].
Устав.	Устав Владивостокского общества поощрения изящных искусств. Владивосток, 1900 [7].	Подчинялось единому уставу: Устав Императорского Русского Музыкального Общества. Высочайше утвержденный 4-го (16-го) июля 1873 г., с изменением, последовавшим с Высочайшего разрешения, 9-го (21-го) августа 1885 г. Москва, 1889 [24].	Первый Устав РАБИС был утвержден на I Всероссийском Съезде Союза Работников искусств (Москва, 7–12 мая 1919 г.).	1-й Устав был принят на I Всероссийской конференции Пролеткульта (Москва, 15–20 сентября 1918). Там же был избран «Центральный комитет, который создал Всероссийский совет и отделы: организационный, литературный, издательский, театральный, библиотечный, школьный, клубный, музыкально-вокальный, научный, хозяйственный» [18].
Цель.	«Развивать и распространять художественное и музыкальное образование среди своих членов; поощрять таланты в художествах и музыке; оказывать пособия нуждающимся членам-специалистам общества, посвятившим свои труды развитию художественной и музыкальной деятельности» [7].	«Содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов» [24, с. 1].	«Тесное сплочение всех сил объединяемых членов, урегулирование экономических и правовых вопросов объединения, широкое развитие в целях художественного воспитания пролетариата культурно-просветительной деятельности союза и внутренней спайка и укрепление пролетарской дисциплины среди членов союза в целях планомерной и твердой подготовки союза к деятельному участию в непосредственной государственной работе государственных органов власти и выполнение через союзные организации отдельных задач, стоящих перед Советской властью в области художественного просвещения страны» <sup>9</sup> [20, с. 38].	«Местным «Пролеткультом» разработана и на областном съезде профсоюзов принята программа культурно-просветительной работы среди пролетариата ... Художественное воспитание имеет целью не только непосредственное воздействие на чувства пролетарских масс, но также ставит задачей вызвать к жизни скованные до сих пор творческие силы пролетариата, создать свое пролетарское искусство, свою живопись, музыку, литературу и т. д.» [13].

- 7** РАБИС (1919–1953)/Сорабис/Всерабис — «всесоюзный профессиональный союз работников искусств. Массовая профессиональная организация СССР, объединяющая на добровольных началах всех работников искусств» [21].
- 8** ПРОЛЕТКУЛЬТ (1917–1932) — «сокращенное название «пролетарских культурно-просветительских организаций», действовавших в первые годы революции... Свою работу Пролеткульт направлял к тому, чтобы “дать рабочему классу целостное воспитание, непреложно направляющее коллективную волю и мышление”; цель П. — “выработка самостоятельной духовной культуры”. Активными деятелями были: А. Луначарский, А. Богданов, Ф. Калинин, В. Полянский, Ст. Кривцов, В. Плетнёв, П. Керженцев, Н. Маширов-Самобыткин, Н. Лукин, В. Игнатов и др.» [19].
- 9** 2-й тезис среди утвержденных тезисов основного доклада 1-го Всероссийского Съезда Союза Работников искусств (7–12 мая 1919 г.), на котором был принят 1-й Устав.

Сроки существования во Владивостоке.	До открытия на базе общества Владивостокского отделения ИРМО (1909) <sup>10</sup> .	В статусе Императорского общества (во всей Императорской России) существовало до революции 1917 г. и самороспуска центральной дирекции <sup>11</sup> . Архивные документы свидетельствуют, что после 1918 г. Владивостокское отделение объявило себя РМО и продолжило развитие по всем векторам деятельности: создание музыкального училища, развитие концертной и просветительской работы.	1934 г. <sup>12</sup>	«На собраниях представителей профсоюзов (РАБИС) и просветительских организаций города он был реорганизован в автономную организацию», и в 1929 г. историками фиксируется, что организация музыкальной жизни полностью переходит к органам ВКП (б) [13].
Активные участники.	О.К. Глезер Е.Р. Кущевская Я.А. Плошка В.Ф. Лауб Е.П. Заваливская Г.Г. Кюммель Л.Н. Панафидина З.П. Панафидин» [13]	А.Н. Беляева П.М. Виноградов В.В. Волчк О.М. Гезехус М.Т. Гонцова П.Д. Добросмыслов И.М. Звягин С.Н. Лугарти А.И. Павленко Л.Н. Панафидина З.П. Панафидин Г.И. Тучинский-де Вирра И.Н. Устюжанинов Е.Г. Хуциева	П.Д. Добросмыслов И.М. Звягин С.Н. Лугарти Л.Н. Панафидина Г.И. Тучинский-де Вирра Е.Г. Хуциева	П.Д. Добросмыслов И.М. Звягин С.Н. Лугарти Л.Н. Панафидина Г.И. Тучинский-де Вирра Е.Г. Хуциева

**10** Исследователи региональной культуры указывают, что после открытия Владивостокского отделения ИРМО Общество поощрения изящных искусств прекратило своё существования. См. об этом: Фиденко Ю.Л. Музыкальная жизнь Владивостока и деятельность местного отделения Императорского русского музыкального общества (1909–1920 гг.) // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкального общества: на переломах истории: Материалы Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Е.Е. Полоцкая; Урал. Гос. консерватория имени М.П. Мусоргского. — Екатеринбург: УГК, 2019. — С. 190-195; однако в Справочнике научных обществ годом закрытия общества значится 1910 [7].

**11** См. об этом: Декрет Совета Народных Комиссаров. О переходе Петроградской и Московской Консерваторий в ведение Народного Комиссариата Просвещения № 581 / Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917–1918 гг. Управление делами Совнаркома СССР. — М. 1942. — С. 670. [Электронный ресурс] URL: <http://istmat.info/node/30603> (дата обращения 14.01.2020).

**12** См. об этом: Центральный комитет профессионального союза работников искусств (ЦК РАБИС). 1919–1953 // Путеводители по российским архивам [электронный ресурс] URL: <https://guides.rusarchives.ru/funds/6/centralnyy-komitet-professionalnoy-soyuza-rabotnikov-iskusstv-ck-rabis-1919-1953>

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Айзенштадт С.А.** Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дис. ...канд. искусствоведения. Новосибирск 2015. — 326 с.
2. **Белокрыс М.А.** Тучинский Герман Иванович // Энциклопедия города Омска: в 3 т. / под. ред. И.А. Кольца, Г.А. Павлова, А.П. Толочко. — Омск: ООО «Издатель-полиграфист», 2009-20011. — Т. 3: Омск в лицах. — 2011. — С. 506–505.
3. **Бернштейн С.Б.** Зигзаги памяти: Воспоминания. Дневниковые записи / отв. ред. В.Н. Топоров. М., 2002. — 394 с.
4. **Вавилов С.П.** Два виртуоза: Леонид Максимов и Павел Виноградов // Музыкальный альманах Томского государственного университета. Томск: издательский дом ТГУ. 2018. № 6. — С. 9–18.
5. **Вавилова Е.С., Крыловская И.И.** Владивостокские страницы жизни и творчества Давида Бурлюка: по материалам коллекции Приморского Государственного объединенного Музея имени В.А. Арсеньева // Фундаментальные исследования. — 2014. — № 12–11. — С. 2482–2486.
6. **Вайман Л.А.** История Императорского Русского музыкального общества и его влияние на музыкальную культуру Владивостока // Музыкальная культура Дальнего востока: материалы региональной научно-практической конференции, посвященной 40 Дальневосточной организации Союза композиторов России. Хабаровска, 2001. — 247 с.
7. Владивостокское общество поощрения изящных искусств // Справочник научных обществ России [Электронный ресурс], URL: [https://www.snog.ru/index-m=articles&an=sc\\_52.html](https://www.snog.ru/index-m=articles&an=sc_52.html) (дата обращения 16.07.2022)
8. **Ефимова Н.И.** Инновации Императорского Русского музыкального общества второй половины XIX века: диалог власти и музыкального сообщества // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. — С. 154–160.
9. **Ефимова Н.И.** Императорское русское музыкальное общество: история и современность // К 400-летию Восшествия на Престол Династии Романовых. Москва-Берн, 2013. — 13 с.
10. **Ивашкевич В.А.** Писатели, ученые и журналисты на Дальнем Востоке за 1918–1922 гг. Владивосток: Типо-литография Т-ва Изд. «Свободная Россия», 1922 г. — 73 с.
11. История русской музыки: В десяти томах. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. — М.: Языки славянских культур, 2011. — 1232 с.
12. Календарь Революции: 10–16 августа // Аргументы Недели. Владивосток. Общество. № 31 (573) от 10.08.2017 [электронный ресурс] URL: <https://argumenti.ru/society/2017/08/545052>
13. **Королёва В.А.** Императорское Русское музыкальное общество и Пролеткульт на Дальнем Востоке России: союз или конфронтация // Худож. культура. 2013. № 2 (7). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html> (дата обращения 20.07.2019).
14. **Королёва В.А.** Русские музыканты в Китае // Россия и АТР. 1999 № 3. С. 102–107.
15. **Миллер А.И.** Глава 3. Политика исторической памяти как основа формирования коллективной идентичности и воспитания деятельного патриотизма // Стратегия XXI. Совет по внешней и оборонной политике. [электронный ресурс] URL: [http://svop.ru/wp-content/uploads/2014/02/04strategy21\\_vospit.pdf](http://svop.ru/wp-content/uploads/2014/02/04strategy21_vospit.pdf) (дата обращения 05.05.2022).
16. **Мухачев Б.И.** А.М. Краснощеков — председатель Дальсовнаркома и правительства ДВР // Россия и АТР. 2007. № 4. — С. 9–14.
17. **Полоцкая Е.Е.** Русское музыкальное общество: прошлое и настоящее // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкального общества: на переломах истории: Материалы Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Е.Е. Полоцкая; Урал. Гос. консерватория имени М.П. Мусоргского. — Екатеринбург: УГК, 2019. — С. 9–18.
18. ПРОЛЕТКУЛЬТ // «Электронная библиотека ИФ РАН» Новая философская энциклопедия» [электронный ресурс] URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01beef7cbe72acb9aa2e9dbe> (дата обращения: 16.07.2022)
19. Пролеткульт // Литературная энциклопедия. — В 11 т.; М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература // Под. ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского, 1929–1939 / электронное издание URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 26.03.2020).
20. Пять лет Всерабиса [Текст] : 1919–1924 : исторический очерк. — Москва : издание «Вестника работников искусств», 1924. — 148 с.
21. РАБИС. История повседневности // Электронная энциклопедия [электронный ресурс] URL: <http://www.el-history.ru/node/426> (дата обращения: 26.03.2020).

22. **Сонин В.В.** Становление Дальневосточной республики (1920–1922). — Владивосток: изд-во Дальневосточного университета, 1990. — 352 с.
23. **Стариков И.В.** — Исторический опыт конституционного строительства непризнанного государства (на примере Конституции ДВР 1921 г.) // Genesis: исторические исследования. — 2017. — № 1. — С. 18 — 30. DOI: 10.7256/2409-868X.2017.1.17450 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=17450](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=17450) (дата обращения: 06.05.2022).
24. Устав Императорского Русского Музыкального Общества. Высочайше утвержденный 4-го (16-го) июля 1873 г., с изменением, последовавшим с Высочайшего разрешения, 9-го (21-го) августа 1885 г. — Москва: Товарищество «Печатня С.П. Яковлева», 1889. — 19 с.
25. **Хисамутдинов А.А.** Впервые осветил географию многих мест»: В.К. Арсеньев и его исследования // Ойкумена. 2017. № 3. — С. 36–49.
26. **Цветкова А.Н.** Захаров Борис Степанович // портал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова [электронный ресурс] URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/zakharov-boris-stepanovich-1887-1943> (дата обращения: 18.07.2022)
27. **Шаванда С.А., Шаванда А.Р.** К 100-летию образования на дальнем востоке России отделения Русского музыкального общества // Россия и АТР. 2009. № 1. — С. 67–75.
28. **Щапова Е.В.** Деятельность Императорского Русского Музыкального Общества в немецкоязычной музыкальной критике начала XX вв. // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкального общества: на переломах истории: Материалы Международной научно-практической конференции. — Екатеринбург: УГК, 2019. С. 56–62.

## REFERENCES

1. **Aizenshtadt S.A.** Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitaj, Koreya, YAponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoj praktiki: dis...kand. iskusstvovedeniya. Novosibirsk 2015.
2. **Belokrys M.A.** Tuchinskij German Ivanovich // Enciklopediya goroda Omska: v 3 t. / pod. red. I.A. Kol'ca, G.A. Pavlova, A.P. Tolochko. — Omsk: ООО «Izdatel'-poligrafist», 2009-20011. — Т.3: Omsk v lichah. — 2011. — P. 506–505.
3. **Bernshtejn S.B.** Zigzagi pamyati: Vospominaniya. Dnevnikovye zapisi / otv. red. V.N. Toporov. M., 2002. — 394 p.
4. **Vavilov S.P.** Dva virtuozov: Leonid Maksimov i Pavel Vinogradov // Muzykal'nyj al'manah Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Tomsk: izatel'skij dom TGU. 2018. № 6. — P. 9–18.
5. **Vavilova E.S., Krylovskaya I.I.** Vladivostokskie stranicy zhizni i tvorchestva Davida Burlyuka: po materialam kollekcii Primorskogo Gosudarstvennogo ob"edinennogo Muzeya im. V.A. Arsen'eva // Fundamental'nye issledovaniya. — 2014. — № 12-11. — P. 2482–2486.
6. **Vajman L.A.** Istoriya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i ego vliyanie na muzykal'nuyu kul'turu Vladivostoka // Muzykal'naya kul'tura Dal'nego vostoka: materialy regional'noj nauchno-prakticheskoy konferencii, posveshchennoj 40-letiyu Dal'nevostochnoj organizacii Soyuzov kompozitorov Rossii. Habarovska, 2001. — 247 p.
7. Vladivostokskoe obshchestvo pooshchreniya izyashchnyh iskusstv // Spravochnik nauchnyh obshchestv Rossii [Elektronnyj resurs], URL: [https://www.snor.ru/index-m=articles&an=sc\\_52.html](https://www.snor.ru/index-m=articles&an=sc_52.html) (date of the application 16.07.2022)
8. **Efimova N.I.** Innovacii Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva vtoroj poloviny XIX veka: dialog vlasti i muzykal'nogo soobshchestva // Problemy muzykal'noj nauki. 2018. № 4. — P. 154–160.
9. **Efimova N.I.** Imperatorskoe russkoe muzykal'noe obshchestvo: istoriya i sovremennost' // K 400-letiyu Vosshestviya na Prestol Dinastii Romanovyh. Moskva-Bern, 2013. — 13 s.
10. **Ivashkevich V.A.** Pisateli, uchenye i zhurnalisty na Dal'nem Vostoke za 1918-1922 gg. Vladivostok: Tipo-litografiya T-va Izd. «Svobodnaya Rossiya», 1922 g. — 73 p.
11. Istoriya russkoj muzyki: V desyati tomah. T. 10V: 1890-1917. Hronograf. Kn. II / Pod obshch. nauch. red. E.M. Levasheva. — M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2011. — 1232 p.
12. Kalendar' Revolyucii: 10-16 avgusta // Argumenty Nedeli Vladivostok. Obshchestvo. № 31 (573) ot 10.08.2017 [elektronnyj resurs] URL: <https://argumenti.ru/society/2017/08/545052> (date of the application 16.07.2022)
13. **Korolyova V.A.** Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo i Proletkul't na Dal'nem Vostoke Rossii: soyuz ili konfrontaciya // Hudozh. Kul'tura. 2013. № 2 (7). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html> (date of the application 20.07.2019).

14. **Korolyova V.A.** Russkie muzykanty v Kitae // Rossiya i ATR. 1999 № 3. P. 102–107. (date of the application 20.05.2022)
15. **Miller A.I.** Glava 3. Politika istoricheskoy pamyati kak osnova formirovaniya kollektivnoy identichnosti i vospitaniya deyatel'nogo patriotizma // Strategiya XXI. Sovet po vneshnej i oboronnoj politike. [elektronnyj resurs] URL: [http://svop.ru/wp-content/uploads/2014/02/04strategy21\\_vospit.pdf](http://svop.ru/wp-content/uploads/2014/02/04strategy21_vospit.pdf) (date of the application 05.05.2022).
16. **Muhachev B.I.** A.M. Krasnoshchekov — predsedatel' Dal'sovnarkoma i pravitel'stva DVR // Rossiya i ATR. 2007. № 4. — P. 9–14.
17. **Polockaya E.E.** Russkoe muzykal'noe obshchestvo: proshloe i nastoyashchee // Muzyka v sisteme kul'tury: nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. Vyp. 17. Imperatorskoe Russkoe muzykal'nogo obshchestvo: na perelomah istorii: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii / Otv. red. E.E. Polockaya; Ural. Gos. konservatoriya imeni M.P. Musorgskogo. — Ekaterinburg: UGK, 2019. — P. 9–18.
18. PROLETKUL'T // «Elektronnaya biblioteka IF RAN» Novaya filosofskaya enciklopediya» [elektronnyj resurs] URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01beef7cbe72acb9aa2e9dbe> (date of the application: 16.07.2022)
19. Proletkul't // Literaturnaya enciklopediya. — V 11 t.; M.: izdatel'stvo Kommunisticheskoy akademii, Sovetskaya enciklopediya, Hudozhestvennaya literatura. Pod. red V.M. Friche, A. V. Lunacharskogo, 1929–1939 / elektronnoe izdanie URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (date of the application: 26.03.2020).
20. Pyat' let Vserabisa [Tekst] : 1919–1924: istoricheskij ocherk. — Moskva : izdanie "Vestnika rabotnikov iskusstv", 1924. — 148 p.
21. **RABIS.** Istoriya povsednevnosti // Elektronnaya enciklopediya URL: <http://www.el-history.ru/node/426> (date of the application: 26.03.2020).
22. **Sonin V.V.** Stanovlenie Dal'nevostochnoj respubliki (1920–1922). — Vladivostok: izd-vo Dal'nevostochnogo universiteta, 1990. — 352 p.
23. **Starikov I.V.** — Istoricheskij opyt konstitucionnogo stroitel'stva nepriznannogo gosudarstva (na primere Konstitucii DVR 1921 g.) // Genesis: istoricheskie issledovaniya. — 2017. — № 1. — S. 18–30. DOI: 10.7256/2409-868X.2017.1.17450 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=17450](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=17450) (date of the application: 06.05.2022).
24. Ustav Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva. Vysochajshe utverzhdenyj 4-go (16-go) iyulya 1873 g., s izmeneniyem, posledovavshim s Vysochajshego razresheniya, 9-go (21-go) avgusta 1885 g. — Moskva: Tovarishchestvo «Pechatnya S.P. YAKovleva», 1889. — 19 p.
25. **Hisamutdinov A.A.** Vpervye osvetil geografiyu mnogih mest»: V.K. Arsen'ev i ego issledovaniya // Ojkumena. 2017. № 3. — P. 36–49.
26. **Cvetkova A.N.** Zaharov Boris Stepanovich // portal Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova [elektronnyj resurs] URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/zakharov-boris-stepanovich-1887-1943> (date of the application: 18.07.2022)
27. **Shavanda S.A., SHavanda A.R.** K 100-letiyu obrazovaniya na dal'nem vostoке Rossii otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva // Rossiya i ATR. 2009. № 1. — P. 67-75.
28. **Shchapova E.V.** Deyatel'nost' Imperatorskogo Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva v nemeckoyazychnoj muzykal'noj kritike nachala XX vv. // Muzyka v sisteme kul'tury: nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. Vyp. 17. Imperatorskoe Russkoe muzykal'nogo obshchestvo: na perelomah istorii: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Ekaterinburg: UGK, 2019. P. 56–62.

КРАПИВА АЛИНА ИГОРЕВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова  
(г. Москва)  
аспирант, помощник проректора по научной работе  
[krapiva\\_alina@list.ru](mailto:krapiva_alina@list.ru)

KRAPIVA ALINA I.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)  
Postgraduate Student, Assistant Vice-Rector for scientific work  
[krapiva\\_alina@list.ru](mailto:krapiva_alina@list.ru)

УДК 78.03

Н.В. ЧАХВАДЗЕ

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки (г. Магнитогорск)

## *К вопросу об атрибуции русско-восточного музыкального взаимодействия: проблема и подходы к её изучению*

*N. Chakhvadze**Revisiting the question of the attribution of Russian-Eastern musical interaction: the problem and the approaches to its study*

**Абстракт.** Полемизируя с западными культурологами, которые отождествляют русский и западный типы взаимоотношений с Востоком, автор объясняет, почему спор с выводами создателя «Ориентализма», Э.В. Саида, актуален и в настоящее время; предлагает и обосновывает принципы нового подхода, более детального, включающего обязательный анализ русско-восточного художественного диалога, без всестороннего исследования которого невозможно получить объективно-научные результаты. Важной составляющей такого исследования видится изучение этнопсихологического и личностного факторов. С предлагаемой автором позиции можно найти объяснение появлению феноменов массового характера, возникших в процессе русско-восточного художественного взаимодействия и не имеющих аналогов на Западе: презентацию восточного элемента в качестве неотъемлемой составляющей русского художественного творчества (А. Пушкин, М. Лермонтов; А. Бородин, С. Рахманинов; Н. Рерих, П. Кузнецов, др.); преимущественное самовыражение русских авторов на восточном материале (автор «Повести о Ходже Насреддине» писатель Л. Соловьев; композиторы В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушель; живописцы А. Волков, Усто Мумин (А. Николаев) и др.); сложение индивидуального музыкального стиля на базе инонациональной музыкальной традиции и художественное творчество, не укладывающееся в рамки соцзаказа, осознанно ориентированное на решение проблем восточной культуры. Все эти явления не получают убедительного и исчерпывающего объяснения ни с исторической, ни с политико-идеологической позиции.

В статье названа сумма факторов, влияющих на контактные связи в рамках диалога «автор-инонациональная культура», и подчеркивается, что исключение или абсолютизация (сознательная или неосознанная) любого из них может исказить объективную картину. Аргументируют авторскую позицию русские и западноевропейские музыкальные, живописные и литературные образцы, вдохновлённые Востоком.

**Ключевые слова:** Ориентализм, русский композитор, взаимодействие культур, межнациональное взаимодействие, русско-восточный диалог.

**Abstract:** Arguing with Western culturologists who identify Russian and Western types of relationships with the East, the author explains why the dispute with the conclusions of the founder of Orientalism, E. V. Said, is still relevant today; proposes and substantiates the principles of a new approach, more detailed, including the obligatory analysis of the Russian-Oriental artistic dialogue, without a comprehensive study of which it is impossible to obtain objective scientific results. An important component of such a study is the study of ethnopsychological and personal factors. From the position proposed by the author, one can find an explanation for the emergence of mass phenomena that arose in the process of Russian-Eastern artistic interaction and have no analogues in the West: the presentation of the Eastern element as an integral part of Russian artistic creativity (A. Pushkin, M. Lermontov; A. Borodin, S. Rachmaninov, N. Roerich, P. Kuznetsov, etc.); predominant self-expression of Russian authors on oriental material (the author of The Tale of Khoja Nasreddin, writer L. Solovyov; composers V. Uspensky, A. Kozlovsky, G. Muschel; painters A. Volkov, A. Nikolaev — Usto Mumin, etc.); the formation of an individual musical style on the basis of a foreign musical tradition and artistic creativity that does not fit into the framework of the social order, consciously focused on solving the problems of Eastern culture. All these phenomena do not receive a convincing and exhaustive explanation either from a historical or from a political-ideological position.

The article names the sum of factors influencing contact ties within the framework of the dialogue "author-foreign culture", and emphasizes that the exclusion or absolutization (conscious or unconscious) of any of them can distort the objective picture.

Russian and Western European musical, pictorial and literary samples inspired by the East argue the author's position.

**Keywords:** Orientalism, Russian composer, interaction of cultures, interethnic interaction, Russian-Eastern dialogue.

Отечественное музыкознание всегда придерживалось мнения, что одна из традиций, заложенная классиками в период формирования национальной русской музыкальной школы — особый, отличный от западноевропейского опыт отражения темы Востока, — опыт, направленный на постижение сущностного в инациональной культуре [6; 8; 9]. Мнение это, хотя и носило характер интуитивный, подкреплялось оценочными высказываниями авторитетов<sup>1</sup> и результатами анализов, фиксирующих в опусах русских авторов отдельные тематические, языковые, реже формально-содержательные соответствия аналогам в восточном фольклоре.

Но вот появился получивший широкий общественный резонанс труд известного американского культуролога Э.В. Саида «Ориентализм», где русско-восточное взаимодействие — историческое, общественно-политическое, художественное, было однозначно приравнено западноевропейскому (британскому, французскому и американскому) [10, с. 30].

И как только на пространствах бывших советских республик ознакомились с русским переводом этой книги, удивительно быстро в музыкальных и околomuзыкальных кругах наметилась тенденция к безоговорочному одобрению выводов, сделанных Э.В. Саидом. Возможно, труд поразил своим фундаментальным подходом к рассмотрению проблемы. Но скорее, заключения автора, опровергавшие отечественную традицию и освящённую популярностью и громкой известностью работы на Западе, «научно обосновали» аргіогі сложившееся на волне обострения национального самосознания мнение о характере русско-восточного диалога. Знаменательно, что озвучивали его те, кто специально проблемой взаимодействия художественных культур не занимался или сознательно игнорировал детали процесса, чтоб не пойти против духа времени.

Означенная тенденция сохранилась и сейчас, и в этом контексте неудивительно, что работы авторов, опровергавших утверждения Э.В. Саида или споривших с ним о характере русско-восточного культурного диалога особого внимания не привлекли [12, 15 и др.]. А значит, спор с автором «Ориентализма» не утратил своей актуальности. И он неизбежен по ряду причин. Вот основные:

– эмоционально нейтральное слово «ориентализм» после выхода в свет труда Э.В.Саида превратилось в термин откровенно негативного звучания;

– идеи, отстаиваемые автором, арабом по происхождению, ошибочно могут быть приняты за выражение мыслей и мнения самого Востока, на деле же труд Э. В. Саида создан в русле западной научной традиции;

– любому отечественному исследователю, занимавшемуся проблемой взаимодействия культур, понятно: прямое отождествление русско-восточного и западно-восточного диалогов некорректно, научно недостоверно. Уже потому, что в процессе русско-восточного взаимодействия появились не имеющие аналогов феномены массового характера: презентация восточного элемента в качестве неотъемлемой составляющей своего, русского художественного творчества (А. Пушкин, М. Лермонтов; А. Бородин, С. Рахманинов; Н. Рерих, П. Кузнецов, др.); преимущественное самовыражение русских авторов на восточном материале и художественное творчество, ориентированное на решение проблем восточной культуры (автор «Повести о Ходже Насредине» писатель Л. Соловьев; композиторы В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушель; живописцы А. Волков, А. Николаев и др.). Все эти явления невозможно исчерпывающе объяснить ни с исторической, ни с политико-идеологической позиции. Но большинство любителей обобщений о них либо вовсе не знает, либо предпочитает забыть.

Отсюда с необходимостью следует вывод: не изучив подробно русско-восточные реалии, нельзя установить, что реализовалось в процессе взаимодействия — влияние или, как утверждал Э.В.Саид, власть [10, с. 35]. Это принципиально, поскольку ориентализм, по определению учёного, — «...инструмент контроля, манипулирования, даже инкорпорирования того, что выступает как явно иной (или альтернативный и новый) мир» [10, с. 24], а ориенталист (по Э.В.Саиду «всякий, кто преподаёт Восток, пишет о нем или исследует его» «оказывается ориенталистом» [10, с. 9]) всегда «стоит вне Востока» и «его никогда не интересует Восток как таковой» [10, с. 37].

Объективности ради следует отметить: если сложный процесс взаимоотношений России с Востоком соотносить с аналогом в системе «западно-европейское-восточное», и оценивать его исключительно с внешней, историко-фактологической стороны, сознательно концентрируя внимание

<sup>1</sup> В.В. Стасова, Б.В. Асафьева.

только на моментах сходства, — возникает искушение «типологизировать» русско-восточный культурно-художественный диалог, вписав его в мировой контекст под ярлыком «ориентализма».

Определённые основания для отождествления есть: факт завоевания Россией Кавказа и Центральной Азии. Внимание поверхностного наблюдателя сразу привлекает именно этот момент истории: отталкиваясь от него, найти в русском искусстве примеры «ориента», работающие на подтверждение идентичности западно-восточного и русско-восточного диалогов не очень сложно. Это близкие к стилистике западного ориентализма восточные повести Барона Брамбеуса и А. Бестужева-Марлинского, поэмы «Цыгане» А. Пушкина, «Мцыри» и «Демон» М. Лермонтова, полотна К. Брюллова, восточные «страницы» А. Серова, А. Рубинштейна, П. Чайковского, А. Глазунова. Но ведь их появление вполне закономерно — русско-восточные связи активизируются в тот исторический момент, когда Россия переживает период «ускоренного развития» [3]<sup>2</sup> и особо восприимчива к влияниям, идущим с Запада<sup>3</sup>. Однако, эта закономерность обычно не принимается во внимание, как и то, что даже в образцах, возникших не без воздействия западных влияний, явно ощутима и открытость к воздействию Востока. Она выражается в отказе от подчеркнуто-экзотических нюансов и особом внимании к реалистически характерным деталям<sup>4</sup>, что сообщает особую достоверность изображаемому (как в хоре «Ноченька» из «Демона»).

Тенденциозность мешает заметить и другое: параллельно с вышеназванными произведениями возникают и другие (иногда у тех же авторов), позво-

ляющие говорить о проявленном в них активном влиянии Востока. В них Восток предстаёт в образе «врага-друга» (в прозе М. Лермонтова, Л. Толстого, в музыке М. Глинки, А. Бородина и др.), самоценного феномена (в поэзии А.Пушкина, опусах М. Глинки, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова и т. д.), узнаваемого подобия (в симфонической и инструментальной музыке А. Бородина, А. Глазунова, А. Лядова, С. Рахманинова, в живописи М. Врубеля, Н. Гончаровой, П. Кузнецова, поэтов «серебряного века» и пр.), а в целом — равнозначного себе «Другого».

Факт завоевания Россией Кавказа и Центральной Азии, при поверхностном и тенденциозном подходе позволяет, в частности, и форсированный процесс освоения многоголосия, европейских жанров и форм трактовать как проявление идеологической экспансии [5, с. 13]<sup>5</sup>, а в феномене русско-восточного соавторства, имевшем место в республиках Центральной Азии увидеть стремление к «культурному доминированию», «реструктурированию» и «осуществлению власти» над Востоком [10, с. 10].

Названные особенности отличают работы А. Халида [14]. Согласно самоаттестации, А. Халид является «специалистом по Средней Азии, для которого вопросы репрезентации и власти являются первостепенными» [14, с. 313]. Он полемизирует с Н. Найтом, который возражает против использования подхода Э.В. Саида в российском контексте на том основании, что русскому ориентализму присуще своеобразие, сделавшее его «более полифоничным, чем его западно-европейские аналоги» [14, 316–318].

Возражая Н. Найту, Халид пишет: «Позвольте мне оспорить существование различий между русской и европейской версиями ориентализма», «заявление о русском “своеобразии” было сформулировано на основе традиции, укоренённой в немецком

**2** Ускоренное развитие «развития народа, (страны) в условиях, когда соседний народ (народы) уже прошел какой-то более длительный путь и накопил большой общественный и культурный опыт» [3, с. 8].

**3** Глубокое воздействие европейского романтизма на русское искусство может быть объяснено, в частности, тем интересом, который романтики проявили к Востоку. Восточная тема оказалась «точкой соприкосновения» между культурами дающей и воспринимающей, и это облегчило процесс усвоения инонациональной, в данном случае романтической, стилистики. (Иного мнения по этому поводу придерживается С.Л. Каганович [7, с. 6–8]).

**4** Сравнительный анализ поэтических опусов, подтверждающих это утверждение см: [7, с. 35–42].

**5** В своё время С.А. Закржевская, вскрывшая типологическую природу происходящих процессов, их историческую неизбежность и закономерность, указывала на это: «Ряд учёных на Западе расценивает появление композиторского творчества в странах Востока, приобщение к гармонии и полифонии как идеологическую экспансию, культурный колониализм, то есть навязывание Востоку извне чуждых форм искусства...» [курсив автора 5, с. 13]. С тех пор ничего не изменилось: голословные утверждения о «навязывании извне» звучат так же часто и, по-прежнему, не подкрепляются серьёзной аргументацией.

романтизме. Начиная с XVIII столетия российские мыслители, включая тех, кто настаивал на различиях между Россией и Европой, получали образование, которое мало отличалось от того, что получали их коллеги в остальной части Европы. Поэтому, как мне кажется, продуктивнее было бы рассматривать развитие России как вариацию на общеевропейскую тему, чем как абсолютно инородное по отношению к Европе явление» [14, с. 319].

Согласно логике автора оказывается, что никакие объективные факторы (этнопсихологический, исторический и др.) не играют никакой роли в процессе взаимодействия с Востоком; даже действие фактора субъективно-личностного предопределено образованием. Может ли такое утверждение быть принято в качестве серьёзного аргумента? Наверное, если нет других...

Или, например, Халид утверждает: «Восприятие Азии в России имеет к самой Азии мало отношения, и скорее уж связано со странными, часто безответными отношениями России к Европе», и — «к началу XIX века "Восток" стал самостоятельной аналитической категорией в русской мысли, ассоциируясь с деспотизмом, фанатизмом, обманом, насилием и эротизмом и ничем не отличаясь от расхожих представлений о "Востоке" в остальной Европе» [14, с. 319–322]. В качестве доказательства своей правоты автор приводит ... факт изменения названия журнала! Прежде он именовался «Народы Азии и Африки», теперь — «Восток/Orients». И на основании подобного рода аргументов делается далеко идущий вывод: «как только мы признаем всю искусственность понятий «Европа» и «Запад», а также «Азия» и «Восток», мы сможем двигаться вперёд, к политике их развенчания, и оставим миф об уникальности России покоиться с миром.» [14, с. 322]. Примеры показательны, и рассмотрены не случайно — именно такой тип аргументации и такие подходы берутся на вооружение сторонниками отождествления русско-восточного диалога с ориентализмом.

Однако и беспристрастного, вдумчивого исследователя могут смутить отдельные соображения авторитетов, или русских композиторов, работавших в восточных республиках и непосредственно соприкасавшихся с музыкальным наследием — соображения, расходящиеся с устоявшимся мнением об особом подходе русских классиков к инонациональной культуре, и кое в чем созвучные мыслям, высказанным Э.В. Саидом.

Например, в «Поэтике» Стравинского, в пятой лекции «Преобразования русской музыки», написанной, как теперь окончательно установлено, П. Сувчинским, — можно найти обескураживающие утверждения: «За несколько лет появилось бесконечное количество всевозможных сборников народных песен <...> Сама по себе эта этнографическая и кодификационная работа, конечно, очень важна и интересна, но в современной Советской России она сознательно смешивается с творческой музыкальной культурой <...>, музыкальное творчество не имеет ничего общего со всегда условной и часто сомнительной гармонизацией этих народных песен <...>, на почве этого фольклорного увлечения появился целый ряд <...>, музыкальных произведений, таких, как опера Р. Глиэра «Шах Сенем», «Гюльсара» <...> Все это произведения условно оперного типа, которые, конечно, *никаких творческих проблем не разрешают (курсив мой, Н. Ч.)*...» [11, с. 224–225].

Примечательны в этом плане и высказывания композиторов, на опусы которых намекал Сувчинский, тех, например, кто работал в Узбекистане.

Так, В.А.Успенский<sup>6</sup> сетовал, что опыт выдающихся предшественников не даёт таких «приме-

**6** Виктор Александрович Успенский (1879–1949) — композитор, музыкант-этнограф, исследователь. Учился в Оренбургском кадетском корпусе, служил на Кавказе (1900–1904). Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у А.К. Лядова, там же учился игре на арфе. Участвовал в войне 1914–1917 гг. С 1918 обосновался в Ташкенте и приступил к записи и изучению среднеазиатского фольклора. Первый, в 1923 г., записал в Бухаре свод шести макамов (Шашмаком), обнаружил существование особой местной нотации, названной им «хорезмийской» и дал первые образцы ее расшифровки. За период 1929–1931 гг. совершил 8 этнографических экспедиций, в том числе в Туркмению и Ферганскую долину. Основой трудов изданных — «Туркменская музыка» (совм. с В.М. Беляевым), «Музыка на тексты А.Навои», «Узбекская вокальная музыка», др., и оставшихся в рукописях, — послужили сделанные им записи музыкального фольклора. Автор первых в Узбекистане симфонических и вокально-инструментальных обработок («Четыре мелодии народов Средней Азии», «Чаманда гуль» и мн. др.), музыкальной драмы «Фархад и Ширин» и первой одноименной узбекской оперы (совм. с Г.А.Мушелем), симфонических опусов: сюиты «Муканна», «Узбекской поэмы-рапсодии», «Туркменского каприччио», вокально-симфонической «Лирической поэмы памяти А. Навои», «Узбекского вокализа» для голоса и ф-но и др.

ров», которые могли бы послужить образцом «для гармонизации и оркестровки» [13, с.214] локально-определённых образцов центральноазиатского фольклора и полагал, что, — «Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский, Черепнин, Глинка, Рубинштейн и т. д. дали “кабинетный Восток”, красивый, но не доподлинный» [13, с. 214].

Ю.Г. Кон, уловивший в «узбекских» опусах русских композиторов отдельные импрессионистические «штрихи» искренне верил, что путь в будущее начинавшим узбекским композиторам укажут не русские классики, а Дебюсси и Равель.

Что же до художественного наследия В.А. Успенского, А.Ф. Козловского<sup>7</sup> и Г.А. Мушеля<sup>8</sup>, увлечённых стремлением «заинтересовать культурный центр настоящей восточной музыкой, которой в России не знают» [13, с. 213] и реализовывавших своё дарование на узбекском материале, — то представители национальной композиторской школы, вступившей в пору зрелости в 80-е годы XX века, такие как Р. Абдуллаев, М. Бофоев, Н. Закиров, Т. Курбанов, М. Таджиев, не различали никаких связующих нитей между

собственным творчеством и творчеством названных русских авторов<sup>9</sup>.

Так может быть, прав Э.В. Саид? И русское искусство, связанное с Востоком — не более, чем «ветвь ориента»? Опусы классиков — экзотические «репрезентации» Востока; деятельность русских авторов после революции и советские искусствоведческие исследования о взаимодействии культур — одно из составляющих колониальной политики; своеобразие русско-восточного диалога в тот период — результат случайного «зигзага» истории, тщетной попытки осуществить утопические идеи чуждых Востоку завоевателей?

Но почему тогда М. Бофоев не без волнения отмечал: «Алексей Фёдорович [Козловский. — Н. Ч.] в сюите «Лола» сумел передать аромат цветущей джиды»<sup>10</sup>; Н. Закиров — изучал не только «Камаринскую» Глинки, но и работу В. Цуккермана, ей посвящённую<sup>11</sup>, и с особым тщанием — опусы Г. Мушеля; М. Таджиев — симфонии Д. Шостаковича, а Т. Курбанов — творчество Стравинского, никогда, как теперь очевидно, не перестававшего быть русским?

И почему ни один из узбекских композиторов так и не пошёл по пути Дебюсси и Равеля? Но все, как только национальная школа обрела самостоятельность, даже не отдавая себе в этом отчёта, — *вслед* за В. Успенским, и А. Козловским обратились к полифоническим приёмам развития, и чуть позже Г. Мушеля — к полифоническим формам?

И как в контексте «проблемы ориентализма» оценить слова В. Успенского, содержащиеся в том же письме, выдержки из которого приводились выше: «Взялся я за гармонизацию и оркестровку песен: афганской, киргизской и узбекской. Переоркестровывал их миллиард раз... хочется большего приближения к восточной музыке, чем это было до сих пор.» (*у предшественников. — Н. Ч.*) [13, с. 213–214]? Или фрагмент из его «творческого отчёта» В.М. Беляеву по работе над оперой «Фархад и Ширин»: «Пришлось писать двухголосные хоры, речитативы. И ты знаешь — узбеки довольны,

**7** Алексей Фёдорович Козловский (1905–1977) — композитор и дирижёр. Окончил Московскую консерваторию по классу композиции у Н.Я. Мясковского. С 1931 по 1933 г. был дирижёром Оперного театра им. К.С. Станиславского. Сослан в Среднюю Азию. С 1933 г. жил в Бухаре, с 1938 г. — в Ташкенте, где был дирижёром и художественным руководителем симфонического оркестра филармонии. Преподавал в Ташкентской консерватории. Автор многочисленных обработок фольклора Средней Азии, оперы «Улугбек», балетов («Танавар» и др.), музыкальных драм, оратории «Дастан» и др., кантаты «Наставление мудрым», многих симфонических поэм, в том числе «Танавар», «По прочтении Айни», сюит («Лола», «Узбекская танцевальная», 2 каракалпакские сюиты и пр.), 232 фуг для ф-но, сонаты для альты и ф-но, романсов, песен, музыки к к/ф «Тахир и Зухра», «Ходжа Насреддин».

**8** Георгий Александрович Мушель (1909–1989) — композитор и пианист. Окончил Московскую консерваторию по классу композиции у М.Ф. Гнесина, классу ф-но у Л.Н. Оборина. В 1936 г., получив приглашение на работу в только открывшуюся консерваторию, приехал в Ташкент. Автор балетов «Балерина», «Цветок счастья», «Кашмирская легенда», «Легенда о Самарканде», музыкальных драм, трёх симфоний, шести ф-но концертов, пьес для органа, цикла «Прелюдий и фуг», музыки к кинофильмам и др.

**9** Хотя отдавали им дань уважения, признавая вклад, внесённый русскими композиторами в развитие музыкальной культуры Узбекистана.

**10** Здесь и далее приводятся сведения, полученные в личных беседах с авторами.

**11** Имеется в виду исследование В.А. Цуккермана «Камаринская Глинки и её традиции в русской музыке».

говорят, хорошо вышло и уже разучили их, дуэты с хором.» [13, с. 213–214]. И далее свидетельство певицы Х. Насыровой, первой исполнительницы партии Ширин: «Мы любили *свою* [курсив мой. — Н. Ч.] первую оперу...» [2, с. 151]?

Чтобы понять, чем вызваны эти противоречия и ответить на вопрос — является ли русско-восточный диалог и его художественные результаты «ориентализмом» по Э.В. Саиду, необходимо не скользить по поверхности, удовлетворяясь моментами внешнего сходства, а опираясь на данные, полученные в трудах исследователей, занимавшихся разными аспектами проблемы взаимодействия, выйти за пределы, в этих трудах очерченные, и постараться вскрыть сущность и характер контактов, реализовавшихся в процессе диалога России с Востоком, диалога, одной из репрезентирующих и важнейших форм которого, в частности, представляется *взаимодействие русской художественной индивидуальности с восточной культурой в целом*.

Прежде всего, хотя бы в самом общем плане, следует представить сумму факторов, влияющих на контактные связи в рамках диалога «автор-инонациональная культура», поскольку исключение или абсолютизация (сознательная или неосознанная) любого из них может исказить объективную картину. Тогда среди важнейших факторов окажутся — географический, исторический, этнопсихологический и личностный.

Географический подразумевает территориальную близость или отдалённость стран-представительниц культурных традиций, вступающих в контакт, их ландшафтные и климатические особенности, воздействующие на образ жизни и мировосприятие; исторический, в самом широком смысле, — особенности исторического опыта и уровень стадийного развития культур, участвующих в контакте, условия контакта, в том числе экономические и социально-политические и др.; этнопсихологический — свойства национального характера, обнаруживающие себя в процессе межкультурного общения, эмоциональную реакцию на контакты, находящую отражение в искусстве и некоторые существенные составляющие национальной ментальности, влияющие на процесс взаимодействия; личностный — уровень одарённости, особенности биографии, и индивидуальные пристрастия, объясняющие степень заинтересованности инонациональной культурой.

Первые три фактора относятся к объективным, последний, четвёртый — к субъективным. Факторами объективными и стабильными, или чрезвычайно медленно меняющимися, представляются географический и этнопсихологический, мобильным — исторический. Что до субъективного, личностного — он двойственен, так как поле его деятельности и результаты её определяются как стабильными, так и мобильным факторами.

Объективные географический и этнопсихологический факторы, являясь величиной, приближенной к постоянной, во многом обуславливают тип отношения к инонациональной культуре, влияя тем самым на характер контактов. Мобильный исторический фактор, в частности, его политическая составляющая, и субъективно-личностный могут интенсифицировать или притормозить процесс взаимодействия [1], способствовать или препятствовать формированию и развитию контактов разного типа, и в конечном счёте, определить их соотношение на том или ином историческом этапе. (Имеются в виду контакты, которые, по аналогии с трудом Д.Дюришина, могут быть названы «прямыми» и «опосредованными» [4, с. 119–124]. В данном контексте прямые контакты подразумевают «погружение» в инонациональную среду или изучение её, длительное<sup>12</sup> либо кратковременное<sup>13</sup>, и непосредственное соприкосновение художника с образцами чужой культуры, в том числе и не относящимися к тому виду искусства, в котором он работает; опосредованные — постижение инонациональной культуры вне среды: по музыкальным образцам, этнографическим описаниям и зарисовкам, художественным произведениям<sup>14</sup>, вывезенным предметам прикладного и изобразительного искусства и проч.). Представляется поэтому, что характер взаимодействия художественной индивидуальности с инонациональной культурой определяют

**12** Как это было у Генделя в Англии, Гогена на Таити, Глинки в Испании, Брюллова в Италии или русских композиторов, живописцев, литераторов в Средней Азии после революции и др.

**13** Как у Р. Шатобриана, Ф. Льюиса или А. Матисса на арабском Востоке, у Балакирева или Лермонтова на Кавказе, П. Кузнецова или Р. Глиэра в Средней Азии, В.Верещагина на Кавказе и в Средней Азии и др.

**14** Например, по образцам поэзии восточных классических поэтов — Саади, Фирдоуси, О. Хайяма и др., или по широко известной «Тысячи и одной ночи».

не столько исторический и личностный факторы, сколько географический и этнопсихологический.

Как правило, последний фактор игнорируют зарубежные исследователи, а в последнее время и многие отечественные. Политологи, историки, культурологи, философы и др., изучая западно-восточные или русско-восточные контакты, даже не пытаются выйти за рамки политики, истории, геополитики, экономики и пр. А при таком подходе трудно увидеть различия между русско-восточным и западно-восточным диалогами. Э.В. Саид едва ли не единственный, кто включил в поле своего исследования западноевропейские *художественные тексты* о Востоке. Выявляя особенности ориентальных образов, созданных поэтами и писателями (Данте, Гюго, Дж. Эллиот, Флобером и др.), он сумел реконструировать и охарактеризовать (в самом общем плане, поскольку собственно поэтику не затрагивал), «европейское представление о Востоке» [10, с. 7]. Но, к сожалению, проблема влияния этнопсихологического фактора на межкультурные контакты автором «Ориентализма» так и не была поставлена.

В необходимости учитывать этнопсихологический фактор убеждает необычность и своеобразие новых форм взаимодействия в рамках диалога «русский художник-восточная культура» — сложение индивидуального композиторского стиля на базе инациональной восточной традиции и феномен «работы» на чужую культуру (В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушель), — которые появились на этапе развития, подвергающемся бесконечным нападкам критиков русской «колониальной экспансии» — советском. Объяснять эти явления исключительно политическими причинами или сводить их к соцзаказу, значит отказаться от объективного научного исследования.

Только используя обозначенные подходы, то есть, рассмотрев действие всех названных факторов и характер связей, реализующихся в процессе западно-восточного и русско-восточного взаимодействия, можно будет *доказательно* утверждать, что термин «ориентализм» (по Э.В. Саиду) характеризует сущность не только западно-восточного, но и русско-восточного художественного диалога.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Артановский С.Н.** Историческое единство человечества и взаимное влияние культур / С.Н. Артановский. — Изд. 2-е. — М.: Наука, 1970. — 340 с.
2. **Вызго Т.С.** Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. — М.: Музыка, 1970. — 320 с.
3. **Гачев Г.Д.** Ускоренное развитие литературы. — М.: Наука, 1964. — 312 с.
4. **Дюришин Д.** Теория сравнительного изучения литературы — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.
5. **Закржевская С.А.** Освоение многоголосия восточными культурами (на примере гармонии в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении): дис. ... д-ра искусствоведения. — Ташкент — М., 1989. — 388 с.
6. История русской музыки: учебник для общих и спец. курсов консерваторий / А. Громан [и др.]; под ред. М.С. Пекелеса. — М.; Л.: Госмузиздат, 1940. — Т. 2. — 455 с.
7. **Каганович С. Л.** Русский романтизм и Восток. Специфика межнационального взаимодействия. — Ташкент: ФАН, 1984. — 112 с.
8. **Кандинский А.И.** О реализме и романтизме в русской музыке второй половины XIX века // Вопросы методологии советского музыкознания: сб. науч. трудов. — М.: МГДОЛК, 1981. — С. 19–43.
9. **Мартынов, И.** Восточная традиция в русской музыке // Традиции музыкальных народов Ближнего, Среднего Востока и современность: сб. материалов Второго Международного музыкально-ведческого симпозиума (2; 1983, 7–12 дек.; Самарканд). — М.: Советский композитор, 1987. — С. 172–175.
10. **Саид Эдвард Вэди.** Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. — СПб.: Русский мир, 2006. — 637 с.
11. **Стравинский И.** Хроника. Поэтика — М.: РосспЭН, 2004. — 368 с.

12. **Схиммельпэннинк ван дер Ойе Д.** Русский ориентализм: Азия в российском сознании от эпохи Петра Великого до Белой эмиграции / пер. с англ. П.С. Бавина. — М.: РОССПЭН, 2019. — 285 с.
13. **Успенский В.А.** Статьи, воспоминания, письма / сост. И.А. Акбаров. — Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1980. — 384 с.
14. **Халид А.** Российская история и спор об ориентализме // Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет: Антология / сост.: П. Верт, П.С. Кабытов, А.И. Миллер. — М.: Новое издательство, 2005. — С. 311–323.
15. **Чач Е.А.** Ориентализм Серебряного века: факты и наблюдения. — СПб.: СПбГУПТД, 2016. — 287 с.

## REFERENCES

1. **Artanovskij, S.N.** Istoricheskoe edinstvo chelovechestva i vzaimnoe vlijanie kul'tur — Izd. 2-e. — M.: Nauka, 1970. — 340 s.
2. **Vyzgo, T.S.** Razvitie muzykal'nogo iskusstva Uzbekistana i ego svyazi s russkoj muzykoj — M.: Muzyka, 1970. — 320 s.
3. **Gachev, G.D.** Uskorennoe razvitie literatury — M.: Nauka, 1964. — 312 s.
4. **Djurishin, D.** Teorija sravnitel'nogo izuchenija literatury — M.: Progress, 1979. — 320 s.
5. **Zakrzhevskaja, S.A.** Osvoenie mnogogolosija vostochnymi kul'turami (na primere garmonii v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana, Tadzhiqistana i Turkmenii): dis. ... d-ra iskusstvovedenija — Tashkent — M., 1989. — 388 s.
6. Istorija russkoj muzyki: uchebnik dlja obshhih i spec. kursov konservatorij / A. Groman [i dr.]; pod red. M.S. Pekelisa. — M.; L.: Gosmuzizdat, 1940. — T. 2. — 455 s.
7. **Kaganovich, S.L.** Russkij romantizm i Vostok. Specifika mezhnacional'nogo vzaimodejstviya — Tashkent: FAN, 1984. — 112 s.
8. **Kandinskij A.I.** O realizme i romantizme v russkoj muzyke vtoroj polovine XIX veka [Voprosy metodologii sovetskogo muzykoznanija: sb. nauch. trudov.] — M.: MGDOLK, 1981. — S. 19–43.
9. **Martynov, I.** Vostochnaja tradicija v russkoj muzyke [Tradicii muzykal'nyh narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremenost': sb. materialov Vtorogo Mezhdunarodnogo muzykovedcheskogo simpoziuma (2; 1983, 7–12 dek.; Samarkand)]. — M.: Sov. kompozitor, 1987. — S. 172–175.
10. **Said Jedvard Vadi. Orientalizm.** Zapadnye koncepcii Vostoka / per. s angl. — SPb.: Russkij mir, 2006. — 637 s.
11. **Stravinskij, I.** Hronika. Pojetika. — M.: RossPJeN, 2004. — 368 s.
12. **Shimmel'pjennink van der Oje D.** Russkij orientalizm: Azija v rossijskom soznanii ot jepohi Petra Velikogo do Beloj jemigracii / per. s angl. P. S. Bavina. — M.: ROSSPJeN, 2019. 285 s.
13. **Uspenskij, V.A.** Stat'i, vospominanija, pis'ma / sost. I. A. Akbarov. — Tashkent: Izd-vo literatury i iskusstva, 1980. — 384 s.
14. **Halid, A.** Rossijskaja istorija i spor ob orientalizme [Rossijskaja imperija v zarubezhnoj istoriografii. Raboty poslednih let: Antologija / sost.: P. Vert, P. S. Kabytov, A.I. Miller]. — M.: Novoe izdatel'stvo, 2005. — S. 311–323.
15. **Chach E.A.** Orientalizm Serebrjanogo veka: fakty i nabljudenija. — SPb.: SPbGUPTD, 2016. 287 s.

ЧАХВАДЗЕ НАТЭЛЛА ВЛАДИМИРОВНА

Магнитогорская государственная консерватория (академия)  
имени М.И. Глинки  
доцент (г. Магнитогорск)  
доктор искусствоведения  
natella-artur@mail.ru

CHAKHVADZE NATELLA V.

Magnitogorsk State Conservatory (academy),  
named after M.I. Glinka (Magnitogorsk, Russia)  
Associate Professor  
Doctor of Arts  
natella-artur@mail.ru

УДК 37.04+78.05

А.А. ЗЕЛЕНСКАЯ

Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке (г. Москва)

# *Хоровая театрализация в современной исполнительской практике творческих коллективов*

*A. Zelenskaya**Choir theatricalization in contemporary performance practice of creative teams*

**Абстракт.** В статье рассмотрены предпосылки и особенности становления хоровой театрализации как явления современной исполнительской практики.

Актуальность данного направления в XXI веке обусловлена возрождением хоровой отечественной культуры, проявлением интереса к нему у молодого поколения, тенденцией к синтезу разных видов искусств, желанием удивлять и завоевывать зрителя. Активное включение хоровой театрализации в исполнительское пространство, постоянно расширяющаяся художественная практика, вбирающая в себя разные пласты культуры, требуют от современного знания всестороннего осмысления самого феномена хоровой театрализации. Интерес представляют обобщение исполнительской деятельности коллективов, выразительные и коммуникативные возможности явления, его социальная востребованность, жанровое многообразие репертуара, методика обучения руководителей хоровых театров. Находясь в условиях активного развития данного направления, науке сложно дистанцироваться от наличествующей практики как субъекта рефлексии. Однако проникновение в специфику хоровой театрализации, системное выявление ее внутренних и внешних детерминант позволяет поставить вопросы, которые предстоит решить. Среди них важными представляются те, что связаны со спецификой работы дирижёра-режиссёра и певцов-актёров. В новом направлении дирижёр хорового коллектива — это многогранная творческая личность: руководитель, хормейстер, интерпретатор, режиссёр, обладающий знаниями в области балетмейстерского дела и звукорежиссуры. Участник хора — это актёр, владеющий навыками актерской игры, нередко музыкант-инструменталист.

Новый формат работы дирижера и участников хорового коллектива требует профессиональной работы, которая заключается в соотношении постановочных схем с особенностями хорового исполнительства, сохранении ансамбля, строя. Высокие качественные результаты обеспечивает интеграция работы всех участников коллектива.

**Ключевые слова:** хор, хоровой театр, хоровая театрализация, отечественное хоровое искусство, исполнительская практика, хоровая постановка, приемы театрализации.

**Abstract:** The article considers prerequisites and features of the formation of choir theatricalization as an occurrence in contemporary performance practice. The relevance of this trend in the 21st century is conditioned by the revival of the Russian choir culture, the younger generation's interest in it, the tendency for the synthesis of various art forms, and the eagerness to surprise and win the audience. The active involvement of choir theatricalization into the performance space as well as the continuously expanding art practice that absorbs various cultural layers currently demand a thorough comprehension of the choir theatricalization phenomenon. The interest lies in summarizing the performing activity of creative teams, expressive and communicative capabilities of the phenomenon, its social relevance, genre variety of the repertoire, as well as the teaching method of choir theatre directors. The conditions for active development of the trend make it complicated for the relevant areas of study to distance themselves from the continuing practice that is used as the subject for reflection. However, a closer study of special features of the choir theatricalization and the systematic ascertainment of its inner and outer determinants make it possible to pose the questions that remain to be solved. Among the important ones are those connected to the work of the conductor-director and singers-actors. The new trend requires the choir conductor to be a multifaceted creative individual: a managing director, a choir master, an interpretator, and a stage director, who is also knowledgeable in ballet and sound engineering. A member of the choir is an actor who is skilled in acting and is often a musician-instrumentalist. The new format of work demands from the conductor and the choir members a high level of professionalism which lies in correlating the staging schemes with the features of choral performance while keeping the ensemble and the pitch. High-quality results can be ensured by the integrated efforts of all the participants.

**Keywords:** choir, choir theatre, choir theatricalization, Russian choral art, performance practice, choir staging, the methods of theatricalization.

Известно, что предпосылки возникновения жанра хорового спектакля появились в 60-х годах XX века в период активного поиска новых исполнительских решений, а становление жанра приходится на последние десятилетия прошлого столетия. Впервые в отечественной практике (вспомним 1980-е годы) хоровая театрализация стала неотъемлемой частью выступлений Московского камерного хора В.Н. Минина. Далее это направление стало обретать своих сторонников, так что в 1990-х годах явление хоровой театрализации стало пониматься как самостоятельное направление. Выдающийся хоровой дирижер и педагог С.А. Казачков точно выразил суть нового явления: «...невозможно до конца понять специфику концертного исполнения, не учитывая театральную природу хора. Дух театра витает над хоровой эстрадой...» [3].

Действительно, влияние театра на хоровое искусство в настоящее время сложно переоценить. Сегодня этот жанр стал настолько популярен, что можно говорить — он давно прошел стадию формирования. Новое направление хорового спектакля развивают и популяризируют Московский Камерный хор В.Н. Минина, Хоровой театр Б.С. Певзнера (Москва), Камерный хор Московского театра Новая Опера, Академический Большой хор «Мастера хорового пения» (Москва), хоры О.А. Сеницыной (Санкт-Петербург), Э.М. Маркина (Владимир), Театр хоровой музыки Л.А. Лицовой (Саратов), Синтез-хор «Певчие Тихого Дона» (Ростов-на-Дону), Камерный хор Г.В. Супруненко (Нижний Новгород), Хоровой театр «Академия» (Кемерово), Камерный хор при филармонии И.Г. Юдина (Новосибирск), Камерный хор Московской консерватории (основатель хора профессор Б.Г. Тевлин).

Актуальность жанра хорового спектакля в XXI веке обусловлена несколькими факторами, среди которых следует назвать: возрождение хоровой отечественной культуры и фольклорных традиций, тенденция к синтезированию разных видов искусств, стремление к зрелищности (как следствие — визуализация и театрализация), интерес к экспериментальным композиторским и исполнительским решениям.

Перечисленные факторы активного развития и популярности жанра оказали влияние как на детское, так и студенческое хоровое творчество. Хоровой театр стал неотъемлемой частью системы общеобразовательного и дополнительного образования детей, отвечая высоким приоритетам в деле пол-

ноценного развития личности ребенка, его творческого потенциала и музыкальных способностей. Данное направление активно развивают детские хоровые коллективы «Весна» (Москва), «Аврора» (Москва), «Преображение» (Москва), хор детской хоровой студии «Пионерия» (Московская обл.), детский хор Камерного музыкального театра (Москва), «Перезвоны» (Санкт-Петербург), детский театр хоровой музыки «Свирель» (Курск), детский хоровой театр «Потеха» (Владивосток) и многие другие. В вузовской подготовке студентов-хоровиков в учебных камерных хорах энергично осваивают опыт внедрения как хорового спектакля, так и учебной дисциплины «Хоровая театрализация». Однако, несмотря на достаточную распространенность феномена в творческой практике, хоровой спектакль остается недостаточно изученным явлением. Справедливости ради укажем: одной из первых крупных работ, посвященных данному феномену, является диссертация Т.К. Овчинниковой «Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре» (2009), вслед за которой последовали труды Н.Ю. Киреевой «Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты» (2010) и Г.В. Супруненко «Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX–XXI веков» (2012). Приведенные работы, созданные в четырехлетний период, по сути, не получили своего научного продолжения, хотя новейшая художественная практика продолжает осваивать новые рубежи, требуя осмысления и описания.

Обращение к вопросу истории становления хорового спектакля уводит к поиску природы возникновения исследуемого явления. Его корни восходят к античности — к искусству Древней Греции, её вокально-театральным традициям, где искусство пения было связано с комплексом зрелищных элементов. Тогда синкретизм жанров древнегреческой литературы — литературно-театрального и вокально-поэтического — составлял ее неотъемлемую часть [6, с. 17]. По этому поводу Е.В. Герцман замечает: поэзия наделялась особым вокальным качеством и называлась «мелической», «вне пения поэзия не существовала, и без музыки они <жанры> не могли восприниматься современниками, мышление которых было настроено на художественное сочетание искусств» [1]. Питательной средой для возникновения хорового театра может рассматри-

ваться фольклор с его хоровым пением с движениями и декоративным оформлением. В отечественной доклассической опере на бытовые сюжеты, включающие народные обряды, функционал хора в драматургии произведения был строго определен. В XIX веке народная жанровость дополнилась хоровой соборностью исторически истинного. Вспомним о том, что в сценах из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» хор не только принимает активное участие в происходящем, но и рисует обобщённую картину народа.

Роль главного героя хор получает в операх второй половины XX столетия. К примеру, в опере «Вириная» С.М. Слонимского в первой строке действующих лиц выделены смешанный хор и солисты хора, играющие роль сельских крестьян. Д.Д. Шостакович предъявлял особые требования к моторике хора, придавая хору яркие музыкальные интонации, — черты, напоминающие злобную сатиру или трагедию: композитор высказывал пожелание, чтобы хор был «не статичен, подобно многим хорам в разных операх, а наоборот, играл очень активную роль, и артистам хора тоже надо уметь и хорошо петь, и хорошо играть, и хорошо двигаться, принимая активное участие в этой опере» [2, с. 61].

Анализ хоровой музыки XX века указывает на наличие многих приёмов театрализации в самом музыкальном материале (динамика, регистры, сонорные эффекты, театральное воплощение художественного текста). Они не только способствуют визуализации, но и служат взаимообогащению двух направлений — хоровой музыки и драматического исполнительства.

В театральном хоровом направлении современной практики, в отличие от монороли в традиционном хоре, функции участников хорового спектакля необычайно расширены. Певец приобретает качества актёра и танцора, тогда как дирижёр берет на себя роль полноценного режиссёра и балетмейстера. Новая трактовка функций исполнителей позволяет сформулировать предварительное определение нового феномена: хоровой спектакль — это современное академическое театральное хоровое представление, в котором дирижёр выполняет функцию режиссера и балетмейстера, а участники хора становятся солистами, актерами и танцорами. Содержательная составляющая явления указывает на исключительное разнообразие хоровой театрализации, произрастающей из синтеза жанров

академической хоровой музыки и сценического искусства. Соответственно, важным вопросом реализации жанра становится работы — хормейстерская и постановочная. Причем приобретенный каждым участником хора статус актёра требует развития навыков актерской игры. Что касается дирижера, то в некоторых композициях он может быть участником действия, равно как и может вовсе отсутствовать на сцене или может перемещаться в зал. Новый формат работы дирижера от участников хорового коллектива требует профессиональной работы, которая заключается в соотношении постановочных схем с особенностями хоровой фактуры, сохранением ансамбля, строя. Высокие качественные результаты обеспечивает интеграция в работе дирижера, режиссёра, артистов хора.

Среди ярких отечественных примеров воплощения хоровой театрализации обратим внимание на фестиваль хоровой музыки «Иное» [10], инициированный хормейстером «Новой оперы» Юлией Сенюковой и режиссёром Алексеем Вейро. Цель фестиваля — показать зрителям неординарное зрелище и самостоятельный обширный репертуар хора театра.

В концертных программах коллектива хоровая трилогия (три части которой «Черное», «Белое» и «Красное»), «Страсти по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, «Страсти по Луке» Кшиштофа Пендерецкого.

Хоровая трилогия в исполнении данного коллектива полноценно раскрывает его исполнительские возможности. В решении художественных задач хор демонстрирует способность передавать тончайшие изгибы душевных переживаний, мыслей, чувств. Если первые две части трилогии погружают в пространство изоляции от окружающего мира «иных» людей, то в «Красном», второе название которого «Сны погибших об Испании», хоровое действие воспроизводит подсознание погибших жителей Герники, разрушенной фашистским легионом «Кондор» 26 апреля 1937 года. В каждой части трилогии артисты хора всё больше погружаются в атмосферу коллективного творческого действия, безграничной музыкальной энергии [10]. Качественное исполнение сложнейших многоголосных композиций «Черного» и «Белого», исполняемых хором а capella, безупречное интонирование и ансамблирование, а также необходимая для создания испанского колорита в «Красном» игра певцов хора

на музыкальных инструментах (гитаре, скрипке, мелодисте) подтверждают высокой профессионализм коллектива, который блестяще справляется с поставленными задачами.

Другой пример театрализации дает первая хоровая постановка Академического Большого хора «Мастера хорового пения» под управлением Льва Конторовича, осуществленная в 2010 году в Спасо-хаусе (резиденции посла США) известным режиссёром Майрбеком Матаевым. В программе коллектива звучали американские рождественские песни в обработке Л.З. Конторовича. Во время исполнения хор перемещался по сцене, отвечая колориту театрализации народных песен. Яркое сценическое представление состоялось благодаря органичной работе дирижёра, режиссёра и артистов хора.

На VII Осеннем хоровом фестивале Московской консерватории «Хоровые вечера Бориса Тевлина» к 80-летию маэстро в Большом зале МГК имени П.И. Чайковского (2011) этот же хор выступил с театрализованной программой русских народных песен. Театрализация и визуализация музыкального движения в постановках песен «Вниз по матушке по Волге» (хор медленно движется слева направо по сцене, словно имитируя непрерывное течение реки), «Ой, все кумушки домой» (хороводно-плясовая постановка) не нарушили общего баланса звучности. Художественно-исполнительские задачи в части безупречности строя, нюансов, дикции были успешно решены. Движение хора лишь мотивировало ответственность певцов, активизировало их исполнительские навыки, помогая слушателям погрузиться в атмосферу театрального действия. Неудивительно, что хор с большим успехом представлял данную театральную постановку во многих городах мира.

В контексте развития отечественного хорового театра особую роль играет Камерный хор Московской консерватории. В прошлом сезоне коллектив отметил 25-летие творческой деятельности. Брендый коллектив прославленного вуза, — один из немногих студенческих хоров, способных конкурировать с самыми известными профессиональными хорами России. Особое значение в творчестве хора имеет наследие современных русских композиторов. Творчество Р.К. Щедрина занимает важное место в программах Камерного хора. Поэма «Казнь Пугачева» на долгие годы стала визит-

ной карточкой коллектива, развивая заложенный Б.Г. Тевлиным новый подход в хоровом исполнительстве. Впоследствии его сторонниками стал Саратовский губернский театр хоровой музыки (руководитель Л. Лицова).

В 2012 году, после ухода из жизни Б.Г. Тевлина, руководителем коллектива стал А.В. Соловьёв. Тогда, помимо многочисленных постановок народных песен, а также Libertango Пьяццоллы, хор актуализировал принципы хорового театра, включив в свою программу навеянное языческим прошлым произведение «Кунгула» австралийского композитора Стивена Лика (сценическое прочтение Натальи Набатовой). В 2020 году в рамках камерного фестиваля Союза композиторов России «Пять вечеров» состоялась мировая премьера «Пяти Пословиц» Р. К. Щедрина из цикла «Русские народные пословицы». Композитор посвятил это сочинение Александру Соловьёву и Камерному хору Московской консерватории. Оставаясь верным традиции театрализации, Камерный хор исполнил произведение в сценической редакции певицы хора Нины Нижарадзе. Сценическому успеху произведения способствовали изобразительные эффекты самой музыки, используемые композитором. Это и характерные звукоподражательные приемы, и энергия движения, и разнообразие фактурных решений, и контрастные сопоставления.

Хоровая театрализация оказала влияние на современное детское хоровое творчество. Данная форма творчества как педагогическая форма художественно-творческой деятельности детских коллективов востребована благодаря воспитательному и развивающему потенциалу. Именно поэтому она активно используется в постановочной деятельности детских хоров «Весна» (руководитель Н. Аврина) и «Аврора» (руководитель А. Беляева).

Активное включение хоровой театрализации в исполнительское пространство, постоянно расширяющаяся художественная практика, вбирающая в себя разные пласты культуры, требуют от современного знания всестороннего осмысления самого феномена хоровой театрализации в искусствоведческих, культурологических и педагогических ракурсах. Интерес могут представлять как выразительные и коммуникативные возможности явления, его социальная востребованность, жанровое многообразие, так и обобщение исполнительской деятельности отдельных коллективов, методика обучения руково-

дителей хоровых театров. Очевидно то, что находясь в условиях активного развития данного направления, науке сложно дистанцироваться от наличествующей практики как субъекта рефлексии. Однако проникновение в специфику хоровой театрализации, системное выявление ее внутренних и внешних детерминант позволяет поставить вопросы,

которые науке предстоит решить. Что же касается практики, то, руководствуясь своим опытом, позволю сказать — театрализация это путь к полихудожественной деятельности, который расширяет спектр творческих возможностей участника хора. Этот путь способствует творческой активности и повышает интерес к хоровому искусству.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Герцман Е.В.** Музыка Древней Греции и Рима [Электронный ресурс]: [www.golos.de](http://www.golos.de). (дата обращения: 28.03.2022).
2. **Ильин В.П.** Очерки истории русской хоровой культуры первой половины XX века. СПб.: Композитор, 2003. — 255 с.
3. **Каюков В.А.** Дирижерское искусство с.а. казачкова и казанская хоровая школа // Успехи современного естествознания. — 2010. — № 6. — С. 21–26; URL: <https://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=8248> (дата обращения: 14.07.2022).
4. **Коляда Е.И.** Хор // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М.: Сов. энц., 2003. — 400 с.
5. **Ромм М.И.** Беседы о кино. М., Искусство. — 365 с. URL: [http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/romm\\_m-besedy\\_o\\_kinorezhissure.pdf](http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/romm_m-besedy_o_kinorezhissure.pdf)
6. **Овчинникова Т.К.** Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2009. — 210 с.
7. **Степанова Н.Ю.** Современные формы хорового исполнительства: к вопросу о развитии хорового искусства на рубеже XX–XXI веков // МНКО. 2019. № 3 (76). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-formy-horovogo-ispolnitelstva-k-voprosu-o-razviti-i-horovogo-iskusstva-na-rubezhe-xx-xxi-vekov> (дата обращения: 23.04.2022).
8. **Татьяна Григорьевна Шатковская-Айзенберг.** Хоровая опера «Красное» / Музыкальные сезоны. — 2018. URL: <https://musicseasons.org/tatyana-grigorevna-shatkovskaya-ajzenberg-horovaya-opera-krasnoe/> (дата обращения: 23.04.2022).
9. **Супруненко, Г.В.** Принципы театрализации в современной хоровой музыке (на примере сочинений отечественных композиторов Р. Щедрина, М. Броннера, Э. Фертельмейстера): учебное пособие / Г.В. Супруненко. — Нижний Новгород: ННГК имени М.И. Глинки, 2014. — 52 с. — Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/114385> (дата обращения: 14.07.2022). — Режим доступа: для авториз. пользователей. Замена: Тевосян А. Немного о хоровом театре // Искусство в школе 1998, № 5. — С. 59–64.
10. **Хомякова А.М.** Фестиваль «Иное» в театре «Новая опера» / «Независимая» газета, 2016. URL: [https://www.ng.ru/culture/2016-06-20/100\\_newopera.html](https://www.ng.ru/culture/2016-06-20/100_newopera.html) (дата обращения: 22.04.2022).

## REFERENCES

1. **Gertsman E.V.** Muzyka Drevney Gretsii i Rima [Elektronnyy resurs]: [www.golos.de](http://www.golos.de). (data obrashcheniya: 28.03.2022).
2. **Il'in V.P.** Ocherki istorii russkoy khorovoy kul'tury pervoy poloviny XX veka. SPb: Komp., 2003. — 255 s.
3. **Kayukov V.A.** Dirizherskoe iskusstvo s.a. kazachkova i kazanskaya khorovaya shkola // Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya. — 2010. — № 6. — S. 21–26; URL: <https://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=8248> (data obrashcheniya: 14.07.2022).
4. **Kolyada E.I.** Khor // Muzykal'naya entsiklopediya. T. 6. M.: Sov. ents., 2003. — 400 s.
5. **Romm M.I.** Besedy o kino. M., Iskusstvo. — 365 s. URL: [http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/romm\\_m-besedy\\_o\\_kinorezhissure.pdf](http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/romm_m-besedy_o_kinorezhissure.pdf)
6. **Ovchinnikova T.K.** Khorovoy teatr v sovremennoy otechestvennoy muzykal'noy kul'ture: dis. kand. isk-ya. Saratov, 2009. — 210 s.
7. **Stepanova N.Yu.** Sovremennye formy khorovogo ispolnitel'stva: k voprosu o razviti-i khorovogo iskusstva na rubezhe XX–XXI vekov // MNKO. 2019. № 3 (76). URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-formy-horovogo-ispolnitel'stva: k voprosu o razviti-i khorovogo iskusstva na rubezhe XX–XXI vekov](https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-formy-horovogo-ispolnitelstva-k-voprosu-o-razviti-i-horovogo-iskusstva-na-rubezhe-xx-xxi-vekov) // MNKO. 2019. № 3 (76). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-formy-horovogo-ispolnitel'stva-k-voprosu-o-razviti-i-horovogo-iskusstva-na-rubezhe-xx-xxi-vekov>

- ispolnitelstva-k-voprosu-o-razvitii-horovogo-iskusstva-na-rubezhe-xx-xxi-vekov (data obrashcheniya: 23.04.2022).
8. **Tat'yana Grigor'evna Shatkovskaya-Ayzenberg.** Khorovaya opera «Krasnoe» / Muzykal'nye sezony. — 2018. URL: <https://musicseasons.org/tatyana-grigorevna-shatkovskaya-ajzenberg-xorovaya-opera-krasnoe/> (data obrashcheniya: 23.04.2022).
  9. **Suprunenko, G. V.** Printsipy teatralizatsii v sovremennoy khorovoy muzyke (na primere sochineniy otechestvennykh kompozitorov R. Shchedrina, M. Bronnera, E. Fertel'meystera): uchebnoe posobie / G.V. Suprunenko. — Nizhniy Novgorod: NNGK im. M.I. Glinki, 2014. — 52 s. — Tekst: elektronnyy // Lan': elektronno-bibliotchnaya sistema. — URL: <https://e.lanbook.com/book/114385> (data obrashcheniya: 14.07.2022). — Rezhim dostupa: dlya avtoriz. pol'zovateley. Zamena: Tevosyan A. Nemnogo o khorovom teatre // Iskusstvo v shkole No 5, 1998. — S. 59–64.
  10. **Khomyakova A.M.** Festival' «Inoe» v teatre «Novaya opera» / «Nezavisimaya» gazeta, 2016. URL: [https://www.ng.ru/culture/2016-06-20/100\\_newopera.html](https://www.ng.ru/culture/2016-06-20/100_newopera.html) (Data obrasheniya: 22.04.2022)

ЗЕЛЕНСКАЯ АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Московский музыкально-педагогический колледж

(г. Москва)

преподаватель дирижёрско-хоровых дисциплин

Московский государственный институт музыки

имени А.Г. Шнитке

ассистент-стажер

[anastassia\\_z@bk.ru](mailto:anastassia_z@bk.ru)

ZELENSKAYA ANASTASIA ALEKSANDROVNA

Moscow Music and Pedagogical College (Moscow, Russia)

teacher of conducting and choral disciplines

Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke

trainee assistant

[anastassia\\_z@bk.ru](mailto:anastassia_z@bk.ru)

УДК 78.06, 78.07, 78.09, 784.1, 784.2, 784.6

**А.А. МАРЦИНКЕВИЧ**

Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

## *Хоровое содружество: творческие связи между певческими коллективами Академии хорового искусства и Большим детским хором имени В.С. Попова*

*A. Martsinkevich*

*Choral community: creative connections between the choirs of the Academy of Choral Art and the Great Children's Choir named after V.S. Popov*

**Абстракт.** В 1970 году волею судьбы Виктор Сергеевич Попов возглавил два хоровых коллектива: уже четверть века существующий Хор мальчиков Московского хорового училища и вновь созданный Большой детский хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Благодаря вдохновенному труду и непревзойдённому мастерству своего гениального руководителя эти хоры заняли ведущее положение в детском певческом движении нашей страны. Обучая профессиональных певцов и дирижёров в Училище и реализуя просветительские цели в процессе работы с любительским БДХ, В.С. Попов сумел в обоих случаях воспитать хоровые коллективы высочайшего исполнительского уровня. Великолепное звучание и прекрасная техническая выучка этих коллективов на протяжении десятилетий вдохновляли лучших отечественных композиторов, благодаря чему детский хоровой репертуар пополнился огромным количеством произведений разнообразных жанров и форм. В концертных программах обоих хоров современная музыка соседствовала с многочисленными произведениями классиков и обработками народных песен. Неустанно стремясь к творческому совершенству, Попов искал новые краски звучания, объединяя на сцене свои коллективы. Благодаря формированию в Училище Хора юношей и с появлением смешанного студенческого хора в основанной Поповым в 1991 году Академии хорового искусства открылись новые исполнительские возможности, вокально-тембровая палитра стала поистине неисчерпаемой. Совместные выступления этих хоров в разных сочетаниях позволяли достигать всё новых звуковых оттенков, привносить в исполнение яркие контрасты и неповторимую мощь многоголосья. Одновременно решались многочисленные учебные и воспитательные задачи: в процессе подготовки масштабных программ, в работе с профессиональными оркестрами и великими дирижёрами юные артисты приобретали ценный исполнительский опыт и незабываемые художественные впечатления.

Сегодня творческие узы между хорами АХИ и БДХ поддерживаются и укрепляются продолжателями дела Попова — его учениками и творческими наследниками.

**Ключевые слова:** Виктор Сергеевич Попов, Академия хорового искусства имени В.С. Попова, Большой детский хор имени В.С. Попова, творческое сотрудничество, хоровое пение, певческие традиции.

**Abstract:** In 1970, by the will of fate, Viktor Sergeevich Popov became the leader of two choirs: The Boys' Choir of the Moscow Choral College, which had already existed for a quarter of a century, and the newly created Great Children's Choir of the All-Union Radio and the Central Television (abbreviated as BDH). By virtue of the inspired work and unsurpassed skill of their brilliant leader, these choirs have taken a leading role in the children's singing movement in our country. By cultivating professional singers and conductors at the College and by reaching educational goals while working with the amateur BDH, V. S. Popov managed to achieve the highest level of performance in both cases. The magnificent sound and excellent technical skills of the two choirs have for decades inspired the best domestic composers to create a really vast number of works of various genres and forms that enriched the children's choral repertoire. In the concert programs of both choirs, contemporary music coexisted with numerous classical works, as well as arrangements of folk songs. Tirelessly striving for creative perfection, Popov was looking for new colors of sound, uniting his choirs on stage. By virtue of the establishment of a young men's choir at the College and with the advent of a mixed student choir at the Academy of Choral Art founded by Popov in 1991, the vocal-timbre palette became truly inexhaustible. The joint performances of these choirs in their various combinations made it possible to achieve new sound shades, bring bright contrasts and the unique power of polyphony into the performance. At the same

time, numerous educational and pedagogic tasks were solved: in the course of preparing large-scale programs, working with professional orchestras and great conductors, young artists gained valuable performing experience and unforgettable artistic impressions. Today, the creative connections between the choirs of the Academy of Choral Art and the BDH are supported and strengthened by the successors of Popov's work — his students and creative heirs.

**Keywords:** Viktor Sergeevich Popov, Academy of Choral Art named after V. S. Popov, Great Children's Choir named after V.S. Popov, creative cooperation, choral singing, singing traditions.

Настоящий Мастер и Художник — личность неумолимо созидательная, и пример В.С. Попова служит тому ярким подтверждением. Собирая вокруг себя единомышленников и работая в русле сохранения и укрепления отечественных певческих традиций, он вошёл в историю как подвижник хорового искусства, не только сумевший сберечь большую часть нашего культурного наследия, но и значительно его приумноживший. Важнейшим вкладом В.С. Попова в развитие русской культуры стали его уникальные начинания в области музыкального воспитания и образования: в 1970 г. был создан Большой детский хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения, а в 1991 г. открылась Академия хорового искусства. Любимые детища своего основателя, эти коллективы всегда были связаны незримыми нитями единородства и общности культурно-просветительских целей.

Как известно, Академия была создана на базе Хорового училища имени А.В. Свешникова, чей знаменитый хор мальчиков Виктор Сергеевич возглавил в 1970 г. — в один год с основанием Большого детского хора. С этого знаменательного совпадения и началась история творческого содружества хоровых коллективов, носящих сегодня имя В.С. Попова.

В.С. Попов с одинаковой самоотдачей работал со всеми своими хорами. Он отчётливо видел разницу между профессионально ориентированным училищным хором и самодеятельным детским хором, призванным прежде всего выполнять просветительскую миссию. Но вне зависимости от различия в их контингенте и в условиях работы В.С. Попов привёл оба коллектива к вершинам исполнительского мастерства. Добиться этого ему удалось благодаря непревзойдённому качеству репетиционной работы, привлечению к совместному творчеству прекрасных музыкантов и композиторов, а также активному пополнению репертуара сочинениями разных эпох и жанров, в том числе в собственных обработках и переложениях.

Безусловным объединяющим фактором для всех хоров В.С. Попова стало единство вокаль-

но-исполнительской манеры. Будучи носителем и продолжателем принципов традиционной русской певческой школы, он в каждом коллективе развивал у певцов свободу владения голосовыми регистрами и сглаживания их звучания, культивировал навыки широкого певческого дыхания, способствовал раскрытию естественных природных тембровых качеств каждого голоса. В работе с детьми и студентами Виктор Сергеевич чутко реагировал на возрастные особенности развития голосового аппарата, выбирая соответствующий репертуар и методы работы с коллективом. Также значительное различие делалось им в работе с мальчишеским (училищным) и преимущественно девичьим (БДХ) детским составом. Но при этом везде сохранялась характерная полётность, ясность и яркость тембров, интонационная стройность и слаженность всех компонентов исполнения и, конечно, неповторимая художественная выразительность и эмоциональность звучания.

Многие музыкальные деятели воспринимали коллективы, возглавляемые В.С. Поповым, как творческое единство, получившее впоследствии меткое определение «хоровая империя Виктора Попова»<sup>1</sup>. Так, некоторые композиторы порой писали музыку скорее «для Попова», чем для определённого его хора, в результате чего одни и те же их произведения входили в репертуар двух детских коллективов. Например, ряд миниатюр В. Рубина и Т. Корганова исполнялся обоими хорами<sup>2</sup>, произведения В. Кикты, С. Соснина, Р. Бойко, В. Агафонникова, А. Флярковского и многих других авторов звучали в программах Большого детского и училищного хоров. Таким образом, все коллективы В.С. Попова питались из одних и тех же музыкаль-

1 Название документального фильма, снятого в 2009 г. режиссёром Константином Красным.

2 Среди таких сочинений — «Пять картин» Т. Корганова на стихи Э. Мошковской, Десять поэм для юношеского хора a cappella В. Рубина.

но-творческих источников, представляя широкой публике во вдохновенном исполнении сочинения целой когорты замечательных отечественных авторов. Причём многие из этих композиторов, будучи выпускниками Московского хорового училища, принадлежали к той же хоровой школе, что и сам В.С. Попов.

Содружество хоровых коллективов выразилось в регулярном взаимно обогащающем творческом общении: ещё задолго до возникновения Академии началась практика совместных выступлений. Так, например, в статье Ю. Паисова о фестивале «Московская осень» говорится, что «детские хоры Гостелерадио [...] и Хорового училища [...] в 1980-е годы выступали в концертах фестиваля не только порознь, но и вместе, объединяясь в многоголосом сводном хоре (годы 1980, 1982-й; дважды — 1983, 1984, 1985, 1986-й)» [2, с. 8]. За этот период было представлено множество премьер, в том числе 16 ноября 1986 г. впервые прозвучало сложнейшее с технической точки зрения сочинение Г. Дмитриева «Stabat Mater dolorosa» на стихи А. Ахматовой, написанное для смешанного хора, в роли которого выступил сводный состав из группы «Юность» БДХ и Большого хора (мальчики и юноши) МГХУ имени А.В. Свешникова [см. 1]<sup>3</sup>.

Появление в 1991 г. смешанного хора студентов Академии хорового искусства значительно расширило репертуар сводных выступлений. Вспоминая историю совместных появлений коллективов под руководством В.С. Попова на «Московской осени», Ю. Паисов называет ярчайшим её событием «авторский концерт В. Рубина в Большом зале консерватории 13 ноября 1994 года, приуроченный к 70-летию композитора. На этот раз перед публикой предстал грандиозный — двестиголосый певческий коллектив, объединивший под управлением Попова даже не два (как бывало в 1980-е годы), а три разнотембровых хора: хор мальчиков Хорового училища, женский хор (группа «Юность» из Большого детского хора Гостелерадио) и смешанный хор студентов Академии» [2, с. 14].

Звуковой потенциал объединённого хорового состава позволил В.С. Попову воплотить собственные представления об исполнении произведений великих классиков. «Когда речь идёт о... таких гран-

диозных сочинениях, как *Missa Solemnis* или Девятая симфония Бетховена, то нужен хор, способный создать огромное звуковое пространство. Объединяются люди всей земли — эта идея воплощается в грандиозном звучании хора» [2, с. 8], — считал он. Руководствуясь в равной мере художественными и педагогическими целями, В.С. Попов регулярно объединял свои коллективы для исполнения крупных вокально-симфонических сочинений с лучшими оркестрами и под руководством великолепных дирижёров. Целые поколения выпускников БДХ, МХУ и АХИ с ностальгией вспоминают совместные репетиции и выступления на сценах Концертного зала имени П.И. Чайковского, Большого зала Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и других крупных площадках с Симфонией № 9 Л. ван Бетховена и *Magnificat* И.С. Баха под руководством М. Плетнёва, *Missa solemnis* Л. ван Бетховена под управлением Р. Баршая, *Stabat Mater* Дж. Россини с оркестром Ю. Башмета. Сводный состав исполнял также Реквием В.А. Моцарта, «Детство Христа» Г. Берлиоза, выступал с В. Синайским, В. Понькиным... Поистине историческое значение имели исполнение 20 февраля 1997 г. и запись Восьмой симфонии Г. Малера, осуществлённые двойным смешанным хором АХИ и старшей группой БДХ совместно с Государственным академическим симфоническим оркестром России под управлением Е. Светланова.

Подобные проекты не только становились значимыми культурными событиями, но и служили неопределимой школой мастерства для всех юных участников. И хотя сегодня практика совместных выступлений не имеет таких масштабов, сотрудничество коллективов продолжается: 30 мая 2021 г. Хор мальчиков участвовал в юбилейном концерте БДХ в Концертном зале РАМ имени Гнесиных, а несколькими днями ранее студент АХИ Алексей Курсанов исполнил сольную партию в оратории Д. Шостаковича «Песнь о лесах» в рамках совместного проекта БДХ и Токийского общества любителей музыки.

Дружеские связи между коллективами поддерживаются также посредством сохранения давних общих товарищеских отношений с зарубежными коллегами. Так, многолетнее сотрудничество БДХ и АХИ с Хоровой академией г. Золинген (Германия), начавшееся в 1980-е гг. благодаря дружбе В.С. Попова с фрау Ингрид Гёте Флиерсбах, по сей день возглавляющей эту крупную творче-

3 Добавим к сказанному, что в 1991 г. «Stabat Mater dolorosa» Г. Дмитриева была записана этим же хоровым составом.

скую организацию, поддерживается взаимными гастрольно-гостевыми обменами между немецким и русскими хорами и их совместными концертами, последний из которых состоялся 23 октября 2018 г. в концертном зале АХИ.

Культурный взаимообмен между БДХ и АХИ находит своё выражение даже в количественных показателях. Благодаря высокому исполнительскому уровню, на который В.С. Попов вывел Большой детский хор, его выпускники нередко становились студентками АХИ, что особенно важно было в первые годы существования вуза, когда Академия только набирала популярность среди абитуриентов<sup>4</sup>. Сегодня данная практика продолжается, причём воспитанники БДХ не только пополняют ряды студентов вуза, но и поступают в МХУ, проявляя верность и преданность хоровому делу. Подобное случалось и ранее, когда некоторые мальчики, певшие в БДХ, обнаруживали способности, позволявшие им становиться учащимися Хорового училища<sup>5</sup>.

- 
- 4 В первых выпусках АХИ были Т. Кубасова, Т. Малиновская, О. Лабковская, Г. Кныш, позже АХИ окончили С. Смоленцева, И. Максимова.
- 5 Среди выпускников Училища, певших некогда в БДХ, стоит вспомнить Михаила Елисеева, дирижёра и заместителя художественного руководителя Большого детского хора ВГТРК, и композитора и звукорежиссёра Тимура Абрасуилова.

Интенсивное творческое сотрудничество и плодотворный культурный обмен между разнопрофильными хоровыми коллективами обеспечивался слаженной работой великолепных музыкантов и педагогов, которых сплотил вокруг себя В.С. Попов. Будучи мудрым руководителем, он умело объединял единомышленников, благодаря чему десятилетиями работал с командой преданных ему и общему делу профессионалов. Причём некоторые его коллеги подолгу работали одновременно в АХИ и в БДХ, тем самым способствуя художественному единению разных коллективов<sup>6</sup>. С точки зрения продолжения заложенных В.С. Поповым традиций крайне важно то, что он оставил после себя преемников, заботливо принявших возвращенные им хоры: сегодня художественное руководство коллективами БДХ и АХИ находится в руках непосредственных учеников В.С. Попова — Г. Журавлева и А. Петрова. В таком родстве наследования, а также в несомненной ценности взаимно обогащающего развития видится залог перспективности и долговечности великолепного содружества, созданного В.С. Поповым.

- 
- 6 Такими «объединяющими» фигурами в разные годы служили хормейстер А. Кисляков и концертмейстеры Т. Кравченко и Л. Венжик.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Паисов Ю.** Виктор Попов и его хоры в музыкальном фестивале «Московская осень». — <http://www.xn--b1aanbekbbpfqcbecbaoyded7a1etm.xn--p1ai/sect-choir/09paisov.pdf>.
2. **Паисов Ю.** Виктор Попов и его хоры на музыкальном фестивале «Московская осень» // Вестник АХИ. — М.: 2017. — № 7. — С. 7–16.

## REFERENCES

1. **Paisov Ju.** Viktor Popov i ego hory v muzykal'nom festivale «Moskovskaja osen'» [Viktor Popov and his choirs at the festival «The Moscow Autumn»]. — <http://www.xn--b1aanbekbbpfqcbecbaoyded7a1etm.xn--p1ai/sect-choir/09paisov.pdf>.
2. **Paisov Yu.** Viktor Popov i ego khory na muzykal'nom festivale «Moskovskaya osen'» [Viktor Popov and his choirs at the festival «The Moscow Autumn»] // Vestnik AKhI. — M.: 2017. — № 7. — S. 7–16.

МАРЦИНКЕВИЧ АННА АЛЕКСЕЕВНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова  
(г. Москва)

преподаватель

Большой детский хор имени Виктора Сергеевича Попова

хормейстер

кандидат искусствоведения

marzipany4@gmail.com

MARTSINKEVICH ANNA A.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)  
teacher

Big Children Choir named after Viktor Sergeyevich Popov  
choirmaster

Ph. D. in Art History,

marzipany4@gmail.com

УДК 78.03

О.П. САЙГУШКИНА

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург)

## *В поисках стилевых ориентиров...*

*O. Saigushkina**Looking for style references...*

**Абстракт.** В статье поднимаются вопросы воспитания исполнительской культуры студентов (пианистов) современного музыкального вуза. Лекционно-семинарские курсы, в том числе курс «История исполнительских стилей», призваны расширить музыкальный кругозор молодых исполнителей, раздвинуть рамки привычных представлений о том, что можно и чего нельзя делать, выстраивая интерпретацию музыкального произведения. Нередко академические требования к исполнению становятся слишком ограниченными, не давая простора творческому мышлению и воображению музыкальной молодёжи. Консервативность в выборе репертуара, который основывается, как правило, на самой часто исполняемой и популярной классической музыке XVIII–XX веков, также способствуют закоснелости музыкальных вкусов, препятствуют выработке художественного чутья, без которого немислим настоящий музыкант. Одной из причин такого положения вещей является интеллектуально-рациональный подход к искусству интерпретации, утвердившийся сегодня в качестве основной модели. А современные безграничные информационные возможности только усиливают эту направленность. В результате на первый план выходят завидная виртуозность, стабильность, умение в мельчайших деталях воспроизводить раз за разом отточенный в многочасовых занятиях вариант интерпретации. Причем нередко именно такое объективированное исполнение принимается как стилистически выверенное и убедительное. Но в подобном искусстве отсутствует одухотворённость, психологическая достоверность, выход за пределы обыденного. Опыт дистанционного обучения, не всегда дающий положительный результат, особенно в сфере музыкального исполнительства, показал, насколько необходима человеку искусства обратная связь, как важен личностный контакт, общение, спор и постоянный диалог педагога и студента, а также студентов между собой, благодаря которым вырабатываются подлинные стилевые критерии, выходят на первый план оценочные моменты, позволяющие сравнить эстетические позиции, выявить их культурную ценность.

**Ключевые слова:** стилевые критерии, воспитание исполнительской культуры, расширение музыкального кругозора.

**Abstract:** The article raises the issues of educating the performing culture of students (pianists) of a modern music university. Lecture and seminar courses, including the course "History of performing styles", are designed to broaden the musical horizons of young performers, to push the limits of the usual ideas about what can and cannot be done, building an interpretation of a musical work. Often the academic requirements for performance become too limited, not giving space to the creative thinking and imagination of musical youth. Conservatism in the choice of repertoire, which is based, as a rule, on the most frequently performed and popular classical music of the XVIII–XX centuries, also contribute to the obduracy of musical tastes, prevent the development of artistic flair, without which a real musician is unthinkable. One of the reasons for this state of affairs is the intellectually rational approach to the art of interpretation, which has established itself today as the main model. And modern limitless information opportunities only strengthen this trends. As a result, enviable virtuosity, stability, and the ability to reproduce in the smallest detail the interpretation option honed over and over again in many hours of classes come to the fore. Moreover, it is often such an objectified performance that is accepted as stylistically verified and convincing. But in such art there is no spirituality, psychological reliability, going beyond the ordinary. The experience of distance learning, which does not always give a positive result, especially in the field of musical performance, has shown how much feedback is necessary for a person of art, how important personal contact, communication, dispute and constant dialogue between the teacher and the student, as well as students among themselves, thanks to which genuine style criteria are developed, evaluative moments come to the fore, allowing compare aesthetic positions, identify their cultural value.

**Keywords:** style criteria, education of performing culture, expansion of musical horizons.

Проблема, о которой пойдет речь, выросла не из умозрительных рассуждений, а из практики многолетнего преподавания в консерватории. Слушая вместе со студентами записи выдающихся пиани-

стов, обсуждая с ними на лекциях и индивидуальных занятиях проблемы интерпретации, разделяя их мнение или не соглашаясь с ним, приходится часто задаваться вопросом, на какие именно исполни-

тельские стилевые модели ориентируются современные молодые музыканты? Стоит сразу сказать, что имеется в виду репертуар, обычный для вузов, то есть, в основном, музыка второй половины XVIII — первой половины XX веков. В репертуарном отношении музыкальные вузы довольно консервативны, как, впрочем, и концертные организации, которые включают в свои программы новую или непривычную для слушателя музыку достаточно редко. Исполнение новой, новейшей музыки — это, скорее, прерогатива союзов композиторов и тематических фестивалей.

Подобные репертуарные предпочтения — давно сложившаяся традиция. По мнению ведущих российских и зарубежных музыкантов, участников Всероссийского форума «Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века», наша современная отечественная система музыкального образования несомненно эффективна. Однако, по словам В.В. Задерацкого, автора обзорной проблемной статьи об этом форуме, ей присуща и «некая “педагогическая инерция”, проистекающая из сохранённого культа классико-романтического репертуарного круга и методических путей его освоения» [4, с. 2]. Дистрофия «репертуарной сферы привела к сужению и образовательной сферы» [4, с. 3] — считает он.

К этим справедливым выводам можно лишь добавить, что ограничительные тенденции [по определению] свойственны учебным заведениям, в том числе и художественным вузам. Школа как таковая — если говорить о ней в самом широком смысле слова — берёт на себя функцию формирования некоего числа, как сейчас принято говорить, «компетенций», причем в основной своей части это свод привычных правил, нарушать которые не рекомендуется. Такого рода система не слишком приветствует какие-либо творческие прорывы или выходы за пределы устоявшихся представлений о том, «как надо». Результатом является, если позволительно так выразиться, «зашоренность» студентов, которые зачастую не потрудившись даже задуматься, отвергают предложения внести хоть какие-нибудь «вольности» в исполнение. Причем отказ обычно подкрепляется аргументами, не имеющими отношения к художественным критериям. Они слушаются не своего художественного чутья, а исходят исключительно из рациональных предпосылок.

Следует оговорить, что подобного рода негибкость наших воспитанников не свидетельствует

о какой-либо инертности педагогов-музыкантов или нашей системы музыкального образования в целом. Думается, причины такого положения вещей кроются в утвердившейся основной модели интеллектуально-рационального подхода к искусству интерпретации. Уточняя: согласно определению эстетического словаря, «интеллектуализм в искусстве — это особый тип <...> художественного мышления, в котором рациональное преобладает над эмоциональным» [11].

Конечно, невозможно отрицать, что интеллектуальная составляющая играет очень важную роль в исполнительском творчестве. Но прислушаемся к голосам выдающихся музыкантов. В предисловии к новому изданию своей знаменитой книги «Интерпретация Моцарта» П. Бадура-Скода пишет: «Чрезмерно интеллектуальный подход закрывает доступ к бессознательному — к тому источнику, который должен питать всякое музицирование. <...> Стилистически верное исполнение — не то, которое подкреплено большим объемом исторических исследований», — утверждает он, хотя сам является большим знатоком в области исторического исполнительства и признает, что подобные исследования могут обогатить слушательское восприятие и усилить живое впечатление от музыки. И вместе с тем, он настаивает: «Интеллект должен служить опорой интуиции и во многих случаях направлять её, он организует, разделяет и анализирует <...> Но только чувство и интуиция объединяют частички, разделенные интеллектом, в нечто живое и целостное» [1, с. 15]. Здесь Бадура-Скода точно следует советам своего знаменитого учителя Эдвина Фишера, который призывал своих учеников: «Не разрушайте в себе тот мир художественных образов, который рождён вашим подсознанием. Освободите для него место — мечтайте, созерцайте, фантазируйте <...> Страдайте, радуйтесь, любите и живите непрерывно обновляющейся жизнью» [1, с. 15].

Сегодняшние безграничные информационные возможности только усиливают эту интеллектуально-рациональную направленность. Прошло не так уж много лет, но сейчас даже трудно представить, каким образом люди сравнительно недавно жили, учились и работали, обходясь без «его величества» Интернета. Студентам консерватории доступны теперь в виртуальном пространстве практически любые ресурсы: они могут послушать аудио- и посмотреть видеозаписи исполнителей,

разглядев при этом такие подробности индивидуальных пианистических приёмов, которые невозможно уловить в условиях концерта, могут «поприсутствовать» на престижных международных конкурсах, услышать новейшую музыку, прочитать практически любые книги, статьи, диссертации, «посетить» выставки и театральные спектакли, всего не перечислить... Столь сказочные условия в эпоху быстрого, доступного повсюду Интернета казалось бы, позволяют полностью перейти на удалённый формат в обучении, а то и вовсе дают возможность студентам заняться самообразованием. Но, как показала практика онлайн-обучения в «ковидный период», мы все — и студенты, и в неменьшей степени педагоги — крайне нуждаемся и в профессиональном общении, и в человеческом контакте. Лектор в большой аудитории или педагог, занимающийся со студентом индивидуально, должен видеть лица и глаза своих собеседников, тогда самые сложные понятия, идеи, а также тонкие нюансы в разговоре о фортепианном исполнительстве и педагогике, не говоря уже о художественно-технологической стороне исполнительства, могут быть восприняты адекватно.

Особое значение в таком общении приобретают оценочные моменты, позволяющие сравнить эстетические позиции, выявить их культурную ценность, выработать определённые стилевые ориентиры. Именно очные занятия и беседы — с опытным наставником и друг с другом — дают студентам точки отсчёта, которые помогают не заблудиться в виртуальном мире, не утонуть в этом безбрежном информационном пространстве.

Новая интернет-среда обитания, ставшая нашей каждодневной действительностью, вносит свои коррективы буквально в каждый момент существования. Фокус внимания людей, особенно молодых, направлен вовне, они постоянно заняты просмотром огромного количества разнородной информации, чаще всего совершенно бесполезной, «засоряющей» внутреннее духовное пространство. Смартфоны не выпускаются из рук даже в самых, казалось бы, неподходящих ситуациях, скроллинг новостной ленты вытесняет и заменяет мысль и чувство. То, что всегда было столь необходимым для человека — обращённость внутрь, желание побыть наедине с собой, потребность выработать или переоценить какие-то субъективные позиции, вспомнить важные события своей духовной жиз-

ни, подумать над решением нравственной или интеллектуальной проблемы — все это и многое другое, относящееся к внутреннему миру человека, задвигается на задний план. На горизонте маячит опасность вообще утратить привычку к рефлексии, к самоосознанию, которое является главной питательной средой для творчества. И в этом смысле виртуальное пространство агрессивно.

Трудно не согласиться с мнением о том, что важнейшая проблема настоящего — это «проблема самого Человека, необходимость его собственной внутренней духовной трансформации. Век рационализма, возвышая и гипертрофируя интеллектуально-познавательные способности человека, оттесняет на задний план его способность к сопереживанию и любви, добру и красоте. Продолжает разрушаться целостность человеческой личности, утрачивается тождество человека с самим собой, теряется способность вести диалог со всем живым и неживым в окружающем его бытии» [8].

Справедливости ради необходимо отметить, что образовавшийся «перекосяк» в сторону интеллектуализма в исполнительстве появился не в связи с рождением глобальной сети, она лишь усугубила эту тенденцию. Ещё начиная с середины XX века стали общим местом сетования по поводу того, что в исполнительском искусстве личностное начало резко пошло на убыль по сравнению с периодом рубежа XIX–XX веков — так называемым «золотым веком пианизма». Личностное начало в данном контексте можно понимать как проявление человеческих возможностей во всей их полноте и неповторимости, как гармонию разума и чувств. Фортепианному исполнительскому искусству образца столетней давности в гораздо большей мере чем сейчас были присущи не только продуманность, но и непосредственность, спонтанность, артистический азарт, благородный риск, эмоциональная вовлечённость, импровизационность, а иногда и чисто внешние эффекты, и даже экстравагантные выходки. Вину за постепенное «пересыхание» этого живого источника артистического вдохновения возлагали на конкурсы с их требованиями безупречной в техническом отношении игры и строгого соответствия принятым на тот момент стандартам интерпретации. В результате у концертирующих музыкантов, особенно молодых, на первый план выходят завидная виртуозность, взвешенность, стабильность, выверенная «режиссура», абсолютная надёжность «проката», умение

в мельчайших деталях воспроизводить раз за разом отточенный в многочасовых занятиях вариант интерпретации. Причём нередко именно такое объективированное исполнение принимается как стилистически выверенное и убедительное. Но слушатель не получает в подобном искусстве того, в чем всегда и так остро нуждается — искренности переживания, одухотворённости, психологической достоверности, выхода за пределы обыденного. Не испытав катарсиса, он восхитится мастерством исполнителя, но вскоре забудет об этом концерте, в то время как настоящее художественное впечатление нередко помнится всю жизнь.

Возможности звукозаписи, в особенности монтажа, который возвел в принцип Глен Гульд, в ещё большей степени усугубили тенденцию к абсолютной выверенности звукового результата. Совершенство смонтированной из лучших фрагментов записи стало влиять на восприятие слушателя. Как точно заметил Н.С. Бажанов: «То, что в студии удавалось осуществить за счет звукорежиссуры и компьютерного монтажа из нескольких исполнительских вариантов, на эстраде должно было произойти сию минуту, здесь и сейчас. Слушатель желал услышать музыкальное произведение в том качестве, в котором он привык слушать его у себя дома на великолепной, цифровой аудиоаппаратуре» [2, с. 211]. И теперь слушатель больше обращает внимание на то, с каким совершенством выстроен звуковой ряд, а не на то образное содержание, которое скрывается за звуками.

Были и другие причины тяготения к интеллектуализму, а то и прагматичному рационализму, постепенно повлиявшему на жизненный уклад ещё в первые десятилетия XX века. «Аллергия к выразительности», как обозначил это явление Т. Адорно, изменила господствовавшую на рубеже XIX–XX веков позднеромантическую парадигму и склонила чашу весов в сторону формализма. XX век и начало XXI века — время самых разнообразных экспериментов в области композиторского творчества. Причём направляющей силой многих из этих экспериментов являются в большинстве случаев совсем не живительные эмоции, а именно интеллектуальная составляющая. Она становится главным репрезентантом человеческой личности в ущерб другим, не менее важным её качествам, лишая человека его целостности, заложенной самой природой. И только наиболее талантливым творцам удаётся органи-

чно сочетать смелый эксперимент и свои эстетические и художественные идеалы.

Экспериментирование затронуло и исполнительское искусство. Проявляется это по-разному и свидетельствует, на мой взгляд, об осознании необходимости что-то изменить в существующей концертной практике. В качестве примера можно привести деятельность одного из видных представителей современного фортепианного искусства — Пьера-Лорана Эмара — французского пианиста, кстати, регулярно выступающего в России, и в том числе в Санкт-Петербурге. Он выделяется из общего ряда своим нестандартным отношением к исполнительской деятельности, созданием новых подходов, переосмыслением роли и функций исполнителя в современном культурном процессе. Эксперимент, приключение, необычный опыт — это его стихия. Ученик Мессиана, Ивонн Лорио, Марии Курчо, Эмар долгое время сотрудничал с Пьером Булезом, Дьёрдем Куртагом, Дьёрдем Лигети и другими выдающимися музыкантами. Он выступает и с академическим репертуаром, исполняя классику и сочинения композиторов XX века, успевшие стать классикой, а также играет только что созданную музыку, нередко ему и посвящённую. Очень большое значение пианист придаёт составлению концертных программ, считая что сила музыки — семантическая, поэтическая, эмоциональная, эстетическая — исходит из порядка её организации. Так, Эмар может совместить самые разные культурные слои — музыку кино, этническую, классическую, уличную. А то и представить в престижном зале программу, организованную по принципу, названному им самим «коллаж-монтаж». Подобный концерт-мозаика монтируется им из коротких пьес разных композиторов, противоположных по своим стилевым и временным параметрам. Иногда такие блоки пьес объединены какой-то идеей, а в других случаях сопоставлены, например, пьесы одного жанра, но написанные в предельно различных манерах.

Эмар любит загадывать знатокам загадки, комбинируя пьесы таким образом, «чтобы они переходили друг в друга, и не всегда было бы ясно, где одна, а где другая (Бетховен, Кейдж, Шуман, Скарлатти, Штокхаузен)». А в следующий раз, по его собственным словам, просто играет «все подряд без перерыва, переплывая от одной пьесы к другой, так, чтобы даже искушённые слушатели заметили пере-

ход лишь через пару тактов (Мюрай, Шёнберг, Куртаг, Мессиан, Равель, Мусоргский)» [10]. Он также прославился своим исполнением «Каталога птиц» Мессиана, сыграв это многочасовое произведение на фестивале в Олдборо по частям, в течение суток, начиная с 4-х утра, чередуя концерты на природе и в помещении. В этих экспериментах явно заметно стремление музыканта освежить восприятие слушателя, вернуть ему ощущение причастности к красоте окружающего мира.

Если не иметь в виду только академическую музыку, то в последние пару десятилетий также активно развивается направление, которое можно условно определить как «экологически ориентированное искусство». Так, например, огромное количество просмотров набрало в Интернете видео акции, организованной Greenpeace: Людовико Эйнауди исполняет свою оригинальную композицию «Elegy for the Arctic» на рояле, установленном на ледяной платформе, которая неспешно плывет в Северном Ледовитом океане в окружении тающих и рушащихся айсбергов. Известный немецкий пианист Игорь Левит, состоящий, кстати говоря, в партии «Зеленых», также снискал особую популярность, приняв участие в акции протеста против вырубки целого лесного массива в Германии. Поставив рояль прямо на вырубленной просеке, он продолжительное время импровизировал на тему старинной ирландской народной песни, погрузив собравшихся слушателей в ностальгическое настроение. Другие музыканты также тяготеют к выступлениям на природе, но не в качестве протеста, а, думается, из желания восполнить таким образом свой творческий ресурс и создать подходящий для музыки естественный фон. На одном из видео Ян Тьерсен, бретонский композитор-минималист, играет свои композиции на пианино, которое стоит на зеленой лужайке рядом с озером, на другом видео выдающийся норвежский пианист Лейф Ове Андснес, исполняет музыку Грига на рояле, спущенном на вертолете и установленном на высокой скале над фьордами... Думается, в этих перформансах проявляется не только стремление обновить обычный концертный формат, но и пробудить в человеке желание посредством хотя бы такого — виртуального — общения с природой вернуться к себе самому, к своему внутреннему целостному Я.

Понятие целостности в настоящее время — это одно из самых широко употребляемых и быстро

развивающихся понятий в самых разных областях знаний. В музыкознании более всего актуально понимание целостности как критерия совершенства художественного произведения, как его имманентного свойства, причем, такая трактовка распространяется как на само сочинение, так и на его исполнительскую интерпретацию<sup>1</sup>. Из этого следует, что постижение художественного произведения музыкантом-исполнителем должно быть столь же целостным, чтобы соответствовать его природе и приблизить интерпретатора к пониманию сущности, скрытой за внешним звуковым слоем.

В своей знаменитой монографии «Эмоциональный мозг» Павел Васильевич Симонов утверждает, что именно тогда, когда образное мышление работает на уровне подсознания, подключаются глубинные возможности правополушарного мышления, обеспечивающие оперирование «моделями большой сложности, находящимися в многочисленных связях и взаимодействиях» [9, с. 177–178]. Находясь же преимущественно на уровне сознания, исполнитель ограничивает себя относительно несложными операциями с музыкально-слуховыми представлениями. В результате в нашу «неромантическую эпоху» появляется интерпретация, в которой, — как справедливо отмечает Владимир Петрович Чинаев, — «артистическая "стихийность" основана на предварительном расчёте и знании, и именно нотный текст выступает тут в роли дисциплинирующего фактора. Непосредственность вдохновенного творчества вытесняется, таким образом, артистической опосредованностью, искусным воссозданием романтических чувствований, и определяющим достоинством интерпретации в конце концов становится культура дисциплинированного профессионализма, способного дать иллюзию свободной стихии вдохновения» [9, с. 24].

Но вернёмся к педагогической действительности: подрастающее поколение музыкантов все-та-

**1** См.: Сайгушкина О.П. Художественный образ в творчестве музыканта-исполнителя. Дис. ... канд. искусств. Л., 1980; Гуренко Е.Г. К проблеме целостности художественного произведения. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1968; Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). — Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.; Панкевич Г.И. Некоторые методологические проблемы исследования художественного процесса. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1985. 130 с.

ки небезнадёжно в этом отношении. Самые чуткие из них пытаются сломать привычные рамки: одни обращаются к новому, еще неизвестному в стенах консерватории репертуару, другие увлекаются поиском редких и ранних записей, воскрешая полузабытые имена «золотого века пианизма», ориентируясь в своих стилевых предпочтениях не только на безусловное звуковое совершенство, но и воспринимаемые образные смыслы и высокие духовные ценности в интерпретациях, пусть и не всегда безгрешных с точки зрения современного перфекциониста.

Преодоление неполноты формального, рационального, односторонне интеллектуального подхо-

дов видится также и в привлечении новых понятий в исследованиях, посвящённых музыке и исполнительскому искусству. Ограничусь лишь упоминанием пары самых перспективных из них: первое — это понятие «потока» Михая Чиксентмихайи — как психического процесса, в котором человек целиком и полностью включён в то, чем он занимается, переживая при этом состояние мощного творческого подъёма, и второе — осторожные пока попытки применения понятия «синергичность» [6] к толкованию сущности творческой деятельности, которые также предполагают, что в разных ее видах реализуются все психические возможности человека.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бадура-Скода Е. и П.** Интерпретация Моцарта. Как исполнять его фортепианные сочинения. 2-е изд., дополненное. — М.: Музыка, 2011. С. 15.
2. **Бажанов Н.С.** Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития. Вестник КемГУКИ 21/2012. С. 211–220.
3. **Грибанова Л.М.** Музыка как синергия и неклассическая модель человека / Обсерватория культуры. Том 17, № 1 (2020). <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/866> (дата обращения: 19.11.2021).
4. **Задерацкий В.** Образование: мобильная стабильность / PianoФорум № 1 (25) 2016. С. 2.
5. **Клюев А.С.** Что такое музыка с точки зрения синергетики / Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 1 (14), 2010 <https://readera.org/terra-humana/>;
6. **Кобляков А.А.** Синергетика и творчество: универсальная модель устранения противоречий как основа новой стратегии исследований. <https://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-i-tvorchestvo-universalnaya-model/>;
7. **Коляденко Н.П.** Синергетический подход в интерпретации музыкальных текстов. <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergeticheskiy-podhod-v-interpretatsii-muzykalnyh-tekstov/viewer>;
8. **Никитина Л.В.** Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Казань 2010. URL: <https://autoref-germenevticheskie-konteksty-fortepiannogo-ispolnitelskogo-tvorchestva.pdf> (дата обращения: 18.11.2021).
9. **Симонов П.В.** Эмоциональный мозг. — М.: Наука, 1981. С. 177–178.
10. **Эмар Пьер-Лоран.** «У меня своя стратегия». Интервьюер И. Овчинников. 10.01.2012. URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand) (дата обращения: 18.11.2021).
11. Эстетика: Словарь. — М.: Политиздат, 1989. Под общ. ред. А.А. Беляева. [https://aesthetics.academic.ru/163/ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ в искусстве](https://aesthetics.academic.ru/163/ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ%20в%20искусстве) (дата обращения: 8.11.2021).

## REFERENCES

1. **Badura-Skoda E. i P.** Interpretaciya Mocarta. Kak ispolnyat' ego fortepiannye sochineniya. 2-e izd., dopolnennoe. — M.: Muzyka, 2011. S. 15 [Badura-Skoda E. and P. Interpretation of Mozart. How to perform his piano compositions. 2nd ed., supplemented. — M.: Music, 2011. p. 15].
2. **Bazhanov N. S.** Sovremennoe fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo: napravleniya i tendencii razvitiya. Vestnik KemGUKI 21/2012. S. 211–220. [Bazhanov N.S. Modern piano performance art: trends and trends of development. Bulletin of KemGUKI 21 / 2012. pp. 211–220.]
3. **Gribanova L.M.** Muzyka kak sinerгиya i neklassicheskaya model' cheloveka / Observatoriya kul'tury. Tom 17, № 1 (2020). <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/866> (data obrashcheniya: 19.11.2021). [Gribanova L.M. Music

- as synergy and non-classical human model / Observatory of Culture. Volume 17, No. 1 (2020). <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/866> (accessed: 19.11.2021).]
4. **Zaderackij V.** Obrazovanie: mobil'naya stabil'nost' / PianoForum № 1 (25) 2016. S. 2 [Zaderatsky V. Education: mobile stability / RiapoForum No. 1 (25) 2016. p. 2]
  5. **Klyuev A.S.** Chto takoe muzyka s tochki zreniya sinergetiki / Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). 1 (14), 2010 <https://readera.org/terra-humana>; [Klyuev A. S. What is music from the point of view of synergetics / Society. Wednesday. Development (Terra Humana). 1 (14), 2010 <https://readera.org/terra-humana>;]
  6. **Koblyakov A.A.** Sinergetika i tvorchestvo: universal'naya model' ustraneniya protivorechij kak osnova novoj strategii issledovaniy. <https://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-i-tvorchestvo-universalnaya-model/>; [Koblyakov A.A. Synergetics and creativity: a universal model for eliminating contradictions as the basis of a new research strategy. <https://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-i-tvorchestvo-universalnaya-model/>;]
  7. **Kolyadenko N.P.** Sinergeticheskiy podhod v interpretacii muzykal'nyh tekstov. <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergeticheskiy-podhod-v-interpretatsii-muzykalnyh-tekstov/viewer>; [Kolyadenko N.P. Synergetic approach in the interpretation of musical texts. <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergeticheskiy-podhod-v-interpretatsii-muzykalnyh-tekstov/viewer>;]
  8. **Nikitina L.V.** Germenevticheskie konteksty fortepiannogo ispolnitel'skogo tvorchestva. Avtoref. diss. kand. filos nauk. Kazan' 2010. URL: <https://autoref-germenevticheskie-konteksty-fortepeannogo-ispolnitel'skogo-tvorchestva.pdf> (data obrashcheniya: 18.11.2021). [Nikitina L.V. Hermeneutical contexts of piano performance art. Avtoref. diss. Candidate of Philos sciences. Kazan 2010. URL: <https://autoref-germenevticheskie-konteksty-fortepeannogo-ispolnitel'skogo-tvorchestva.pdf> (accessed: 11/18/ 2021).]
  9. **Simonov P.V.** Emocional'nyj mozg. — M.: Nauka, 1981. S. 177–178. [Simonov P.V. Emotional brain. — Moscow: Nauka, 1981. pp. 177–178.]
  10. **Emar P'er-Loran.** «U menya svoya strategiya». Interv'yuer I. Ovchinnikov. 10.01.2012. URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand) (data obrashcheniya: 18.11.2021). [Emard Pierre-Laurent. "I have my own strategy." Interviewer I. Ovchinnikov. 10.01.2012. URL: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand) (accessed: 11/18/2021).]
  11. Estetika: Slovar'. — M.: Politizdat, 1989. Pod obshch. red. A.A. Belyaeva. [https://aesthetics.academic.ru/163/INTELLEKTUALIZM\\_v\\_iskusstve](https://aesthetics.academic.ru/163/INTELLEKTUALIZM_v_iskusstve) (data obrashcheniya: 8.11 2021) [Aesthetics: Dictionary. — M.: Politizdat, 1989. Under the general editorship of A.A. Belyaev. [https://aesthetics.academic.ru/163/INTELLEKTUALIZM in art](https://aesthetics.academic.ru/163/INTELLEKTUALIZM_in_art) (date of application: 8.11 2021)]

САЙГУШКИНА ОЛЬГА ПАВЛОВНА

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург)  
профессор кафедры общего курса и методики  
преподавания фортепиано  
кандидат искусствоведения, доцент  
[olgasaigush@mail.ru](mailto:olgasaigush@mail.ru)

SAIGUSHKINA OLGA P.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory  
(St. Petersburg, Russia)  
Associate Professor, Professor of the Department of General  
Course and Methods of Teaching Piano  
PhD in Art History  
[olgasaigush@mail.ru](mailto:olgasaigush@mail.ru)

УДК 785.1+784.2

Ю.А. СИМОНОВА

Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке (г. Москва)

# *Хор как оркестровый тембр в отечественном кино XXI века: по материалам работ К. Бодрова и Д. Селипанова*

*Y. Simonova**Choir as an orchestra timbre in the 21st-century Russian cinema: a case study of K. Bodrov's and D. Selipanov's works*

**Абстракт.** Статья посвящена изучению проблемы роли хора в изучении хора в музыкальном компоненте медиатекста. Хор в структуре медиатекста как часть аудиовизуального синтеза — научная проблема, которая еще не получила своего теоретического освещения в музыкознании. Однако отдельные наблюдения, подобные предложенным, способны придать импульс к ее системной разработке. В материале представлено исследование музыкального сопровождения нескольких художественных фильмов: «Однажды в пустыне» («Пальмира»; реж. Андрей Кравчук, комп. Кузьма Бодров), «Собибор» (реж. К. Хабенский, комп. Кузьма Бодров), «Кольская сверхглубокая» (реж. А. Сюзин, комп. Дмитрий Селипанов). На основе приведенных примеров раскрыта роль хора, внедрённого в кинокартины, дана характеристика бытия хорового звучания. Специальное обращение к проблеме использования хора в киномузыке современных отечественных композиторов показывает, что в приведенных разных по жанру фильмах хор привлечен как своеобразная звучность, однозначно понимаемая композиторами «частью» симфонического оркестра. Интегрированный в оркестровое музыкальное сопровождение кинокартин, хор, его неповторимые тембральные краски помогают создавать особые эмоциональные состояния, которые в случаях передачи глубинных чувств человека, его переживаний приближены к реальным ощущениям, знакомым по опыту песенного переживания. Как средство художественной выразительности в медиатексте, хоровая музыка, связывая зрительный и звуковой ряды, органично раскрывает драматургию текста, особенности сюжетной структуры, задает стилистику и форму бытования отдельных конструктивных приемов.

**Ключевые слова:** киномузыка, медиатекст, музыка к фильму, хор, хоровое звучание, оркестровый тембр.

**Abstract:** The article is dedicated to the study of choir within the musical component of the media text. Within the structure of the media text, the choir, being a part of audiovisual synthesis, is seen as a research problem that has not yet received adequate theoretical attention in musicology. However, specific studies, similar to the given one, are capable of giving an impulse to its systematic analysis. The present material provides a study of film scores of several feature films: "Once in the Desert" ("Palmyra"; directed by Andrei Kravchuk, music by Kuzma Bodrov), "Sobibor" (directed by Konstantin Khabensky, music by Kuzma Bodrov), and "The Superdeep" (directed by Arseny Sushin, music by Dmitry Selipanov). The given examples help to give insights into the role of the choir implemented into the film score as well as to characterize the choir sound. A special study of the application of the choir in the film scores by contemporary Russian composers demonstrates that in the analyzed films of various genres the choir is engaged as a unique kind of timbre, which is positively seen by the composers as "part" of the symphony orchestra. Being integrated into the orchestrated soundtrack of the feature films, the choir and its distinctive timbre colours help to create specific emotional states which, when used to communicate deep inner feelings and struggles of a character, are akin to real feelings, previously experienced emotionally in songs. As a means of artistic expression in the media text, choir music, while linking together visual and sound sequences, organically expands the dramaturgy of the text and the features of the plot structure as well as sets the style and the form of specific structural methods.

**Keywords:** film score, media text, film soundtrack, choir, choir sound, orchestra timbre.

Современное развитие кино убедительно доказывает весомое место музыки, которая в авторских полотнах последнего времени обнаруживает уди-

вительное разнообразие звучаний, композиторских решений, новейших техник. Пройдя путь от искусства прикладного аккомпанемента с элементами им-

провизации вплоть до создания регламентированного звукового музыкального текста (медиатекста), музыка кино демонстрирует устойчивый вектор развития, учитывающий образно-смысловую канву фильма, эмоциональный контекст, киноэстетику.

Известно, что формат, эстетика и подход к созданию музыки в кинематографе (где в творческом процессе роль композитора пока весьма ограничена) существенно отличается от создания музыкального произведения в рамках автономного академического искусства. Однако сегодня всё больше прослеживается тенденция развития кинокомпозиции как самостоятельного направления в экранном творчестве. Обладая своим языком и семантикой, музыка, пересекаясь и взаимодействуя с визуальным текстом, мотивирует к появлению новых значений. Они напрямую влияют не только на качество, глубину и гибкость восприятия, но и на успешность в прокате.

Как средство художественной выразительности в медиатексте, музыка, связывая зрительный и звуковой ряды, органично раскрывает его драматургию, особенности сюжетной структуры, задает стилистику и форму бытования отдельных конструктивных приемов в музыкальной системе целого. Как хоровик-практик, позволю себе обратить внимание на использование хора в современной киномузыке, с тем, чтобы описать его применение и определить место в создании медиатекста. Важно, что для анализа будут привлечены совершенно разные по жанру фильмы: «Однажды в пустыне» («Пальмира»; реж. Андрей Кравчук, комп. Кузьма Бодров), «Собибор» (реж. К. Хабенский, комп. Кузьма Бодров), «Кольская сверхглубокая» (реж. А. Сюхин, комп. Дмитрий Селипанов).

В картинах «Однажды в пустыне» и «Собибор» композитор Кузьма Бодров озвучивание медиатекста поручил симфоническому оркестру и академическому хору. Это не случайно, так как в обоих фильмах главной выступает тонкая тема души человека, и только «живое» исполнение, по мысли композитора, может передать настоящую эмоциональную палитру чувств, дыхания и переживаний.

«Однажды в пустыне» («Пальмира») — фильм о сапёрах отряда разминирования, готовивших древнюю Пальмиру, памятник цивилизации, к проведению уникального концерта, вошедшего в историю как символ победы над терроризмом. По словам создателей ленты, она соединила в себе

остросюжетный боевик и мощную человеческую драму. Музыка представляет собой синтез классических традиций, современного музыкального языка и неповторимого авторского стиля. В формообразовании музыки главными способами развития стали повторение и варьированное повторение, наличие лейтмотивной системы.

В медиатексте функции хора определены достаточно четко, хор встречается в картинах эпического характера, предзнаменования остродраматических событий (взрыва, убийства), в моментах, раскрывающих лирику и скорбь (предательство, скорбь, боль, ностальгия). Благодаря хоровому звучанию эмоционально усиливается впечатление от действия на экране. Композитор создает хоровую партию на основе тембральных и тонально-гармонических красок. Обилие секундовых интонаций, альтераций, кластеров подчёркивают острый и трагичный характер происходящего. В инструментальном сопровождении важную роль выполняет ритмика, имитирующая часовой механизм во время работы сапера. В нотном тексте имеется обилие различных ритмических фигураций.

Обратим внимание на ключевые хоровые фрагменты фильма «Однажды в пустыне». Сцена взрыва написана для оркестра с участием хора. На протяжении всего номера (№ 8) в трёхдольном размере (3/2), начиная с крупных длительностей, осуществляется постепенная интенсификация ритма. Хор звучит на *marcato* с паузами, в гармонии тоника чередуется с острыми звучаниями кластеров и полиаккордов. Передавая напряжение ситуации, драматургия музыкальных построений в каждом периоде дает восходящее интенсивное *crescendo*. Последующие фрагменты начинаются с более яркой динамики, приводят к кульминации номера (момент взрыва). Здесь в ритмике использованы полиструктурные наложения, после чего следует обратное симметричное развитие с увеличением ритма и уменьшением динамики.

В сцене Апельсинового сада во время взрывов роботом заминированного сада плодоносящих деревьев звучит хор (№ 17). Это довольно скорбный и надрывный момент, когда тысячи деревьев большого сада — как символ всего прекрасного на Земле — хладнокровно уничтожает война. Конфликтность и трагичность ситуации передана средствами ритма, акцентуации, синкоп. Хор (d-moll) рисует мрачную картину происходящего. Многовековая идиллия

пример 1



пример 2

красоты нарушена. Звучит тоника с различными задержаниями и секундовыми вкраплениями (см. *пример 1*).

Следующий хоровой фрагмент текста (№ 23), иллюстрирует момент появления машины со смертником, которую пытаются остановить. Драматизм происходящего тонко передан звучанием смешанного хора с его резкими секундовыми созвучиями и нисходящим движением. Далее (№ 24) вохникает картина оглушающего и масштабного взрыва станции. Католическая секвенция «Stabat Mater» в хоре призвана передать скорбь, страдания, молитву.

Заключительный номер «Разговор с дочерью после смерти» звучит в *c-moll* с пониженной II ступенью. Композитор выводит восточную тему дудука на первый план. Выдержанные в хоре на тонической педали октава, а затем пустая квинта символизируют плач по погибшему солдату (см. *пример 2*).

«Собибор» — еще один фильм, к которому композитор Кузьма Бодров написал музыку. Фильм создан по произведению Ильи Васильева «Александр Печерский: прорыв в бессмертие» и раскрывает историю восстания в концлагере.

Музыка к кинокартине написана в жанре сюиты. Данный факт делает её универсальной, так как она может исполняться и как музыка к фильму, и самостоятельно как отдельное произведение (с ттецом, комментирующим сюжет).

Выделим заключительный хоровой вокализ. Фактура сочинения излагается таким образом, что в оркестре звучит преимущественно педаль, в то

время как в вокально-хоровых партиях — сама мелодия, подголоски и имитации. Ключевая выразительная роль отдана трём солисткам. В мелодической основе их партий — диатоничная, светлая, элегичная мелодия. Поступенное движение, ровный ритм в сочетании с пунктиром и синкопами, высокий регистр придают возвышенный характер, а мелкие украшения — лёгкость и полётность, символизирующие дух свободы (см. *пример 3* на с. 71).

Многоплановость видеоряда передана через многопластовость имитаций и подголосков, которые в заключительном разделе, уводя на *pp*, оставляют в гармонии «сложную» тонику с неаккордовыми вкраплениями (см. *пример 4* на с. 71).

Возможно, они создают ощущение того самого «прорыва в бессмертие», о котором говорил автор литературного текста.

«Кольская сверглубокая» — российский фантастический фильм ужасов режиссёра Арсения Сюзина, рассказывающий о спуске группы людей в самую глубокую скважину планеты. Сюжет основан на популярной городской легенде «Колодец в ад». Музыка к фильму написал композитор Дмитрий Селипанов. Его музыку отличает минимализм, включение многочисленных звуковых эффектов. В ярких и кульминационных моментах картины использовано звучание хора. Он участвует во фрагментах, рисующих сцены с эффектом оцепенения, ужаса, страха, когда появляются устрашающие картины чудовищного заражения тела и последствий, а также в момент судьбоносного падения главной

пример 3

пример 4

героини вглубь шахты.

Обратим внимание на хоровую композицию «The cavern», звучащую а саррелла. Композиторский стиль и студийная обработка записанных звуков позволяет автору судить, что данный фрагмент является стилизацией оркестровой музыки, а хоровые партии — это своеобразные тембры «оркестра». Музыка «The cavern» развивается путём наложения голосов, увеличения динамики и расширения диапазона звучания. Примечательно, что на про-

тяжении всего текста хора прослеживается увеличение секундовых нарастаний, которые добавляют остроту в визуальный ряд (см. пример 5 на с. 72).

Смешанный четырёхголосный хор расщепляется на голоса (*divisi*), развитие происходит преимущественно посредством линейного движения голосов, полифонизации хоровой ткани.

Тяготение к тональности весьма условное, что вполне соответствует неустойчивости сюжетных линий картины. Несмотря на то, что ключевые зна-

пример 5

пример 6

ки отсутствуют, частое появление «си бемоль» наводит на мысль о d-moll. Периодически происходит тяготение к тонике (но тонический звук, как правило, отсутствует) (см. пример 6).

Развитый вокализ в партиях появляется начиная с 26-го такта. Переходя от одной партии к другой, он словно создает эффект эха, присутствующий в глубине скважины (см. пример 7 на с. 73).

Сильное эмоциональное воздействие помогает воспроизвести подготовка к кульминации, где пу-

тем непрерывного развития мелодии, ритма, разрастания диапазона, динамики созданы загадочные образы звучащего пространства и глубины, появляющиеся на экране. Фактура в полной мере передаёт напряжение и тревогу в кадре, тогда как звучание человеческих голосов символично напоминает о тех странных голосах, которые, согласно легенде, раздаются в самых недрах Кольской сверхглубокой скважины.

Специальное обращение к проблеме использо-

пример 7

вания хора в киномузыке современных отечественных композиторов показывает, что в приведенных разных по жанру фильмах хор привлечен однозначно как своеобразная звучность, понимается композиторами «частью» симфонического оркестра. Интегрированный в оркестровое музыкальное сопровождение кинокартин, хор, его неповторимые тембральные краски помогают создавать особые эмоциональные состояния, которые в случаях передачи глубинных чувств человека, его переживаний приближены к реальным ощущениям, знакомым

по опыту песенного переживания. Поэтому, когда человеческий голос «вплетается» в действие фильма, но не выделяется отдельными самостоятельными номерами, он, прежде всего, нацелен вызвать определенный отклик у зрителя, усилив воздействие визуального ряда.

Сегодня проблема изучения хора в музыкальном компоненте медиатекста еще не получила научного освещения. Однако, отдельные наблюдения, подобные представленным, способны придать импульс к ее системной разработке.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Чернышов А.В.** Медиамузыка: основы теории, практика и история : дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Чернышов Александр Валерьевич; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. — Москва, 2012. — 358 с.
2. **Сигле А.Р.** Композитор и кино // Звукорежиссер. 2005. (№ 2). С. 12–14.
3. **Егорова Т. К.** Теоретические аспекты изучения музыки кино [Электронный ресурс] / Т.К. Егорова // Медиамузыка: электрон. науч. журн. — 2014. — № 3. — Режим доступа: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html). — Дата обращения: 14.07.2022.

## REFERENCES

1. **Chernyshov A.V.** Mediamuzyka: osnovy teorii, praktika i istoriya: dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Chernyshov Aleksandr Valer'evich; [Mesto zashchity: Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo]. — Moskva, 2012. — 358 s.
2. **Sigle A.R.** Kompozitor i kino // Zvukorezhisser. 2005. No 2. S. 12–14.
3. **Egorova T.K.** Teoreticheskie aspekty izucheniya muzyki kino [Elektronnyy resurs] / T.K. Egorova // Mediamuzyka: elektron. Nauch. zhurn. — 2014. — № 3. — Rezhim dostupa: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html). — Data obrashcheniya: 14.07.2022.

СИМОНОВА ЮЛИЯ АНДРЕЕВНА

Московский государственный институт музыки  
имени А.Г. Шнитке (г. Москва)

ассистент-стажер

Ломоносовская музыкальная школа (г. Москва)

руководитель хора, преподаватель теоретических  
дисциплин

simona\_095@mail.ru

SIMONOVA YULIA A.

Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke  
(Moscow, Russia)

trainee assistant

Lomonosov Music School

choir director, teacher of theoretical disciplines

simona\_095@mail.ru

УДК 78.07  
378.1

**А. ЛЕМАНН-ВЕРМЗЕР**

Институт музыкально-педагогических исследований Высшей школы музыки, театра и средств массовой информации  
г. Ганновера (Германия)

**Н.В. ДАЛЬ**

Академии хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

## *Музыкально-образовательные программы для дирижеров хора в опции межинститу- циональных контактов Россия—Германия*

*A. Lehmann-Wermser*

*N.V. Dahl*

*Musical educational programs for choral conductors as part  
of Russian-German inter-institutional contacts*

**Абстракт.** Межинституциональные контакты в деле развития содержания профессиональных образовательных программ — это наиболее гибкая форма взаимодействия между вузами. Она необходима как в оценках общего видения ситуации различными участниками образовательного процесса, так и в практике формирования механизмов для межинституционального диалога. В статье представлены результаты детального анализа формирования структуры и содержания образовательных программ по специальности «Хоровое дирижирование» в Высшей школе музыки, театра и средств массовой информации (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover) — ВШМТ и СММ Ганновера (Нижняя Саксония, ФРГ) в контексте критического анализа процесса реализации и результатов инновационного проекта «Договор о качестве преподавания» («Qualitätspakt Lehre») Министерства образования и исследований Германии и действующего «Договора о взаимопомощи в повышении качества образования» Высших школ музыки двенадцати городов Германии. Предпринятая работа рассматривается как предварительный этап знакомства с образовательной системой данного учреждения. В профессиональной подготовке дирижеров хора она раскрывает структуру и содержание образования. Для полноценного межвузовского диалога подобное знание необходимо, так как оно раскрывает содержание образовательных вузовских траекторий. В опции межинституциональных контактов Россия-Германия оно имеет перспективу, к примеру, в части освоения русского и немецкого хорового репертуаров с учетом работы с вузовским хором представителей соответствующих хоровых школ.

**Ключевые слова:** межинституциональное сотрудничество, обучение дирижеров хора в Германии, структура и содержание музыкально-образовательных программ, хоровые школы, российско-германские контакты.

**Abstract:** In the context of developing and maintaining professional educational programs, inter-institutional contacts are the most flexible form of intercollegiate interaction. It is necessary both when estimating the general view of the situation by various participants of the educational process and when forming the mechanisms for inter-institutional dialogue. The article provides a detailed analysis regarding the structure and contents of educational programs that are part of the choral conducting major at Hanover University of Music, Drama and Media (Hochschule Musik, Theater und Medien Hannover), or HMTMH (Lower Saxony, Germany), and performs a critical evaluation of the implementation and the results of the innovation project “The Teaching Quality Pact” (“Qualitätspakt Lehre”) launched by Germany’s Federal Ministry of Education and Research, as well as of “The Pact on Cooperation in Higher Education Quality Improvement” signed by twelve German Universities of Music, currently in force. The conducted study is seen as a preliminary stage of acquaintance with the educational system of the above-mentioned institution. In regard to the training of choral conductors it provides insights into the structure and contents of their professional education. The provided knowledge is essential for a full-fledged intercollegiate dialogue as it explains the contents of educational trajectories at universities. In view of the Russian-German inter-institutional contacts the study has implications, for example, in terms of mastering Russian and German choral repertoire while taking into account the work of the representatives of the corresponding choral schools with university choirs.

**Keywords:** inter-institutional cooperation, training of choral conductors in Germany, structure and maintenance of musical educational programs, choral schools, Russian-German contacts.

*«Наука и образование даже в самые сложные времена были мостиком между государствами»*

В.Н. Фальков [1, с. 1]

Традиция российско-европейских академических контактов, корреляция подходов и сотрудничество имеет трёхсотлетнюю историю. Известно, что основы научно-образовательной системы России были заложены великим философом, математиком, физиком, основателем и первым президентом Берлинской академии наук, тайным советником юстиции царя Петра I Готфридом Вильгельмом Лейбницем, который, «по просьбе Петра I, разработал проекты развития образования в России» [11, с. 705]. Доклад Лейбница Петру Великому о создании в России академии наук важнейший, но были и его доклады о продвижении искусств в России [7, с. 122].

Идея важности сотрудничества университетов возникла в начале XIX века. «Все университеты ... нуждаются во взаимном содействии. Им необходимо постоянно живое общение. Для этого каждый университет должен бы иметь своего представителя во всех других университетах, обязанностью которого было бы составлять письменные доклады; также каждый университет должен посылать некоторых воспитанников по окончании учения в другие университеты, чтобы они жили там и могли дать самый точный и живой отчёт о всём виденном. Таким путём университеты будут плодотворно и мирно соревноваться друг с другом и выполнять своё назначение, содействуя высшему духовному развитию и завершая систему национального воспитания» [12, с. 674]», — писал в представлении прусскому правительству в 1807 году первый ректор Берлинского университета философ Иоганн Готлиб Фихте.

Современные образовательные учреждения Германии активно работают в направлении межинституционального сотрудничества. В этом контексте академические контакты Академии хорового искусства имени В.С. Попова (далее в тексте — Академия) и Института музыкально-педагогических исследований Высшей школы музыки, театра и средств массовой информации г. Ганновера (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover) явля-

ются вполне закономерными. В 2012 году Академия принимала смешанный коллектив (старшую и младшую группы) образовательного учреждения «Мужской хор Ганновера» (Knabenchor Hannover), основанный в 1950 году профессором ВШМТ и СМИ Ганновера Ганцем Хеннингом.

История свидетельствует: в 1978 году в Ганновере на базе городской консерватории — профессионального музыкального учебного заведения, основанного в конце XIX века по собственному проекту короля Ганновера Георга V [2, с. 143], было открыто бюджетное учреждение Федеральной земли Высшая школа музыки и театра (ВШМ и Т) Ганновера — творческо-научное государственное высшее учебное заведение, получившее право на проведение защит с присуждением высших учёных степеней: Доктор философии (Dr. phil.), Хабилирующий доктор философии (Dr. phil. habil.). С 2010 года, после организации в составе ВШМ и Т «Научного исследовательского института журналистики и средств массовой коммуникации» название было преобразовано в Высшую школу музыки, театра и средств массовой информации Ганновера (далее в тексте ВШМТ и СМИ Ганновера) [13]. Обратим внимание: Нижняя Саксония — вторая по величине из шестнадцати Федеральных земель Германии; это индустриальный регион с развитой сталелитейной и химической промышленностью, автоконцерном «Volkswagen» [1, 53]; лозунг «Нижняя Саксония — Земля музыки» помог одержать победу на выборах партии CDU. Именно музыка, как гармонизирующая константа всех отношений в обществе стала основой для строительства образовательного пространства.

Ежегодно в ВШМТ и СМИ Ганновера по 33 специальностям у 400 преподавателей из десятков стран мира обучается 1500 студентов, треть из которых — иностранцы из 57 стран [17, 5]. По последним статистическим данным, предоставленным до пандемии, в 2017/18 учебном году в ВШМТ и СМИ Ганновера обучалось 467 иностранных студентов: 87 студентов из Кореи, 86 из Китая, 20 из России, 16 из Италии, 10 из Франции, 8 из Великобритании, по 7 студентов из Швеции, Австрии и Португалии, 6 из США [17, 86].

Научное сопровождение учебного процесса студентов в ВШМТ и СМИ Ганновера постоянно обеспечивают научно-исследовательские институты ВШМТ и СМИ Ганновера: Институт музыкально-педагогических исследований (далее ИМПИ), Институт музыки и медицины, Научная музыкально-психологическая лаборатория и ещё 10 научно-исследовательских институтов, входящих в состав ВШМТ и СМИ Ганновера.

Студенты ВШМТ и СМИ Ганновера проходят практику в Государственном оперном театре Ганновера, в Филармонии Радио и Телевидения Северных Федеральных Земель Германии. Ежегодно ВШМТ и СМИ Ганновера ставит два собственных оперных спектакля на своей сцене.

На протяжении 10 лет, начиная с 2010 года, ВШМТ и СМИ Ганновера в числе 156 вузов Германии участвует в новом государственном проекте «Qualitätspakt Lehre» («Договор о качестве преподавания»), цель которого — помочь старшеклассникам в выборе вуза, а также дать возможность студентам старших курсов проявить свои преподавательские способности, официально оказывая помощь в обучении студентам младших курсов [14]. Этот интересный проект назван Министерством образования и исследований Германии инновационным, но, вспомнив замыслы Иоганна Готлиба Фихте, понимаем, что этот проект базируется на идеях начала XIX века и имеет глубокие корни: «всякая жизнь стремится продолжаться, к этому же стремится и жизнь научная, и академическая. Мало воспитывать искусство науки в учениках, нужно воспитывать и таких людей, которые были бы способны в свою очередь образовывать художников науки. Университет должен быть и школой будущих университетских преподавателей» [12, с. 667]. Издававшиеся ещё до революции в России сочинения и учения И.Г. Фихте, надо полагать, были хорошо известны в Хоровом училище. Обратим внимание на воспоминания Виктора Сергеевича Попова о том, что в Хоровом училище старшие ребята «помогали малышам освоить сложный для них репертуар. Старшеклассникам Александр Васильевич (Свешников, — вставка моя, — Н. Даль) нередко поручал принимать партии отдельных произведений у младших, а некоторых учеников направлял на занятия с подготовительным хором. Несомненно, это были важные формы воспитания будущих руководителей коллективов» [9, с. 108]. Описанные

практики, традиционно используемые в наших вузах, — это та безусловная основа, которая обеспечивала и обеспечивает по сей день преемственность в становлении профессионализма и гарантирует качество обучения. Однако для полноценного межвузовского диалога необходимо знание содержания образовательных вузовских траекторий, которые помогут развивать академические контакты, к примеру, в части освоения русского или немецкого хорового репертуаров. Предпринятая работа рассматривается как предварительный этап знакомства с образовательной системой Высшей школы музыки, театра и СМИ г. Ганновера. В деле подготовки дирижеров хора она раскрывает структуру и содержание образования.

В 2012 году ВШМТ и СМИ Ганновера, заключив договор о взаимопомощи в повышении качества образования, стала членом сети Высших школ музыки двенадцати городов Германии: Детмольда, Бремена, Дюссельдорфа, Франкфурта на Майне, Фрайбурга, Гамбурга, Кёльна, Любека, Веймара, Вюрцбурга и Саара [17, с. 75].

В 2015 году сенат ВШМТ и СМИ Ганновера принял «Основные принципы» преподавателей и студентов: работать вместе, на высоком профессиональном уровне, с самоотдачей, с наслаждением, не забывая о цели, доверяя, внимательно слушая друг друга, находясь в диалоге с обществом и политиками; постоянно укреплять международные контакты и контакты внутри страны [17, с. 4].

В структуре ВШМТ и СМИ Ганновера три факультета. В состав первого факультета входят исполнительские специальности и специализации уровней Бакалавр музыки (Bachelor of Music [B. Mus.]), Мастер музыки (Master of Music [M. Mus.]), Ассистентура-стажировка (Soloklasse). На втором факультете профессии уровней Бакалавр и Мастер получают студенты композиторы, будущие церковные музыканты католической или евангелической церкви, овладевшие мастерством игры на органе, дирижирования смешанным и детским хором, вокальным и инструментальным ансамблем, вокальными навыками, студенты музыкально-теоретических, музыкально-педагогических и дирижёрских специализаций. В состав третьего факультета входят исполнительские специальности джазовой, рок и поп музыки уровней Бакалавр Музыки и Мастер Музыки, театральное направление — (специалитет) получают дипломы, направление «Менед-

жмент в СМИ» получают степень Бакалавра искусств (Bachelor of Arts [B. A.]), «Исследования в сфере СМИ», «Музыка и коммуникационные технологии» и «Музыкальные науки» получают «степень» Мастера искусств (Master of Arts [M. A.]), кроме того, в состав третьего факультета входит аспирантура (Promotion).

Квалификация «Дирижёр хора» присваивается выпускникам на втором факультете, который готовит таких специалистов по трём программам высшего образования: две программы уровня «Мастер музыки» по специальностям «Дирижёр» со специализацией «Дирижёр хора» (продолжительность обучения 4 семестра, образовательный курс состоит из 5 модулей) и со специализацией «Дирижёр детского хора» (продолжительность обучения от 4 до 8 семестров, образовательный курс состоит из 5 модулей), а также по программе «Бакалавр музыки» по специальности «Дирижёр» со специализацией «Дирижёр хора» (продолжительность обучения 8 семестров). Добавим, что предмет «Хоровое дирижирование» есть в программе обучения будущих учителей «Музыки» в гимназиях, которые учатся на том же факультете; они, успешно окончив обучение, получают степень «Мастер образования». На первом факультете дирижёры хора, получившие степень «Мастер музыки», имеют право продолжить высшее образование по специальности «Дирижёр хора» и в течение четырёх семестров обучаться в Ассистентуре-стажировке (Soloklasse). Образование на всех факультетах бесплатное и для граждан Германии, и для иностранцев [18].

В 2017/18 учебном году по программе «Мастер музыки» по специальности «Дирижёр» обучалось 11 студентов: 5 девушек, 6 юношей; из них 2 гражданина Германии и 9 иностранных студентов; по программе «Мастер музыки» по специальности «Дирижёр детского хора» обучалось 9 студентов: 7 девушек, 2 юношей, из которых 8 студентов граждане Германии; по программе «Бакалавр музыки» по специальности «Дирижёр» обучалось 4 студента, все юноши, из которых один — иностранный студент [17, с. 84–86]. Как показывает статистический анализ, обучение в ВШМТ и СМИ Ганновера по специальности дирижёр привлекает иностранных студентов. Эту специальность выбирают, в основном, юноши, но к приобретению знаний и навыков по специальности «Дирижёр детского хора» стремятся, в основном, девушки.

Продолжительность обучения по специальности «Дирижёр детского хора» уровня «Мастер музыки» варьируется и составляет от четырёх до восьми семестров. В соответствии с учебным планом обучение продолжается 8 семестров в случае, если студент совмещает получение высшего образования по этой специальности с другой или уже работает хоровым дирижёром, учителем музыки в общеобразовательной школе, или церковным музыкантом, имея соответствующее образование. Учебный план основан на концепции, что в методике и дидактике работы дирижёра детского хора есть принципиальные отличия от методики и дидактики работы дирижёра хора, в котором поют взрослые, поскольку психология и физиология ребёнка отличаются от психологии и физиологии взрослого. Заметим, что в образовательной программе особое внимание уделяется обучению студентов навыкам диагностики состояния голоса ребёнка на слух и упражнениям для восстановления и развития детского голоса.

При ВШМТ и СМИ Ганновера создан детский хор, в котором в течение шести лет поют способные дети, прошедшие конкурсный отбор. В этом хоре проходят дирижёрскую практику студенты, обучающиеся по специальности «Дирижёр детского хора». Программа обучения включает постоянное посещение репетиций Хора девочек Ганновера, Хора мальчиков Ганновера и других лучших детских хоровых коллективов города Ганновера и его окрестностей.

Образовательный курс состоит из пяти модулей: техника дирижирования (240 академических часов в аудитории), практика работы с хором, пение, музыкальная педагогика, выпускной экзамен на степень «Мастера музыки».

Модуль «Техника дирижирования» включает 4 предмета: «Хоровое дирижирование» — продолжительность аудиторных занятий 120 академических часов, «Дирижирование оркестром» — продолжительность обучения в классе 90 часов, «Чтение партитур» — продолжительность обучения в классе 30 часов, «Посещение репетиций» — еженедельно по четыре часа. В течение этого времени студент должен вести протокол репетиции, записывать наблюдения, учить репертуар детского хора, быть ассистентом дирижёра.

Общее количество академических часов, выделенных на модуль «Пение», — 180. Из них: «Сольное пение» — 60 часов, «Пение с листа» — 30 часов,

«Распевание хора» — 30 часов, «Постановка голоса» 60 часов. По предмету «Постановка голоса» — студент должен написать письменную работу или выступить с докладом по одной из тем: «Развитие детского голоса», «Профессиональная терминология и профессиональная литература», «Анатомия, физиология и гигиена голосового аппарата», «Артикуляция», «Музыкальная акустика», «Репертуар для начинающих петь в детском хоре».

Модуль «Практика работы с хором» состоит из четырёх предметов, занимает в учебном плане аудиторной работы 195 часов. Из них 90 часов отводится на репетиции произведений в собственной обработке для выступления с детским хором ВШМТ и СМИ Ганновера. В учебном плане выделено 60 часов на «Анализ хоровых произведений», включающий музыкально-теоретический, культурологический и исторический детальный анализ хоровых произведений разных эпох и подготовку письменной работы объёмом 12–15 страниц. Предмет «Диагностика» — развитие навыка определять состояния детского певческого голоса на слух во время репетиции с солистом и с группой детей, занимает 45 часов. К этому модулю относятся и самостоятельная дирижёрско-хоровая практика в течение 4 недель.

На самостоятельную подготовку четвёртого модуля — выпускного тридцатиминутного концерта-экзамена на степень «Мастера музыки» предусмотрено 12 недель. Оцениваются: порядок произведений концертной программы, стилистическая интерпретация произведений от Ренессанса до XXI века, организация выступления, художественно оформленный буклет, в котором экзаменуемый должен представить интересный слушателю, высокопрофессиональный анализ каждого произведения программы. После выступления студенты сдают экзаменационный коллоквиум по произведениям концертной программы.

На модуль «Музыкальная педагогика» отводится в соответствии с учебным планом 165 часов аудиторной работы. В этом модуле студенты изучают дидактику и методику работы с детским хором, музыкальную социологию, музыкальную психологию, основы менеджмента и маркетинга для дирижёров детского хора, основы права и разбирают юридические случаи в работе с детскими хорами.

В учебный план программы уровня «Мастер музыки» по специальности «Дирижёр» со специали-

зацией «Дирижёр оркестра» включены предметы «Оперы на итальянском языке» и «Итальянский язык»; предмета «Хоровое дирижирование» в учебном плане нет.

В учебном плане программы уровня «Мастер музыки» по специальности «Дирижёр» со специализацией «Дирижёр хора» пять модулей: первый модуль основных предметов, второй модуль основных предметов, исполнительская практика, учение о стилях, выпускной экзамен на степень «Мастера музыки».

На первый модуль основных предметов отведено в программе 180 часов: «Хоровое дирижирование» — 90 часов, «Симфоническое дирижирование» — 90 часов. Кроме того, предусмотрено 240 часов на самостоятельное обучение для «Посещения репетиций».

Второй модуль основных предметов — 210 часов: «Сольное пение» — 45 часов подготовка тридцатиминутного сольного выступления с программой академических и эстрадных произведений, «Хоровое пение» — 120 часов, «Камерный инструментальный или вокальный ансамбль» — 45 часов.

Модуль «Исполнительская практика», рассчитанный на 135 часов, включает 45 часов «Инструментального исполнительства» для подготовки тридцатиминутного сольного выступления с программой из произведений разных эпох (обязательно должно быть исполнено произведение, написанное после 1949 года, и полифоническое произведение, в том случае, если студент обучается игре на соответствующем инструменте); 30 часов выделено на предмет «Чтение хоровых партитур» (к экзамену должны быть подготовлены партитуры, любой голос которых, по указанию экзаменатора, студент должен будет спеть во время исполнения всей партитуры на фортепиано), также студент должен уметь транспонировать и читать партитуры с листа; «Генерал-бас» — 30 часов на освоение практических исполнительских навыков и изучение трактатов XVII–XVIII веков; «Слуховой анализ» — 30 часов для развития навыков записи диктанта, пения по нотам, исполнения на слух. В модуле «Исполнительская практика» предлагается в течение двух семестров «Предмет по выбору» — любой из возможных в ВШМТ и СМИ Ганновера, в том числе и индивидуальный, (объём часов соответствует предусмотренному Высшей школой объёму для изучения этого предмета).

Модуль «Учение о стилях» — 210 часов: «Музыкальный анализ и интерпретация» — 90 часов на развитие у студента навыка формирования собственной обоснованной интерпретации исполняемого им произведения; «Новая музыка» — 60 часов и «Теория исполнительской практики» — 60 часов лекций и семинаров, посвящённых истории интерпретации, влиянию общественной ситуации на интерпретацию музыкального произведения.

Пятый модуль — выпускной экзамен на степень «Мастера музыки». Дирижирование самостоятельно выбранного и выученного с хором, оркестром или ансамблем произведения; репетиция с хором предложенного студенту произведения *a cappella*, ноты студент получает за неделю до экзамена; коллоквиум по четвёртому модулю «Учение о стилях».

При поступлении в «Ассистентуру-стажировку», после предварительного отбора комиссией присланных тридцатиминутных видеозаписей, абитуриента приглашают на первый тур вступительного экзамена. В июне 2022 года первый тур состоял из семи частей.

1. Дирижирование исполняемых пианистом-концертмейстером двумя произведениями.

- Жан-Ив Даниель-Лесюр. Nr. 2 «*La voix du bien-aimé*» из «*Cantiquedes Canticues*».

- И.С. Бах. «*Trotz dem alten Drachen*» из мотета «*Jesu, meine Freide*» BWV 227.

2. Исполнение на фортепиано двух произведений разных музыкальных эпох. В том случае, если фортепиано не основной инструмент для экзаменуемого, ему дано право дополнительно исполнить одно произведение на своём основном инструменте.

3. Игра оперных клавиров с листа: например, «Богема» Дж. Пуччини.

4. Игра на фортепиано симфонических партитур и хоровых партитур, написанных в разных ключах, в том числе в ключах «до».

5. Исполнение двух вокальных произведение разных стилей.

6. Пение с листа.

7. Определение на слух интервалов, аккордов, модуляций.

В случае успешной сдачи первого тура экзаменуемый получает допуск ко второму туру — пятнадцатиминутной репетиции с хором (ноты произведения абитуриенты получают за две недели до экзамена). В случае успешной сдачи второго

тура экзаменуемый допускается к третьему туру — десяти — пятнадцатиминутной репетиции с оркестром (ноты произведения присылают экзаменуемому за две недели до экзамена).

Выпускной экзамен студентов ассистентуры-стажировки состоит из двух публичных концертов: концерт хоровой музыки *a cappella*, концерт из произведений для хора с оркестром и коллоквиума на тему «Интерпретация музыкального произведения». В экзаменационной комиссии, возглавляемой президентом ВШМТ и СМИ, как правило, присутствуют не менее пяти профессоров и могут быть приглашенные профессора из других музыкальных вузов. Имена членов комиссии сообщают экзаменуемому заранее. Экзаменуемый вправе предложить экзаменатора. После сдачи выпускного экзамена ассистентуры-стажировки (*Soloklasse*) выпускник получает степень «Дипломированный хоровой дирижёр» (*Diplom-Chordirigent/in*).

Детальный анализ образовательных программ в опции межинституциональных контактов Россия–Германия свидетельствует о близости направлений профессиональной работы. Одновременно он помогает прогнозировать дальнейшее развитие структуры и содержания этих программ, расширять профессиональные горизонты. Важно, чтобы динамика развития и обновления профессионального знания соответствовала текущему моменту. Тогда новые познавательные координаты, направленные на формирование профессиональных качеств хорового дирижера, мотивируют саморазвитие и творческий подход к профессии.

Ещё в 2006 году В.С. Попов, охотно поддерживавший международные профессиональные контакты и метко сказавший: «Если я сейчас окажусь в Германии, то очень быстро соберу хор из своих воспитанников» [8, с. 5], в отношении обновления образования справедливо писал: «Мы идём на поводу у зарубежных деятелей и твердим, что нужно всё делать по иностранному образцу, следовать только иностранным образовательным программам... Вот если бы мы обновлялись с умом, воспринимая лучшее и сообразуя всё новое с нашей культурой, с нашими корнями ...» [10, с. 37]. В данном контексте обращение к международному опыту следует рассматривать именно с учетом его соотношения с нашими корнями.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Васильева А.** «Будут и бакалавриат, и магистратура». Министр Валерий Фальков раскрыл подробности отказа от Болонской системы // Коммерсантъ, 02.06.2022 (96). — С. 1.
2. **Даль Н.В.** Из истории музыкального образования Федеральной земли Нижняя Саксония (Германия) // История музыкального образования, как область научного знания. Материалы первой сессии совета по проблемам истории музыкального образования / ред.-сост. В.И. Адищев; ПГПУ — Пермь, 2010. — С. 142–146.
3. **Даль Н.В.** «Нижняя Саксония — земля музыки». Политика, ориентированная на приоритет музыкальной культуры // Музыковедение, 2008. — № 8. — С. 53–60.
4. **Ефимова Н.И.** Актуальное музыкально-теоретическое знание в зеркале обновления содержания учебных дисциплин // ACADEMIA. Музыкознание, исполнительство, педагогика. Сетевой электронный научный журнал, 2021. — № 1. — С. 103–108.
5. **Ефимова Н.И.** Научная деятельность Академии хорового искусства имени В.С. Попова: современный профиль, приоритеты, перспективы, возможности // ACADEMIA. Музыкознание, исполнительство, педагогика. Сетевой электронный научный журнал, 2021. — № 2. — С. 9–16.
6. **Ефимова Н.И.** Профессиональное музыкальное образование: стратегемы развития // М.: Вестник АХИ, 2011. — № 1. — С. 109–115.
7. **Корнетов Г.Б. Проекты Г.В.** Лейбница по распространению в России образования и науки // Историко-педагогический журнал, 2016. — № 4. — С. 99–132.
8. **Попов В. С.** Надо вернуть хоровое пение в общеобразовательную школу // Музыкальное обозрение 2004. — № 2 (242). — С. 5.
9. **Попов В.С.** Наш учитель // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. С.С. Калинин. М.: Музыка, 1998. — С. 100–114.
10. **Попов В.С.** Сохраним приоритеты и ценности хорового образования // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. М.: Форма Т, 2006. — С. 9–39.
11. Советский энциклопедический словарь / Научно-редакционный совет: А.М. Прохоров (пред.). — М.: «Советская энциклопедия», 1981. — 1600 с.
12. **Фишер К.** Фихте, его жизнь, сочинения и учения. С.-Петербург, 1909. — 733 с.
13. **Bäßler Hans.** Musiklehrausbildung vor dem Hintergrund von Bachelor- und Masterstrukturen // Lehmann-Wermser A. (Hrsg.) Das Musikleben fördern — Musik vermitteln. Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 2008. — S. 35–47.
14. Gut beraten durch Studium. Der Qualitätspakt Lehre. Bundesministerium für Bildung und Forschung. Berlin. 2018. 8 S.
15. Hochschule für Musik und Theater Hannover. Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 2006 / 2007. Hannover, 2006. — 161 S.
16. Kemmelmeyer, Skokova. Unterrichtsmethodik und didaktische Konzeption — erläutert a Beispiel des Unterrichtswerkes "Spielpläne" // Hochschule für Musik und Theater Hannover. Vorlesungsverzeichnis Sommersemester 2003. Hannover, 2003. — 135 S.
17. **Rode-Breymann S.** Hochschulentwicklungsplan. Wintersemester 2017 / 18 bis Sommersemester 2021. Hochschule für Musik Theater und Medien Hannover, 2017. 91 S.
18. <https://www.hmtm-hannover.de/de/hochschule/profil-organisation/exzellente-in-kunst-und-wissenschaft>.

## REFERENCES

1. **Vasiljeva A.** "Budut i bakalavriat i agistratura". Ministr Fal'kov raskryl podrobnosti otkaza ot Balonskoj sistemy // Kommersant, 02.06.2022 (96). — S. 1.
2. **Dahl N.V.** Iz istorii muzykalnogo obrasovanija Federalnij zemli Nizhnjaja Saksonija (Germanija) // Istirija muzykalnogo obrazovanija, kak oblast' nauchnogo znanija. Materialy pervij sessii po problemam istorii muzykal'nogo obrazovanija. / red.-sost. V. I. Aditshev; PGPU — Perm', 2010. — S. 142–146.
3. **Dahl N.V.** "Nizhnjaja Saksonija — zemlja muzyki" politika, orientirovannja na prioritet muzikalnij kultury // Muzykovedenije, 2008. — Nr. 8. — S. 53–60.

4. **Efimova N.I.** Aktual'noje muzykal'no-teoreticheskoye znaniye v zerkale obnovleniya sodержaniya uchebnyh disziplin. // ACADEMIA. Muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika. Setevoy elektonnyj nauchnyj zhurnal, 2021. — № 1. — S. 103–108.
5. **Efimova N.I.** Nauchnaja dejatel'nost' Akademii horovogo iskusstva imeni V.S. Popova: sovremennyj profel', priority, perspektivy, vozmozhnosti. // ACADEMIA. Muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika. Setevoy elektonnyj nauchnyj zhurnal, 2021. — № 2. — S. 9–16.
6. **Efimova N.I.** Professional'noje muzykal'noje obrazovaniye: strategemy razvitiya // Vestnik AHI, 2011. — № 1. — S. 109–115.
7. **Kornetov G.B.** Projekty G.V. Lejbniza po rasprostraneniyu v Rossii obrazovaniya i nauki // Istoriko-pedagogicheskij zhurnal, 2016. — № 4. — S. 99–132.
8. **Popov V.S.** Nado vernut' horovoje penije v obsheobrazovatel'nuju shkolu // Muzykal'noje obozrenije, 2004. — № 2 (242). — S. 5.
9. **Popov V.S.** Nash uchitel' // Pam'ati Aleksandra Vasiljevicha Sveshnikova. Stat'ji. Vspominaniya / sost. S.S. Kalinin. M.: Muzyka, 1998. — S. 100–114.
10. **Popov V.S.** Sohranim priority i cennosti horovogo obrazovaniya // Akademia horovogo iskusstva: ot uchilicha k vuzu. Muzykal'nyje tradicii na rubezhe tys'acheletij. M.: Forma T, 2006. — S. 9–39.
11. Sovetskij enciklopedicheskij slovar' / Nauchno-redakcionnyj sovet: A.M. Prohorov (pred.). — M.: «Sovetskaja enciklopedija», 1981. — 1600 s.
12. **Fisher K.** Fih'tä, egozhizn', cochinenijaiuchenija. S.-Peterburg. 1909. 733 s.
13. **Bäbler Hans.** Musiklehrerausbildung vor dem Hintergrund von Bachelor- und Masterstrukturen // Lehmann-Wermser A. (Hrsg.) Das Musikleben fördern — Musik vermitteln. Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 2008. — S. 35–47.
14. Gut beraten durch Studium. Der Qualitätspakt Lehre. Bundesministerium für Bildung und Forschung. Berlin, 2018. 8 S.
15. Hochschule für Musik und Theater Hannover. Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 2006/2007. Hannover, 2006. — 161 S.
16. Kemmelmeyer, Skokova. Unterrichtsmethodik und didaktische Konzeption — erläutert a Beispiel des Unterrichtswerkes "Spielpläne" // Hochschule für Musik und Theater Hannover. Vorlesungsverzeichnis Sommersemester 2003. Hannover, 2003. — 135 S.
17. **Rode-Breymann S.** Hochschulentwicklungsplan. Wintersemester 2017/18 bis Sommersemester 2021. Hochschule für Musik Theater und Medien Hannover, 2017. 91 S.
18. <https://www.hmtm-hannover.de/de/hochschule/profil-organisation/exzellente-in-kunst-und-wissenschaft>.

## ЛЕМАНН-ВЕРМЗЕР АНРЕАС

Институт музыкально-педагогических исследований Высшей школы музыки, театра и средств массовой информации

(г. Ганновер, Германия)

Директор

Dr. phil.

Andreas.Lehmann-Wermser@hmtm-hannover.de

## LEHMANN-WERMSEER ANDREAS

Institute for Music Education Research at Hanover University of Music, Drama and Media (Hanover, Germany)

Director

Dr. phil.

Andreas.Lehmann-Wermser@hmtm-hannover.de

## ДАЛЬ НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА

Академия хорового искусства имени В. С. Попова (г. Москва)

Преподаватель

Высшая школа музыки, театра и средств массовой информации (г. Ганновер, Германия).

Magistra Artium

nataliadahl@mail.ru

## DAHL NATALIA V.

Viktor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)

Lecturer

Hanover University of Music, Drama and Media (Hanover, Germany)

Magistra Artium

nataliadahl@mail.ru

УДК 780.6

А.Б. БОРОДИН

Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)

## *Особенности преподавания и освоения дисциплины «синтезатор» как дополнительного инструмента в музыкальном вузе*

*A. Borodin**The aspects of instruction and mastery of the course "Synthesizer" as a supplementary instrument at higher music education institutions*

**Абстракт.** В предлагаемой статье рассматриваются особенности преподавания и освоения дисциплины «Синтезатор» в качестве дополнительного инструмента в музыкальном вузе. Обсуждается корректность её формулировки, предлагается обоснованный вариант наименования предмета, а также его структура и тематическое содержание, исходя из задач современного академического исполнительства. В работе сделан акцент на практическое применение электронного клавишного инструмента при эмуляции различных акустических тембров в составе оркестра или ансамбля. Проанализированы особенности исполнения партий фортепиано, клавесина, органа, клавишных колокольчиков и челесты. В материале проводится мысль о необходимости предварительного изучения имитируемых инструментов, опираясь как на уже имеющиеся знания, полученные в рамках занятий по «Истории фортепианного искусства», так и на исследования по соответствующей тематике. Важными аспектами успешного воссоздания тембров являются: овладение специальной технической информацией, предварительная настройка и подготовка «синтезатора», воспитание новых исполнительских и координационных навыков. Корректное озвучивание партий обеспечивается за счёт: выбора типа клавиатуры и возможностей тон-генератора; подготовки тембров под конкретную концертную задачу; определения уровня громкости, для достижения естественного акустического баланса в коллективе; установки частоты эталонного тона и общего строя; учитывания интервала транспонируемых инструментов и т. д. В случае эмуляции органа или клавесина рассматривается возможность расширения базового электронного инструмента дополнительными контроллерами — клавиатурами, педалями, а также переключение и комбинирование подобранных регистровых тембров. Важной частью исполнения старинной музыки является изучения принципов орнаментики, штриховой культуры, удержания нужных звуковых комплексов без использования демпферной педали.

**Ключевые слова:** электронный клавишный инструмент, синтезатор, оркестровая партия, эмуляция тембра, фортепиано, орган, клавесин, колокольчики, челеста.

**Abstract:** The present article considers the aspects of instruction and mastery of the course "Synthesizer" as a supplementary instrument at higher music education institutions. The author discusses the accuracy of the definition of the course and suggests a well-reasoned version of the course title as well as its structure and scope, which are derived from the objectives of the modern-day academic performance art. The article highlights the practical application of the electronic keyboard instrument when emulating various acoustic timbres in the orchestra or ensemble. The specific features of the piano, harpsichord, organ, glockenspiel and celesta parts are analyzed. The text expresses the idea of the mandatory preliminary study of the imitated instruments by relying both on the knowledge obtained from the course "History of Piano Art" and on the relevant research. The important aspects of the successful reproduction of timbres include the possession of special technical information, preliminary set-up and preparation of the "synthesizer", as well as the acquisition of new performance and coordination skills. The proper sound reproduction of the parts can be ensured by the following: the choice of keyboard type and the capabilities of the tone generator; the preparation of timbres for a specific concert task; the estimation of volume level that would achieve the natural acoustic balance in the ensemble; the setting of the reference tone and the overall pitch; the account of the interval of the transposing instruments, etc. In case of organ or harpsichord emulation, the possibility of expanding the basic electronic instrument with additional controllers is considered — keyboards, pedals as well as the switching and mixing of the selected register timbres. The important aspect of early music performance is the study of ornamentation principles, of articulation culture, and of the ways to sustain the required sound complexes without the use of the damper pedal.

**Keywords:** electronic keyboard instrument, synthesizer, orchestral part, timbre emulation, piano, organ, harpsichord, glockenspiel, celesta.

Введение в учебные планы высших музыкальных заведений по направлению бакалавриата у пианистов дисциплины «Дополнительный музыкальный инструмент» представляется необходимым и актуальным шагом в отечественном образовании, поскольку владение фортепиано облегчает освоение других клавишных инструментов, хоть они подчас и требуют особого подхода, приобретения новых слуховых и координационных навыков, общей информированности. Если в вузе имеется орган и (или) клавесин, то вполне логично внедрять обучение игре на данных инструментах. Однако не каждая консерватория может похвастаться их наличием. Да и концертная практика, требующая от музыкантов известной мобильности, показывает, что исполнение пианистом партии клавесина или органа в оркестре часто осуществляется на электронном клавишном инструменте, позволяющем эмулировать звучание упомянутых тембров. Сольное исполнение в этом случае здесь принципиально не рассматривается, так как оно, безусловно, требует наличие другого объёма «зачётных единиц» и оригинального «звукообразования». Мультитембральность позволяет существенно расширить сферу применения электронного клавишного инструмента в рамках ансамбля или оркестра. Если говорить об академических составах, то пианист может «заменять» отсутствующие или редкие инструменты. Помимо органа и клавесина, это челеста, клавишные колокольчики, арфа, вибрафон, ксилофон, маримба и т. д. (В статье опускается рассмотрение аранжировочного потенциала электронных инструментов.)

Парадоксально, но зачастую пианисту приходится исполнять на «синтезаторе» и партию фортепиано, когда сценические условия не позволяют разместить рояль или он вовсе отсутствует. Изредка выбор на электронный инструмент падает и в силу несоответствия акустического оригинала определённым требованиям. Например, в моей практике был случай, когда на концерте, организованном Союзом композиторов, прямо перед выступлением выяснилось, что спустя всего неделю после настройки пианино оказалось совершенно непригодным для исполнения с оркестром — в результате я вынужден был воспользоваться цифровым фортепиано. Думается, многие могут вспомнить аналогичную историю из собственной концертной жизни.

Таким образом, изучение применения электронного клавишного инструмента в качестве дополни-

тельного видится очень практичной и актуальной мерой. В ряде музыкальных вузов название такой дисциплины носит следующую формулировку: «Дополнительный инструмент (Синтезатор)». Касаемо корректности наименования предмета, отмечу, что если бы авторы образовательных стандартов и учебных планов больше взаимодействовали с преподавателями и музыкантами, обладающими соответствующей компетенцией, то можно было бы избежать некоторых терминологических нелепостей. Очевидно, правильнее было бы обозначить рассматриваемую дисциплину как «Электронный клавишный инструмент», поскольку применение различных видов звукового синтеза зачастую не предполагается при эмуляции звучания акустических инструментов (более успешно с этой задачей справляется технология семплирования). В то же время предложенная формулировка не исключает использование на сцене и синтезаторов (Терменвокс, Волны Мартено и т. д.), например, для исполнения соответствующих партий в музыке авангарда или сочинениях современных академических авторов.

За десять лет преподавания предмета «Дополнительный инструмент (Синтезатор)» в Уральской государственной консерватории я довольно часто сталкивался с мнением, что музыканту, умеющему играть на фортепиано, на «синтезаторе» учиться не нужно — выбрал необходимый «тембр» и следи за рукой дирижёра. Причём такой позиции придерживаются не только представители иных специальностей, но и сами пианисты. Даже если текст на сцене успешно сыгран «клавесином», обычно не смущает несоответствие некоторых их действий природе другого инструмента. Они просто не замечают своих недочётов, так как никогда не интересовались вопросом практической реализации иных исполнительских приёмов. Информация, полученная на предмете «История фортепианного искусства» о конструкции старинных инструментов, особенностях орнаментики, по какой-то необъяснимой причине в такие моменты нередко забывается музыкантами, и прочие тембры играют в привычной фортепианной манере. Когда же на первом занятии объясняешь, что для успешной имитации какого-либо тембра необходимо ознакомиться со спецификой его образования, приходит понимание уникальности каждого инструмента, несмотря на такой внешне родственный признак как клавиатура.

Занятия по электронному клавишному инструменту лучше начинать с базовой информации об акустических свойствах звука, его параметрах — частоте, тембре, амплитуде, продолжительности, пространственной локализации, и о том, как они взаимодействуют между собой в процессе звукообразования. Для того чтобы студенты понимали принципы функционирования электронных клавишных инструментов и что за устройство находится перед ними, нужно обязательно привести сведения об их типологии и технических характеристиках. Отдельные тематические блоки следует посвятить основам звукового синтеза и технологии семплирования, протоколу MIDI, эффектам и обработке. Разумеется, главное внимание должно быть уделено практическому освоению эмуляции музыкальных тембров.

Далее следует рассмотреть особенности исполнения на цифровом инструменте партии *фортепиано*. Даже при воссоздании звучания этого привычного пианисту тембра необходимо учитывать ряд аспектов. Например, если форматом мероприятия не предполагается звукоусиление других акустических инструментов оркестра или ансамбля, то следует выставить на электронном фортепиано естественный выходной уровень, характерный для оригинала, либо непосредственно ручкой громкости (при наличии встроенной акустической системы), либо на подключённом активном мониторе или «комбике». Это позволит добиться естественного баланса в ансамбле. При так называемой «подзвучке», когда звук инструментов «снимается» микрофонами, ответственность за формирующееся фоническое пространство во многом возлагается на звукорежиссёра. Сигнал с цифрового фортепиано в этом случае, как правило, берётся с линейного выхода, подобно всем электронным музыкальным устройствам (перечисленные принципы установки баланса относятся ко всем тембрам).

Для комфортного исполнения партии рояля лучше использовать инструмент только со взвешенной клавиатурой (Weighted). В ней часто применяется также имитация молоточкового механизма (Hammer action). Ещё лучше, если цифровое фортепиано будет обладать градуировкой, — когда клавиши имеют индивидуальный, как на акустическом инструменте, либо распределённый по регистрам вес (Graded). Все перечисленные характеристики необходимы для более естественной передачи зву-

чания тембра фортепиано, поскольку для органичного контроля динамического диапазона пианисту важно ощущать под пальцами определённую тяжесть, сопротивление.

В том случае, если всё же возникнет необходимость играть партию рояля на полувзвешенной или синтезаторной (органный типа) клавиатуре, нужно почувствовать, как инструмент реагирует на различные прикосновения, и попытаться добиться относительно ровного исполнения. Самой частой проблемой являются «выстреливающие» или «пропадающие» звуки, отчего звучание становится пёстрым и ненатуральным. В решении данного вопроса может помочь регулировка огибающей параметра скорости нажатия клавиш (velocity curve). В меню инструмента производитель, как правило, закладывает минимум несколько её предустановок, переключение которых меняет чувствительность к нажатию, имитируя различные клавиатуры от тугой до самой лёгкой. Экспериментируя с этими настройками, можно добиться приемлемого исполнительского результата.

Если электронный инструмент содержит несколько вариантов фортепиано, можно подобрать наиболее подходящий для исполняемого в данный момент материала. Как правило, тембры различаются по частотным, динамическим и пространственным характеристикам.

При игре в ансамбле или в составе оркестра следует определиться со строем, который обычно оговаривается ещё на репетиции (относится к любым тембрам). В меню инструмента по умолчанию для ноты ля первой октавы традиционно устанавливается значение 440 Hz. Тем не менее современные коллективы часто берут за эталон 442 Hz и даже ещё выше. Стоит иметь в виду, что после выключения инструмента по окончании репетиции данный параметр может «сброситься», поэтому заранее сохраняйте изменения глобальных настроек либо проверяйте его состояние перед выступлением.

После изучения особенностей корректной эмуляции тембра фортепиано на электронном клавишном инструменте можно начать осваивать исполнение партий *клавесина* и *органа*. В отличие от рояля, они не имеют чувствительности к степени нажатия клавиш, и в этом смысле их звучание является дискретным. Если на клавесине различная манера прикосновения ещё может хоть как-то влиять на туше, то конструкция органа не позволяет передавать на клавиатуре какие-либо ощутимые градации.

Исполнители на рассматриваемых инструментах компенсируют вышеназванный «недостаток» агогикой, штрихами, орнаментикой (для соответствующих стилей) и тембровыми средствами. Управление временем на мотивном уровне необходимо для интонирования широких интервалов и прочих важных элементов фактуры, когда напряжённость фразировки передаётся определёнными изменениями темпо-ритма. Штрихи также придают игре необходимую выразительность, например, при озвучивании риторических фигур в барочной музыке, а также помогают дифференцировать пласты музыкальной ткани. Для исполнения интенсивного legato тембром клавесина в момент взятия следующего звука можно на мгновение придерживать предыдущий. И наоборот, при игре органной партии в зале со значительной реверберацией, с целью достижения рельефного, прозрачного звучания следует немного раньше отпускать клавиши.

Отдельно необходимо рассмотреть с учениками тему орнаментики. Здесь можно порекомендовать им ознакомиться с книгами, где затрагивается соответствующая тематика, например, с работой Уолтера Эмери «Орнаментика Баха» [4] и трактатом Франсуа Куперена «Искусство игры на клавесине» [1], а также обратиться к знаниям, полученным на предмете «История фортепианного искусства». Темп исполнения украшений обычно варьируется, исходя из аффекта произведения. В 1995 году мне повезло побывать на мастер-классе Розалин Тьюрек, которую Глен Гульд считал своим учителем, где она высказала мысль о том, что в медленной музыке трели нужно исполнять более сдержанно. К тому же можно управлять скоростью движения на протяжении всего украшения, совершая ускорения и замедления. Всё перечисленное будет в свою очередь способствовать выразительности интонирования. Также следует поработать со студентами над импровизированным добавлением орнаментики.

Тембровые возможности органа и клавесина обладают сходным назначением — они придают музыкальной ткани не только красочное разнообразие, но и служат выстраиванию драматургии сочинения. Тем не менее регистровка на клавесине носит скорее функциональный характер, в то время как на органе этот процесс является настоящим искусством. При изучении на занятиях со студентами принципов исполнения партии клавесина обязательно следует поработать над практическим использованием

звучания двух «мануалов» путём их переключения, октавного удвоения и «копуляции». Иногда в электронных клавишных инструментах производителем закладывается несколько контрастных тембров вплоть до готовых сочетаний восьмифутового с четырёхфутовым регистром и возможности перехода на лютневый. При отсутствии нужных предустановок можно поэкспериментировать с изменением характера звучания с помощью коррекции громкости тембра и частотного спектра (применяя встроенный эквалайзер или регулируя параметр баланса). Некоторые инструменты позволяют переключать сохранённые программы педалью, подобно смене регистров в современных моделях клавесинов.

Почти все перечисленные выше аспекты справедливы и по отношению к эмуляции звучания органа. Многие электронные клавишные инструменты имеют засемплированные тембры принципала, флейтового, язычкового регистров и Tutti. Их предварительная настройка, корректное переключение и совмещение во время игры помогут создать у слушателя иллюзию присутствия на сцене настоящего органа. Безусловно, о полноценной замене оригинала и сольном исполнении здесь не может идти и речи, но в качестве оркестрового инструмента и при выполнении аккомпанирующей функции «синтезатор» с успехом справится с поставленной задачей. В обязательном порядке следует ознакомиться с работами, освещающими, например, тему органной регистровки [2] и [3].

И ещё несколько моментов, которые необходимо учитывать при имитации звучания клавесина и органа. На некоторых моделях электронных клавишных инструментов можно обнаружить, что два этих тембра неожиданно обрели, подобно фортепиано, чувствительность к степени нажатия клавиш. Разумеется, это «улучшение» нужно устранить, настроив кривую velocity на фиксированный режим со значением 127.

Следующий аспект связан с тем, что пианисты за годы игры на рояле настолько привыкают к применению демпферной педали, что непроизвольно используют её при исполнении партий клавесина или органа. Необходимо постепенно приучать студентов к навыку так называемой «ручной педали», когда нужные звуки удерживаются пальцами рук, — этот приём пригодится и при интерпретации музыки соответствующих эпох на фортепиано. В некоторых случаях можно использовать педаль sostenuto, по-

звонящую на время зафиксировать определённый фактурный пласт, например, басовую октаву.

В случае озвучивания сложной органной партии целесообразно подключить вторую клавиатуру — электронный клавишный инструмент или MIDI-контроллер, которая будет выполнять функцию дополнительного мануала (аналогично и для клавесинной партии). При необходимости можно подсоединить педаль экспрессии для имитации швеллера. Естественно, следует соизмерять диапазон громкости, контролируемый такой педалью, с органным во избежание чрезмерно контрастных её изменений. Существует возможность дополнительно интегрировать в систему и педальную клавиатуру, получив в результате гибридный инструмент с гораздо более широкими возможностями. Стоит учитывать, что игра на таком комплексе, подобно игре на органе, требует налаживания определённой координации исполнительских движений и серьёзных занятий. Спектр регистровых тембров можно расширить за счёт подключения ноутбука с установленными на нём виртуальными инструментами. В любом случае применяемые средства должны быть адекватны конкретной исполнительской задаче.

Внимательно следует относиться к обработке, добавляемой к органному тембру. Обычно производитель устанавливает довольно большое значение реверберации, виртуально размещая инструмент в акустике концертного зала или собора. Тем не менее реальное помещение, в котором будет исполняться партия, может обладать значительной диффузией и в сочетании с дополнительной цифровой задержкой сигнала велика вероятность получить рыхлое, мутное звучание. Поэтому в таких случаях необходимо контролировать меру обработки, приходя к нужному компромиссу. Слишком «сухое», студийное звучание тоже не характерно для органного тембра — он раскрывается именно в «живой» акустике.

На занятиях необходимо изучать только оригинальные партии, избегая фортепианных транскрипций органных сочинений, рассчитанных на применение правой педали рояля. Для адаптации трёхстрочной нотации к исполнению на одной клавиатуре нужно овладеть навыками редукции, компенсации фактурных элементов.

Немного коснёмся вопроса эмуляции других клавишных инструментов — *челесты и клавишных колокольчиков*. Подобно фортепиано, они имеют демпферную педаль, выполняющую аналогичную функцию. Партии данных инструментов записываются соответственно на октаву и на две октавы ниже реального звучания. Клавишные колокольчики обычно используются композиторами вместо обычных там, где необходима более сложная, развёрнутая партия (например, в Турангалила-симфонии О. Мессиана). Тем не менее их звучание в плане прозрачности уступает традиционным *Jeu de timbres*. Иногда клавишные колокольчики в оркестре заменяют челестой. В электронных инструментах не существует разделения тембров на клавишный и ударный варианты, поэтому можно смело выбирать программу с названием *Glockenspiel*.

Завершая материал, стоит подчеркнуть, что на «синтезаторе» можно эмулировать звучание многих инструментов и даже инструментальных групп. За годы исполнительской практики мне приходилось играть в составе симфонического оркестра даже партию акустической гитары, поскольку музыкант в сжатые сроки не успевал выучить текст. Естественно, в таких случаях лучше руководствоваться здравым смыслом. В конечном итоге задача пианиста заключается в том, чтобы создать иллюзию звучания оригинального инструмента, для чего необходимо обладать соответствующими навыками и знаниями.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Куперен Ф.** Искусство игры на клавесине. М.: Музыка, 1973. 151 с.
2. **Панов А.А.** Принципы регистровки во французской органной музыке XVII–XVIII столетий. Казань: Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, 1993. 49 с.
3. **Панов А.А.** Регистровка в немецкой органной музыке XVII–XVIII веков. Лекция по истории органного искусства. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 160 с.
4. **Эмери У.** Орнаментика Баха; пер. с англ. и вст. статья А. Майкапара. М.: Музыка, 1996. 159 с.

## REFERENCES

1. **Kuperen F.** Iskusstvo igry na klavesine [The art of playing the harpsichord]. M.: Muzyka, 1973. 151 p.
2. **Panov A.A.** Printsipy registrovki vo frantsuzskoy organnoy muzyke XVII–XVIII stoletiy [Registration principles in French organ music of the 17th–18th centuries]. Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.G. Zhiganova, 1993. 49 p.
3. **Panov A.A.** Registrovka v nemetskoj organnoy muzyke XVII–XVIII vekov. Leksiya po istorii organnogo iskusstva [Registration in German organ music of the 17th–18th centuries. Lecture on the history of organ art]. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 160 p.
4. **Emeri U.** Ornamentika Bakha [Bach's Ornaments]; per. s angl. i vst. stat'ya A. Maykapara. M.: Muzyka, 1996. 159 p.

БОРОДИН АНТОН БОРИСОВИЧ

Уральская государственная консерватория

им. М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)

доцент

кандидат педагогических наук

abborodin@mail.ru

BORODIN ANTON B.

Ural State Conservatory M.P. Mussorgsky (Yekaterinburg,  
Russia)

Associate Professor

Candidate of Pedagogical Sciences.

E-mail: abborodin@mail.ru

УДК 372.878  
378.145  
78.082.1  
78.087.36  
784.5

*Светлой памяти моего научного руководителя —  
доктора искусствоведения,  
профессора Натальи Викторовны Заболотной*

*In blessed memory of my scientific director —  
doctor of arts, professor Natalia Viktorovna Zabolotnaya*

**Н.А. ЛАТЫШЕВ**

Академия хорового искусства имени В.С. Попова (г. Москва)

## *Шестая маленькая симфония Д. Мийо: особенности трактовки жанра и возможности использования в образовательном процессе в Академии хорового искусства имени В.С. Попова*

*N. Latyshev*

*Darius Milhaud's Little Symphony No. 6: peculiarities of genre interpretation  
and possible use in the educational process at Popov Academy of Choral Art*

**Абстракт.** Статья рассматривает Шестую маленькую (камерную) симфонию Дариуса Мийо с точки зрения жанровой специфики, особенностей строения цикла, а также возможностей использования этого сочинения в образовательных программах 53.05.02 — «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором» и 53.05.04 — «Музыкально-театральное искусство», реализуемых в ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства имени В.С. Попова». Оригинальный масштаб композиции, её хронометраж, неординарные стилистические решения, целенаправленные эксперименты с исполнительским составом, способствуют осмыслению произведения в категориях яркого дидактического образовательного материала, раскрывающего не только момент транспозиции жанра от монументального к камерному, но и ее разнопараметровые новации (драматургию частей, полифонию мелодических линий, тембровую работу). Обращая внимание на методическую ценность произведения, автор предлагает варианты изучения произведения в дисциплинах как специальной, так и общепрофессиональной направленности. Комплексный подход при обучении, позволяющий педагогам-специалистам разного профиля — дирижерам, вокалистам, музыковедам использовать один музыкальный материал, открывая перед студентом те или иные его детали, видится в настоящее время чрезвычайно актуальным. Он позволяет достичь генеральной цели всей образовательной программы, связанной с формированием специалиста с широким кругозором, что так необходимо для развития культуры и гражданского общества России.

**Ключевые слова:** Дариус Мийо, маленькая (камерная) симфония, трактовка жанра, образовательные программы специалитета, образовательный процесс, комплексный подход, межпредметные связи.

**Abstract:** The article considers Little (chamber) Symphony No. 6 by Darius Milhaud with regard to genre, peculiarities of the structure of the cycle as well possible use of this piece in educational programs 53.05.02 — “Artistic Direction of Symphony Orchestra and Academic Choir” and 53.05.04 — “The Art of Music and Theatre”, realized at Victor Popov Academy of Choral Art. The original scale of the composition, its running time, unconventional stylistic approach as well as deliberate experiments with the scoring contribute to comprehending the piece in terms of bright didactic educational material that reveals not only the moment of the transposition of the genre from monumental to chamber, but also the innovations in various aspects (dramaturgy of parts, polyphony of melodic lines, or timbre work). Noting the methodical value of the composition, the author suggests the ways of its study as part of special as well as general professional courses. In the training process, the complex approach that allows teachers of different fields — conductors, singers, musicologists — to use

the same music material, thus opening various details of it to the students, is currently seen as extremely relevant. This approach makes it possible to achieve the general purpose of the whole curriculum to train broad-minded professionals, which is essential for the development of culture and civil society in Russia.

**Keywords:** Darius Milhaud, little (chamber) symphony, genre interpretation, educational programs of the specialist's degree, educational process, complex approach, interdisciplinary relationships.

Шесть маленьких симфоний Дариуса Мийо — выдающегося французского композитора, члена «Шестерки» — были созданы им с 1917-го по 1923-й год. В этом сверхцикле, над которым автор начал работать в сравнительно молодом возрасте, когда ему еще не исполнилось и 30 лет, можно наблюдать своеобразный эксперимент над жанром симфонии. По справедливому замечанию М.С. Стусовой: «В этих сочинениях композитор не только отходит от норм четырехчастного симфонического цикла, избрав трехчастную его модель, но практически полностью изменяет классический образ жанра в плане масштабности композиции: исполнение каждой части циклического произведения длится от 1 до 3 минут, а время исполнения всей симфонии не превышает шести минут» [11, с. 143–144]. Важным, на наш взгляд, является также и следующий факт: сверхцикл хронологически написан раньше, чем крупные симфонические полотна композитора.

В каждой из маленьких симфоний Мийо целенаправленно проводит эксперименты с исполнительским составом, словно учитывая весь исторический путь жанра и подготавливая себя к написанию первого большого симфонического полотна.

Шестая маленькая симфония в этом смысле занимает совершенно особое место: будучи опубликованной отдельно от предшествующих пяти издательством Universal music в 1929-м году, она словно закрывает собой последнюю лауну в отношении выбора исполнителей — композитор создает секстет, используя голоса вокального квартета, состоящего из сопрано, контральто, тенора и баса, дополнив их минимальным количеством инструментов разных групп — гобоем и виолончелью.

Говоря об исполнительском прочтении данного сочинения, укажем на возможность исполнения его как камерным составом (известна запись 1968 года с солистами под руководством самого композито-

пример 1. Начало первой части маленькой симфонии № 6 Д. Мийо

Calme et doux

ра)<sup>1</sup>, так и хором с инструментальным сопровождением (запись под руководством Б.Г. Тевлина)<sup>2</sup>.

Рассматривая особенности цикла шестой маленькой симфонии, укажем на жанровую специфику частей и особенности их формообразования. Первая — *Calme et doux* (6/8) (см. *пример № 1* на с. 90) — представляет собой баркаролу, написанную в форме большого регулярного рондо, ввиду отсутствия ходов вплотную приближающегося к составным формам. Вторая — *Souple et vif* (7/4) (см. *пример № 2*) — является скерцо, изложенным в миниатюрной простой трехчастной форме с кодой (см. *пример № 3* на с. 92). Контраст последней создается за счет смены пульсации, о чем Мийо заботливо предупреждает исполнителей в нотном тексте. В то время как метрику основного разде-

ла формы композитор мыслит по формуле 2+3+2, заключение второй части (от такта 25) трактуется им как 4+3.

Подобная пульсация, в рамках которой кратко, с синкопами, включаются то женские, то мужские голоса, позволяет создать эффект постепенного успокоения. Третья — *Lent tres expressif* (4/4) (см. *пример № 4* на с. 92) — написана в простой трехчастной форме и связана с блюзовой балладой, обладая такими характерными чертами жанра, как специфический синкопированный ритм и блюзовый лад (мажор с вариантными третьей и седьмой ступенями), остигатный попевоочный тематизм.

Такое обстоятельство не вызывает удивления, поскольку композитор работал над сочинением в Нью-Йорке и органично впитывал окружающую музыкальную среду, претворяя ее в своем творчестве<sup>3</sup>. В целом подобное жанровое решение цикла действительно отсылает скорее к сюите, что также в своей диссертации справедливо отмечает М.С. Стусова [11, с. 144].

**1** Исполнители — Жозетт Домер — сопрано, Мари-Жан Кляйн — контральто, Венент Аренд — тенор, Раймонд Костер — бас, Норберт Матерн — гобой, Жорж Маллах — виолончель, Дирижер — Дариус Мийо, Люксембург, 1968.

**2** Исполнители — Евгений Ляховецкий — гобой, Наталья Шаховская — виолончель, Московский хор молодежи и студентов. Дирижер — Борис Тевлин. Москва, Мелодия, 1977.

**3** Напомним, что в это же время Мийо был создан балет «Сотворение мира», где блюзовая стилистика раскрылась в полной мере

*пример 2. Начало второй части Шестой маленькой симфонии Д. Мийо*

**Souple et vif**  
battez 2 + 3 + 2

пример 3. Начало коды второй части Шестой маленькой симфонии Д. Мийо

25 batter 4+3

Ob.

S.

Ca.

T.

B.

Vc.

пример 4. Начало третьей части шестой маленькой симфонии Д. Мийо

Lent très expressif

Ob.

S.

Ca.

T.

B.

Vc.

К сожалению, маленькие симфонии Д. Мийо в настоящее время не являются распространенными сочинениями и поэтому практически не встречаются в педагогической практике. Вместе с тем, их методическая ценность представляется весьма значительной. Первые пять инструментальных симфоний содержат целый комплекс разноплановых задач и могут быть использованы в рамках

учебной творческой практики при работе с камерными составами во время обучения симфоническому дирижированию, что было лично апробировано автором настоящей статьи при освоении программы специалитета в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Шестая же, на наш взгляд, представляется особенно интересной, поскольку может быть задействована в целом

спектре учебных курсов, как специальной, так и общепрофессиональной направленности по программам высшего образования, реализуемым в Академии хорового искусства имени В.С. Попова. Напомним, что к ним относятся «Художественное руководство академическим хором» и «Музыкально-театральное искусство». Рассмотрим возможности применения данного сочинения в качестве материала при освоении различных дисциплин учебного плана соответствующих специальностей, начиная с «Художественного руководства академическим хором».

Дисциплина «Дирижирование» является базовой для формирования компетенций будущего дирижера-хормейстера и изучается на протяжении всех пяти лет обучения. В соответствии с программой второй курс посвящен освоению произведений в сложносоставных (несимметричных размерах). Укажем на вторую часть симфонии как на пример, благодаря которому возможно приобрести данные навыки. Первая и третья части, на наш взгляд, подходят для освоения способными студентами уже на первом курсе. В учебном плане дирижеров на 5-м курсе есть также факультатив «Симфоническое дирижирование», где возможно было бы продолжить работу над «Маленькими симфониями», освоив остальные части сверхцикла.

В подготовке будущих дирижеров-хормейстеров, безусловно, важную роль играют занятия, связанные с апробацией полученных знаний в условиях реальной работы с коллективом. В рамках «Творческой практики (практики работы с хором)», реализуемой на базе Курсовых камерных хоров Академии, представляется вполне возможным изучение данного сочинения в рамках седьмого семестра обучения. Дополнительное приглашение на концертное исполнение двух солистов-инструменталистов не должно вызвать значительных организационных затруднений<sup>4</sup>, а напротив может способствовать активизации творческих контактов между студентами разных ВУЗов. Вместе с тем, в процессе

репетиционной работы партии гобоя и виолончели вполне могут быть исполнены концертмейстером, не представляя больших технических сложностей. В деятельности курсовых камерных хоров Академии в качестве артистов коллектива, как известно, участвуют, наряду со студентами-дирижерами, и студенты специальности «Музыкально-театральное искусство». Знакомство с этим сочинением вокалистов, безусловно, способствует их творческому развитию, расширяя горизонты знаний музыки XX века. Возвращаясь к возможному исполнению симфонии вокальным квартетом, укажем на непреходящее значение дисциплины «Вокальный ансамбль»<sup>5</sup>, где это сочинение также могло бы быть использовано в педагогическом процессе.

Как известно, важнейшую роль в подготовке студентов обеих специальностей играют дисциплины общепрофессиональной направленности, закрепленные за кафедрой истории и теории музыки Академии. В качестве одной из приоритетных задач при их преподавании кафедра видит формирование устойчивой межпредметной связи с дисциплинами специального цикла. Одним из базовых курсов является «Сольфеджио», осваиваемое студентами-дирижерами два года, а студентами-вокалистами четыре года соответственно. Части Шестой маленькой симфонии представляют собой достаточно трудный с точки зрения интонационной работы материал: они изобилуют мелодическими и ритмическими сложностями. Тем не менее, фрагменты этого сочинения вполне могут быть использованы при работе на втором курсе со студентами-дирижерами и на четвертом — со студентами-вокалистами (в сильных группах) в качестве материала для сольфеджирования. Музыкальный материал частей этого сочинения вполне возможно применить и при освоении других теоретических курсов — «Гармонии», «Музыкальной формы» и «Истории современной музыки», где уместно было бы проанализировать специфику строения симфонии, а также рассмо-

4 В истории программ государственных экзаменов в АХИ имени В.С. Попова известны случаи приглашения солистов-инструменталистов. Так, в 2018 году были приглашены два солиста — исполнителя партий труб для участия в исполнении музыки финала 2-го акта оперы Дж.Верди «Аида» (дирижер — Анастасия Голобородько).

5 В учебном плане программы «Художественное руководство академическим хором» она именуется как «Работа над музыкальным произведением в вокальном ансамбле». В действительности, согласно традиции обучения в Академии студенты обеих специальностей работают над музыкальным материалом одновременно, объединяясь в вокальные ансамбли.

треть контекст создания всего сверхцикла, увидев его жанрово-стилевые особенности.

Шестая маленькая симфония Дариуса Мийо является в определенном смысле уникальным примером, возможности применения которого в образовательном процессе в Академии хорового искусства представляются весьма широкими. Комплексный подход при обучении, позволяющий педагогам-специалистам разного профиля — дирижерам,

вокалистам, музыковедам — использовать один музыкальный материал, открывая перед студентом те или иные его детали, видится в настоящее время чрезвычайно актуальным. Он позволяет достичь генеральной цели всей образовательной программы, связанной с формированием специалиста с широким кругозором, что так необходимо для развития культуры и гражданского общества России.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гавдуш А.И.** Творческая практика (Практика работы с хором) : Рабочая программа практики // Образовательная программа Художественное руководство академическим хором [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
2. **Гавдуш А.И.** Хоровой класс : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Музыкально-театральное искусство [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
3. **Захаров Ю.К.** Музыкальная форма : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Музыкально-театральное искусство [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
4. **Захаров Ю.К.** Музыкальная форма : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Художественное руководство академическим хором [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
5. **Катунян М.И.** Гармония : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Художественное руководство академическим хором [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
6. **Кокорева Л.М.** Дариус Мийо Жизнь и творчество [Текст] / Л.М. Кокорева. — М.: Сов. Композитор, 1986. — 335 с.
7. **Кюрегян Т.С.** Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т.С. Кюрегян. — М.: ТЦ «Сфера», 1998. — 345 с.
8. **Латышев Н.А.** История современной музыки : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Художественное руководство академическим хором [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
9. **Латышев Н.А.** История современной зарубежной музыки : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Музыкально-театральное искусство [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
10. **Петров А.К.** Дирижирование : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Художественное руководство академическим хором [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
11. **Стусова М.С.** Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо [Текст] : диссертация кандидата искусствоведения /17.00.02/ М.С. Стусова — Ростов на Дону, 2019. — 173 с.
12. **Сербул Н.Б., Цуканова О.П.** Сольфеджио : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Художественное руководство академическим хором [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
13. **Федосеева Г.В.** Вокальный ансамбль : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Музыкально-театральное искусство [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
14. **Федосеева Г.В.** Работа над музыкальным произведением в вокальном ансамбле : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Художественное руководство академическим хором [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
15. **Цуканова О.П.** Сольфеджио : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Музыкально-театральное искусство [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
16. **Цуканова О.П.** Гармония : Рабочая программа дисциплины // Образовательная программа Музыкально-театральное искусство [Текст] / [Электронный ресурс] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>

## REFERENCES

1. **Gavdush A.I.** Tvorcheskaya praktika (Praktika raboty s horom) : Rabochaya programma praktiki // Obrazovatel'naya programma Hudozhestvennoe rukovodstvo akademicheskim horom [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Creative practice (Practice of working with a choir): Working program of practice // Educational program Artistic leadership of an academic choir [Text] / [Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
2. **Gavdush A.I.** Horovoj klass : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Muzykal'no-teatral'noe iskusstvo [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Choral class: Discipline work program // Educational program Music and theater art [Text] / [ Electronic resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
3. **Zaharov Yu.K.** Muzykal'naya forma : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Muzykal'no-teatral'noe iskusstvo [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Musical form: Working program of discipline // Educational program Music and theater art [Text] / [Electronic resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
4. **Zaharov Yu.K.** Muzykal'naya forma : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Hudozhestvennoe rukovodstvo akademicheskim horom [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Musical form: Working program of discipline // Educational program Artistic leadership of an academic choir [Text] / [Electronic resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
5. **Katunyan M.I.** Garmoniya : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Hudozhestvennoe rukovodstvo akademicheskim horom [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Harmony: Discipline Work Program // Educational Program Artistic Direction of Academic Choir [Text] / [Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
6. **Kokoreva L.M.** Darius Mijo Zhizn' i tvorcestvo [Tekst] [Darius Milhaud Life and Creativity [Text]] / L.M. Kokoreva. — M.: Sov. Kompozitor, 1986. — 335 s.
7. **Kyuregyan T.S.** Forma v muzyke XVII–XX vekov [Tekst] [Form in music of the XVII–XX centuries [Text]] / T.S. Kyuregyan. — M.: TC «Sfera», 1998. — 345 s.
8. **Latyshev N.A.** Istoriya sovremennoj muzyki : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Hudozhestvennoe rukovodstvo akademicheskim horom [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [History of Contemporary Music: Discipline Work Program // Educational Program Artistic Direction of Academic Choir [Text] / [ Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
9. **Latyshev N.A.** Istoriya sovremennoj zarubezhnoj muzyki : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Muzykal'no-teatral'noe iskusstvo [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [History of Contemporary Foreign Music: Discipline Work Program // Educational Program Music and Theater Arts [Text] / [ Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
10. **Petrov A.K.** Dirizhirovanie : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Hudozhestvennoe rukovodstvo akademicheskim horom [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Conducting: Discipline Work Program // Educational Program Artistic Direction of Academic Choir [Text] / [Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
11. **Stusova M.S.** Syuitnost' kak princip kompozicii v tvorcestve D. Mijo [Tekst] dissertaciya kandidata iskusstvovedeniya [Suite as a principle of composition in the work of D. Milhaud [Text] dissertation of the candidate of art history] / 17.00.02/ M.S. Stusova — Rostov na Donu, 2019. — 173 s.
12. **Serbul N.B., Cukanova O.P.** Sol'fedzhio : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Hudozhestvennoe rukovodstvo akademicheskim horom [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Solfeggio: Discipline Work Program // Educational Program Artistic Direction of Academic Choir [Text] / [Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
13. **Fedoseeva G.V.** Vokal'nyj ansambl' : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Muzykal'no-teatral'noe iskusstvo [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Vocal Ensemble: Discipline Work Program // Educational Program Music and Theater Arts [Text] / [ Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
14. **Fedoceeva G.V.** Rabota nad muzykal'nym proizvedeniem v vokal'nom ansamble : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Hudozhestvennoe rukovodstvo akademicheskim horom [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Work on a musical work in a vocal ensemble: Discipline work program // Educational program Artistic leadership of an academic choir [Text] / [ Electronic resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
15. **Cukanova O.P.** Sol'fedzhio : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Muzykal'no-teatral'noe iskusstvo [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Solfeggio: Discipline Work Program // Educational Program Music and Theater Arts [Text] / [ Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>
16. **Cukanova O.P.** Garmoniya : Rabochaya programma discipliny // Obrazovatel'naya programma Muzykal'no-teatral'noe iskusstvo [Tekst] / [Elektronnyj resurs] [Harmony: Discipline Work Program // Educational Program Music and Theater Arts [Text] / [ Electronic Resource]] URL: <http://axu.ru/eduinfo-edu#top>

ЛАТЫШЕВ НИКОЛАЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С.Попова (г. Москва)

доцент кафедры истории и теории музыки

кандидат искусствоведения

k\_latischev@mail.ru

LATYSHEV NIKOLAY A.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russia)

docent of the department of history and theory of music

candidate of arts

k\_latischev@mail.ru