
1 (14) 2025

*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

ISSN 3034-2503

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

И.о. ректора, Заслуженный деятель искусств России, 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

Главный редактор — Ефимова Наталья Ильинична, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела подготовки кадров высшей квалификации Академии хорового искусства имени В.С. Попова

Редактор — Бугрова Ольга Сергеевна

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.)

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)

Л.С. Майковская, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: МГИК)

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

Е.В. Панкина, д-р иск., проф. (Новосибирск, Россия: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки)

Л.Е. Слуцкая, д-р пед. наук, проф. (Москва, Россия: МГК имени П.И. Чайковского)

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

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

+7 (495) 232–52–11

© Академия хорового искусства им. В.С. Попова, 2025

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2025



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

ISSN 3034-2503

Founder and Publisher:

Victor Popov Academy of Choral Arts

Acting rector, Honored Artist of Russia, Professor Alexander Solovyev

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

Proofreader Editor — Olga Bugrova

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. Larisa Maykovskaya (Moscow, Russia: Moscow State University of Culture and Arts)

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

Dr. Elena Pankina (Novosibirsk, Russia: Novosibirsk State Glinka's Conservatoire)

Dr. Larisa Slutskaya (Moscow, Russia: Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

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

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

+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2025

© KOMPOZITOR Publishing House, 2025

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

Кривицкая Е.Д.

Эхо как формообразующий принцип и смысловая категория в творчестве Родиона Щедрина 7

Мрвич К.

Д.Д. Шостакович. Вокально-инструментальная сюита на стихи А. Блока:
особенности жанровой трактовки 17

Романова Е.С.

Конец времени по Карлу Орфу: комедия или мистерия 24

исполнительство

Андропова О.В.

Архитектоника «Заупокойных песнопений» И. Стравинского 30

Горбунов Н.Ю.

Две ипостаси одной сонаты 39

Рябчиков В.И.

«Воистину несравненный» 45

педагогика

Ефимова Н.И.

Научная деятельность Академии в проекции авторской школы В.С. Попова 51

Захаров Ю.К.

А.Т. Тевосян: у истоков научной школы Академии хорового искусства 59

Сотникова О.С.

Дети и музыка в блокадном Ленинграде 70

contents

musicology

Krivitskaya E.

Echo as a formative principle and semantic category in the works of Rodion Shchedrin 7

Mrvich K.

Dmitry Shostakovich: A Vocal and Instrumental Suite on Seven Poems by Alexander Blok 17

Romanova E.

The end of time by Carl Orff: comedy or mystery 24

performance

Andronova O.

Architectonics of I. Stravinsky's "Requiem canticles" 30

Gorbunov N.

Two aspects of one sonata 39

Ryabchikov V.

"Truly incomparable" 45

pedagogy

Efimova N.

Scientific activity of the Academy in the projection of the author's school of V.S. Popov 51

Zakharov Yu.

Alexander Tevosyan: at the Origins of the Scientific School at the Academy of Choral Artsv 59

Sotnikova O.

Children and music in besieged Leningrad 70

УДК 78

Е.Д. КРИВИЦКАЯ

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

Эхо как формообразующий принцип и смысловая категория в творчестве Родиона Щедрина

*E. Krivitskaya**Echo as a formative principle and semantic category in the works of Rodion Shchedrin*

Аннотация. Статья посвящена особой группе сочинений Р.К. Щедрина, в которых формообразующим принципом становится принцип «эхо». Композитор обращается к приемам эпох Ренессанса и барокко — эхо-переключкам, диалогу, творчески развивая их и соединяя с сонористическими методами XX столетия. Также «эхо» рассматривается как эстетическая категория и смыслообразующий принцип, связанный с отзвуком далеких эпох, а шире — как отблеск идеальных миров. Автор подробно анализирует пьесу *Echos* для органа и блокфлейты сопранино как пример реализации эхо-поэтики Р.К. Щедрина.

Ключевые слова: Родион Щедрин, Орландо ди Лассо, Иоганн Себастьян Бах, полифония, эхо, орган, блокфлейта сопранино.

Abstract: The article is dedicated to a special group of compositions by R.K. Shchedrin in which the principle of “echo” defines the form. The composer invokes techniques of Renaissance and Baroque eras such as echo callbacks and dialogue, developing them in a creative way by combining them with the sonoristic methods of the 20th century. Furthermore, “echo” is viewed as an aesthetic category and a semantic principle, associated with the echoes of the distant epochs and in a broader sense with the reflection of ideal words. The author analyses in detail the piece “Echos” for organ and soprano recorder as an example of the implementation of “echo” poetics by R.K. Shchedrin.

Keywords: Rodion Shchedrin, Orlando di Lasso, Johann Sebastian Bach, polyphony, echo, organ, soprano recorder.

«Композитор имеет дело с Духом в прямом виде, не через слово, не через краску, без посредников, напрямую — с космическим строем. И не в услаждении уха дело — в партитуре мировой гармонии. Музыка — это познание идеалистической основы нашего мира, материализованное в звуке», — так писал Андрей Вознесенский о своем друге, композиторе Родионе Щедрине. Его мировоззренческие основы складывались в раннем детстве, так что куда ни копни потом, везде ниточки приводят к счастливым довоенным годам в Алексине: «...переключки пастухов через реку, прикрытую стелющимся туманом, голошение плакальщиц над покойником, эхо протяжных песен через два поля, одноголосная колыбельная... Мне эти звуки были волшебнее и ближе музыки классической. Я замирал как вкопанный, не двигаясь, пока они звучали. Мне казалось, что сама природа застывала, завороченная их красотой» [4, с. 18–19].

Стерефонические эффекты и пространственная драматургия — принципы, на которых строятся многие сочинения Щедрина. На очень разном материале — фольклорном, авангардном, неоромантическом, необарочном — он исследует свойства звука и отзвука, которые лежат в основе физического явления эха. Но выходит далеко за рамки примитивных сопоставлений «громко — тихо», придумывая изощренные оппозиции. Ритмика, артикуляция, диапазон инструментов вкупе с динамикой становятся элементами бесчисленного количества эхо-сопоставлений и диалогических конструкций¹.

¹ В эпоху барокко эхо считалось частным случаем более широкого явления, «диалога». «Эхо — лишь отзвук, точное по материалу, но призрачное повторение только что прозвучавшего музыкального высказывания. Элементы хорового диалога, напротив, тематически

Однако Щедрин никогда не использует технический прием сам по себе, это лишь форма, в которую облекается идея, послание, которое творец передает человечеству. Эхо у него символизирует след, память, недостижимость и эфемерность. В аннотации к «Эхо-сонате» для скрипки соло он писал: «Слово “эхо” я рассматриваю здесь... в двух аспектах: как музыкальные понятия “близко” — “далеко” и как эхо эпох минувших в днях сегодняшних» [3, с. 128].

«Эхо-сонату» Щедрин посвящает памяти И.С. Баха, к которому апеллируют все параметры композиции: выбор инструмента — скрипка соло, терассообразные динамические смены, техника диминуций в развертывании фактурных вариаций, что характерно для эпохи барокко, наконец, конкретные цитаты из баховских скрипичных сонат и партит и не только². При этом эхо баховской эпохи не превращается в слепок: язык — ультрасовременный, со сложной ритмикой, атональный. Монолог скрипки то и дело сменяется диалогом, иногда доходившим «до кричащих диссонансов в напряженном верхнем регистре» [3, с. 129].

Казалось бы, такое яркое специфическое название должно было остаться единичным, эксклюзивным примером в творчестве композитора. Но Щедрин спустя десятилетие пишет пьесу, которое называет *Echos* («Эхи») с подзаголовком «на *cantus firmus* Орландо ди Лассо» (1994). Выбор инструментального состава еще более удивительный — орган и блокфлейта сопранино: колосс, способный

самостоятельны и потому равноправны — даже тогда, когда имеют разную динамику и тембровую окраску. Помимо того, жанр диалога предполагает некое подытоживание, слияние хоров в конце, и потому динамический эффект их обратен эффекту эха: он рассчитан на усиление, а не на ослабление звука» [1, с. 304].

- 2 Как указывает С.И. Нестеров, «в процессе развития появляются цитаты и аллюзии из первой и второй частей Первой сонаты, третьей части Второй сонаты, Чаконы из Второй партиты Баха, из Концерта для скрипки с оркестром *a moll* Вивальди, каприсов Паганини, Первой и Второй сонат Изай для скрипки соло и Чаконы из Сонаты Бартока. Так идея эха прочерчивает в драматургии наиболее важные вехи из истории жанра сольной скрипичной сонаты, предворяющие творение Щедрина: Бах — Вивальди — Паганини — Изай — Барток — Щедрин. Монограмма Д. Шостаковича подключается к процессу развития в Седьмой вариации, достраивая парад фигур предшественников» [2, с. 92].

ошеломить мощью, и самая слабая представительница флейтового семейства.

Но если знать систему координат Щедрина, то окажется, что выбор этот вполне логичен. С одной стороны, он продолжает развивать необарочную линию в своем творчестве. И, несмотря на отсылку к Орландо ди Лассо, фактура пьесы тесно связана с жанром органной хоральной партиты и отчасти с баховскими хоральными прелюдиями. Зато блокфлейта сопранино — это знак совсем иной сферы. Щедрин как-то признавался: «...когда народная музыка, народная интонация стали не в фаворе, даже вредили твоей репутации (волны музыкальной моды быстро меняли знамена в последние два десятилетия), я продолжал идти тем же путем, той же, своей, дорогой. Конечно, одежды менялись, акценты становились иными, сфера интересов становилась другой. Другие замыслы, иные сюжеты. Частушка. Страдания. Былина. Деревенский плач. Свирельные наигрыши пастуха. Гармонь и балалайка. Пьяные срамные песни. Пасхальные перезвоны. Колыбельные баюканья. Солдатские ключи. Строгое церковное песнопение. Потешные сельские марши... Как богата народная музыкальная палитра России! Марсель Пруст замечал, что художник осуществляется между опытом и воображением. Мой опыт был и Орландо ди Лассо, и Брамс, и Мусоргский, и Шостакович, и Берг. Но он был также и в русской народной музыке, которую я впитал в себя...» [4, с. 70]. В этой цитате удивительным образом собирается все: свирель, которую композитор опять же слушал в Алексине, Орландо ди Лассо, чью мелодию он выбирает в качестве *cantus firmus*, а над всем этим витает образ многократно рассеянного (во времени и пространстве) эха. Кстати, учась в Московском хоровом училище, Щедрин познакомился с наследием Лассо как раз на примере миниатюры «*O la, o che bon escho!*» Так фольклорный исток оплодотворился техникой ренессансной полифонии.

Как указывает В.Н. Холопова, «*Echos* на *cantus firmus* Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино было впервые исполнено в Мюнхене 5 ноября 1994 в церкви Сант-Габриэль на «Ночи Орландо ди Лассо». Исполнители — флейтист Маркус Цанхаузен и органистка Элизабет Завадке. В качестве *cantus firmus* Щедрин взял верхний голос хора первого чтения заутрени погребального цикла *Lectio prima* «*Parce mihi Domine, nihil enim*

пример 1. О. ди Лассо. *Lectio prima*

Lectio prima

sunt dies mei» («Упокой меня, Господи, ничего не осталось от дней моих»). Щедрин не везде точно соблюдает интервалику и вначале проводит *cantus firmus* в партии ног (см. *примеры 1 и 2* на стр. 9–10).

Необычна драматургия пьесы: вначале идет вступление органа соло, где заявляется идея эха как реверберации, «искусственно» воспроизведенной определенным фактурным приемом. Ведущий мотив звучит в партии ног — громко, с использованием язычкового регистра Basson 16'. На каждую ноту накладывается аккорд в партии рук, более тихий по динамике с ремаркой автора: *quasi echo* (см. *пример 3* на стр. 11).

Вступление состоит из двух предложений, зеркальных друг другу. Вначале мотив, чем-то напоминающий тему в барочных пассакалиях, звучит, как уже говорилось, в партии ног, во втором предложении он перемещается в верхнюю тесситуру. Меняется и регистровка: орган подражает звучанию той самой блокфлейты сопранино, которая вступит только в финальной части пьесы. Фактура усложняется за счет канона между верхним и средним голосом, а всю конструкцию можно рассматривать как классический пример вертикально-подвижного контрапункта полифонии строгого письма.

Затем следует цепь вариаций на *cantus firmus*, где преобладает имитационно-канонический тип изложения (см. *пример 2*). Образуется полилог — фразы *s. f.* противопоставляются партиям правой и левой рук подобно тому, как это было в трио-сонатах Баха.

В цифре 5 Щедрин меняет фактуру, переходя от текучих фраз к дискретным репликам, разделенным большими паузами. Он дает слушателю возможность услышать натуральное эхо — отзвук

обертонов, всегда возникающий при снятии звука на органе (см. *пример 4* на стр. 12).

В самый кульминационный момент, когда у органа звучит тройная каноническая секвенция с очень сложными интервальными ходами, вступает блокфлейта сопранино (см. *пример 5* на стр. 13).

И здесь начинается инструментальный театр. Солист должен стоять, как указывает автор, «на другом конце комнаты». Вот где вспомнились (и аукнулись) переключки свирелистов с одного берега на другой. Но также композитором двигал расчет, чтобы тембры инструментов не поглощали друг друга, чтобы возник эффект стереозвучания.

Автору этих строк посчастливилось принимать участие в российской премьере пьесы, состоявшейся в Малом зале Московской консерватории в 2017 году на всероссийском фестивале «Запечатленный ангел» (инициатор и художественный руководитель профессор Александр Соловьёв). Тогда солист — известный российский флейтист Максим Рубцов предложил двигаться по ходу исполнения, чтобы к концу пьесы оказаться рядом с органом и добавить элемент инструментального театра в канву пьесы. Такая исполнительская инициатива выросла из знания контекста творчества Щедрина. В пьесе «Три пастуха» для флейты, гобоя и кларнета (1988) автор сам предлагал музыкантам постепенно выходить на первой фразе и в конце также уходить, доигрывая свои партии уже за сценой.

В цифре 7 *Echos* Щедрин предлагает еще один вариант эха: когда тянущаяся педаль «выплывает» в паузах, как отзвук *tutti* (см. *пример 6* на стр. 14).

пример 2. Р. Щедрин. Echos

1 Moderato

Querfl. 8'
III

p *legatiss.*

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is for the flute (Querfl. 8') and the bottom staff is for the piano. Both staves feature a complex melodic line with frequent triplets and slurs. The tempo is marked 'Moderato'.

(Cello 8'), Subbass 16' Cantus firmus *)

p
Par - - -

This system contains the second two staves. The top staff continues the flute part, and the bottom staff introduces a 'Cantus firmus' for Cello 8' and Subbass 16'. The vocal line begins with the word 'Par'.

ce mi - - - - - hi (2)

This system contains the third two staves. The vocal line continues with the words 'ce mi' and 'hi'.

Do - - - - - mi -

This system contains the fourth two staves. The vocal line continues with the words 'Do' and 'mi'.

*) Orlando di Lasso "Lectio prima"

Echos

Sostenuto assai

Rodion Shchedrin
* 1932

Doppelfl. 8', Quinte 2 2/3, Terz 3 1/2, Superoct. 2'

Manual

II HW

mf (quasi echo)

Pedal

Prinz. 16', Subbass 16', Poss. 16', Basson 16', Cello 8'

f

(acceler.)

(*sf*)

a tempo

(III) Doppelfl. 8'

pp legato (echo)

Cello 8'

pp

пример 4

Завершается пьеса репризой-кодой с зеркальными перестановками тематизма. Вместо нисходящего мотива и его «эха» композитор пишет восходящий ряд. Все выше, в небеса улетают звуки флейты. Органные аккорды в последних тактах вторят, подражая волынкам (автор указывает необычную регистровку — солирующий обертоновый регистр «Квинта» на разных мануалах: Quinta $2 \frac{2}{3}$, Nasard $2 \frac{2}{3}$) (см. *пример 7* на стр. 15).

Именно здесь до конца раскрывается смысловой аспект пьесы и выбор для *cantus firmus* мелодии Лассо, с которой связаны слова «Упокой меня, Господи, ничего не осталось от дней моих». Начав с траурного шествия, композитор затем ретроспективно развертывает картину человеческого бытия, чтобы подвести к итогу и внушить мысли о смиренности перед волей Божьей, попросить о милосердии в момент перехода в иной мир. Так что можно пред-

ставить, что тембр блокфлейты сопранино — еще одна ипостась свирелиста, «Ангела Господня», хорошо известная по русской литургии «Запечатленный ангел» Щедрина (1988).

Как пишет В.Н. Холопова, «для Щедрина теперь выстроилась целая историческая анфилада эхо: “Эхо на с. f. Орландо ди Лассо” ровно через 10 лет отозвалось на его “Эхо-сонату” для скрипки — и через сотни лет откликнулось на знаменитый хор “Эхо” Орландо Лассо, петый им в детстве» [3, с. 221]. Однако мы стремились показать, что эхо наделяется Щедриным еще более глубокими семантическими и символическими связями, а его техническая изобретательность и композиционные средства всякий раз удивляют точностью и изощренностью мастерства.

пример 5

First system of musical notation for piano. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. There are accents (+) above several notes in the upper staves and a dynamic marking *f* in the lower staff.

Second system of musical notation for piano. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and various accidentals (sharps, flats, naturals). There are dynamic markings *f* and *ff* throughout the system.

Sopranino-Blockflöte
(am anderen Ende des Raumes)

Third system of musical notation, specifically for the Sopranino-Blockflöte. It shows a single staff with a treble clef. A long note is written with a vibrato marking (*vibr.*) and a dynamic marking (*fff*). A box containing the number 7 is positioned above the staff. The text "(am anderen Ende des Raumes)" is written below the staff name.

Fourth system of musical notation for piano. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns. There are dynamic markings *p* and *f* throughout the system. A tempo marking $\text{♩} = \text{♩}$ is present above the treble staff.

пример 6

Musical score for the first system. It consists of a piano staff and a bass staff. The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with the instruction *(legato)*. The first two measures contain a triplet of eighth notes, marked with a '9' below. The third measure contains a triplet of eighth notes marked with a dynamic of *(f)* and a '9' below. The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a long note with a dynamic of *p (echo)*. Above the bass staff, the text "Hintersatz 4', Jubalflöte 2'" is written.

Musical score for the second system. It consists of a piano staff and a bass staff. The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a dynamic of *dim.*. The first measure contains a triplet of eighth notes marked with a '9' below. The second measure contains a single eighth note with a dynamic of *(mf)*. The third measure contains a triplet of eighth notes marked with a dynamic of *(mp)*. The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a long note with a dynamic of *(p)*.

Musical score for the third system. It consists of a piano staff and a bass staff. The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a dynamic of *p*. The first measure contains a single eighth note with a dynamic of *(p)*. The second measure contains a triplet of eighth notes marked with a dynamic of *(p)*. The third measure contains a single eighth note with a dynamic of *(p)*. The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a long note with a dynamic of *(p)*. Above the piano staff, the text *(rit.)* is written.

пример 7

The musical score is divided into three systems. The first system shows a piano introduction with the instruction "tutti (Koppeln III - I)" and a forte dynamic (*ff*). The second system begins with a vocal line marked "Cantus firmus" and "Lento assai (rubato)" in a box, with a piano dynamic (*pp*) and the instruction "(echo)". The piano accompaniment in this system is marked "(acceler.)" and "(sff secco)". The third system features a vocal line with the instruction "(langsam abtreten) lunga" and "morendo". The piano accompaniment in this system is divided into three sections: "Quintadena 8'" with a piano dynamic (*p*), "Quinte 2 2/3'" with a piano dynamic (*p*), and "Nasard 2 2/3'" with a pianissimo dynamic (*pp*).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Барсова И.А.** Очерки по истории партитурной нотации. — М., 1997. — 571 с.
2. **Нестеров С.И.** Жанровые особенности и концепция «Эхо-сонаты» Р. Щедрина для скрипки соло в контексте исканий эпохи // Современное искусство, 2014. № 4 (17). С. 91–97.
3. **Холопова В.Н.** Путь по центру. — М.: Композитор, 2022. — 451 с.
4. **Щедрин Р.К.** Автобиографические записи. — М., 2008. — 288 с.

REFERENCES

1. **Barsova I.A.** Ocherki po istorii partiturnoy notatsii [Essays on the history of score notation]. — M., 1997. — 571 s.
2. **Nesterov S.I.** Zhanrovyye osobennosti i kontseptsiya "Ekho-sonaty" R. Shchedrina dlya skripki solo v kontekste iskaniiy epokhi [Genre features and concept of R. Shchedrin's Echo Sonata for solo violin in the context of the era's searches] // Sovremennoye iskusstvo [Contemporary Art], 2014. № 4 (17). S. 91–97.
3. **Kholopova V.N.** Put' po tsentru [Path through the center]. — M.: Kompozitor, 2022. — 451 s.
4. **Shchedrin R.K.** Avtobiograficheskiye zapisi [Autobiographical notes]. — M., 2008. — 288 s.

КРИВИЦКАЯ ЕВГЕНИЯ ДАВИДОВНА

Московская государственная консерватория имени

П.И. Чайковского (г. Москва)

профессор кафедры истории зарубежной музыки

e-mail: ekrivitskaia@gmail.com

KRIVITSKAYA EVGENIA D.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Professor of the Department of History of Foreign Music

e-mail: ekrivitskaia@gmail.com

УДК 785

К. МРВИЧ

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

Д.Д. Шостакович. Вокально-инструментальная сюита на стихи А. Блока: особенности жанровой трактовки

*K. Mrvich**Dmitry Shostakovich: A Vocal and Instrumental Suite on Seven Poems by Alexander Blok*

Аннотация. В статье исследована история создания вокально-инструментальной сюиты на стихи А. Блока. Выявлены особенности драматургии сочинения, прослежены его интонационные связи с произведениями, созданными в тот же период. Проанализированы все известные интерпретации опуса. Осуществлен сравнительный анализ трех камерно-вокальных сюит — блоковской, цветаевской и на стихи Микеланджело Буонарроти — с точки зрения специфики трактовки жанра.

Ключевые слова: вокальное творчество, Д.Д. Шостакович, А.А. Блок, сюита, жанровая трактовка, интонационные связи.

Abstract: the article studies the history of creation of the vocal-instrumental suite on A. Blok's poems. The peculiarities of the work's dramaturgy are revealed, its intonational connections with the works created in the same period are traced. All known interpretations of the opus are analyzed. A comparative analysis of three chamber-vocal suites — Blok's, Tsvetaev's and to words by Michelangelo Buonarroti — from the point of view of the specific interpretation of the genre is carried out.

Key words: vocal creativity, D.D. Shostakovich, A.A. Blok, suite, genre interpretation, intonational connections.

Хоровое и вокальное творчество занимает значительное место в искусстве Шостаковича. Как известно, и Вторая, и Третья симфонии, написанные им в молодости, связаны с хором, так же, как и поздняя Тринадцатая симфония. Создавая свои сочинения, Шостакович часто опирался на конкретных исполнителей. Так было с его скрипичными концертами, посвященными Д.Ф. Ойстраху, и с квартетами, писавшимися в расчете на Квартет имени Бетховена. В 1951 году он написал «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX века» для Государственного академического русского хора и Хора мальчиков Московского хорового училища под управлением А.В. Свешникова, как и годом позднее для того же состава — кантату «Над Родиной нашей солнце сияет» на слова Е.А. Долматовского. Аналогичная история случи-

лась и с блоковским циклом. Шостакович задумал его для четырех конкретных исполнителей: Галины Вишневской, Давида Ойстраха, Мстислава Ростроповича и себя.

История создания, драматургия, интонационные связи, интерпретации

К творчеству А. Блока Шостакович обратился довольно поздно, хотя интерес к поэту Серебряного века запечатлен в его письмах еще в 1945 году. Тогда он писал И.Д. Гликману: «Читаю Блока. По-моему, это великий и умный поэт. Некоторые стихи меня потрясли» [4, с. 71]. Нет сведений о том, когда композитор начал писать романсы. Что касается завершения работы, есть несовпадения в дате. В письме от 3 февраля композитор указывает: «Разочаро-

вался я в самом себе. Вернее, [убедился] в том, что я являюсь очень серым и посредственным композитором. <...> Однако, сочинение музыки — влечение рода недуга — преследует меня. Сегодня я закончил 7 романсов на слова А. Блока. <...> Романсы написаны для сопрано, скрипки, виолончели и рояля. Хочу, чтобы их исполняли Г. Вишневецкая, Д. Ойстрах, М. Ростропович и я. Партию рояля я написал в расчете на свои очень скромные возможности. Вот пока и все» [4, с. 225–226].

Спустя неделю, 10 февраля, Гликман впервые познакомился с сочинением в исполнении автора. «Они [романсы] мне показались исповедью Шостаковича, сохранившего, несмотря на страдания, надежду и веру в жизнь» [4, с. 230–231]. Однако на последней странице автографа указана следующая дата: 19 декабря 1966 года. Сам Шостакович в письме Гликману [4, с. 225–226], как видим, называет 3 февраля 1967 как дату окончания опуса. По-видимому, потом шли дополнения, работа над деталями.

Примечательно, что цикл создавался в одно время с Вторым скрипичным концертом, в период, когда Шостакович писал произведения, основная тема которых так или иначе связана с завершением земного пути. Тогда появляются также Соната для скрипки (1968), Четырнадцатая (1969) и Пятнадцатая симфонии (1971).

Премьера откладывалась, были сложности организационного плана — собрать музыкантов оказалось не просто из-за их большой загруженности. Репетиции начались летом 1967 года. Г. Вишневецкая вспоминала: «Летом 1967 года он пригласил меня на дачу и проиграл мне новое <...> сочинение, вокальный цикл на стихи Блока. <...> Это сочинение, такой мучительной красоты и высочайшей поэтичности, занимает особое место во всем творчестве Шостаковича. Он писал его в больнице после инфаркта. Увидевший так близко смерть и вернувшийся к жизни, будто с высоты небес обозревает он свой жизненный путь, обращается к тем духовным ценностям, ради которых лишь и стоит жить, и говорит о них тому, кто остался на земле» [1, с. 403].

Официальная премьера состоялась 23 октября 1967 года в Большом зале Московской консерватории. Партию фортепиано автор писал в расчете на собственные возможности, однако из-за очередных приступов болезни от этой идеи пришлось отказаться. Вместо него на премьере играл Мечислав Вайнберг. Сам концерт Д.Д. слушал по радио из

Жуковки. Цикл имел большой успех и, как свидетельствуют исполнители, был полностью повторен [8, с. 509].

Исследователь творчества Шостаковича М.А. Якубов указывал, что планировалось издание произведения в Лейпциге: «Я буду рад, если Вы напечатаете мои романсы на слова А. Блока <...> Название этому сочинению даю такое: *Вокально-инструментальная сюита для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано на слова Александра Блока*» (курсив мой. — К. М.) [3, с. 164].

Обратим внимание на необычное жанровое обозначение — вокально-инструментальная сюита, — которое впервые появляется в камерной музыке композитора. Возникает вопрос: почему Шостакович дает циклу именно такое определение?

Шостакович выбрал следующие стихотворения, о чем он подробно сообщил в письме от 3 октября 1968 года, адресованном Б. Тищенко. Композитор точно указывает даты создания поэтом каждого стихотворения. Причем пишет, где он дал текстам свои названия. Для него это был не просто набор разнохарактерных стихов, он имел смысловую связь. Группирует композитор их следующим образом:

«Песня Офелии (8 февраля 1899) стр. 11.

Гамаюн, птица вещая (23 февраля 1899) стр. 13.

Мы были вместе (9 Марта 1898) стр. 13.

Город спит (23 Августа 1899) стр. 17.

“Буря” (24 августа 1899) стр. 17.

(Название “Буря” я придумал сам. У Блока нету названия.)

Тайные знаки (октябрь 1902) стр. 74.

(Название придумал я).

Музыка (Сентябрь 1898) стр. 6. (Название придумал я.)» [5, с. 33].

Рассмотрим соотношение вокальной и инструментальных партий в произведении: первые три части исполняются дуэтами сопрано и сменяющимися друг друга инструментами. Следующие три уже исполняет трио, и лишь в финальной седьмой части квартет объединяется полностью (см. *таблицу 1* на стр. 19).

Как видим, драматургия сочинения выстроена весьма характерно для композитора: по принципу динамического и тембрового нарастания, ведущего к кульминационной последней части.

Второй вопрос, на который хотелось бы обратить внимание, это соотношение вокальной и ин-

Таблица 1

1. Песня Офелии	сопрано виолончель
2. Гамаюн, птица вещая	сопрано фортепиано
3. Мы были вместе	сопрано скрипка
4. Город спит	сопрано виолончель фортепиано
5. Буря	сопрано скрипка фортепиано
6. Тайные знаки	сопрано скрипка виолончель
7. Музыка	сопрано скрипка

струментальной линии. Вокальная партия в цикле *отнюдь не является господствующей*. В первой и второй частях голос становится «собеседником» виолончели и скрипки. Между ними выстраивается диалог, идущий во многом с подчинением вокала инструментальной линии. Кроме того, *интонационный «словарь» блоковского цикла полностью «вписывается» в музыкальную лексику создаваемых в этот же период сочинений*. Их интонации нередко совпадают или переплетаются между собой. Так, например, в первой части цикла наличествует комплекс мотивов, напоминающих начало Четырнадцатой симфонии (см. пример 1).

В симфонии это очень распространенная интонация, с нее симфония и начинается (см. пример 2).

Еще один пример интонационных и смысловых переключек связан с четвертой частью Четырнадцатой симфонии «Самоубийца». Композитор «выключает» оркестр, и солирующий голос сопровож-

пример 1. «Песня Офелии», т. 15

Сюита должна исполняться целиком и без перерыва. Примеч. автора 11795

пример 2. 14 симфония, I часть

Слова ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКИ
Перевод И. ТЫНЯНОВОЙ

I. De profundis

Adagio $\text{♩} = 120$

Ф.п. *pp legato sempre*

пример 3. 14 симфония, IV часть

Example 3 shows two systems of musical notation. The first system features a Soprano solo line with the lyrics: «-ги - ле мо - ей без крес - та, три» and a Violoncello solo line. The second system continues with the Soprano solo line: «ли - ли - и, чью по - зо - ло - ту хо - лод - ны - е вет - ры слу - ва - ют, и» and the Violoncello solo line. A measure number '52' is indicated in a box above the first system.

пример 4. Сюита на стихи Блока, «Песня Офелии»

Example 4 shows two systems of musical notation. The first system features a vocal line with the lyrics: «Разлу, ча - жь оде - вой ми - лой, друг, ты» and a piano accompaniment line. The second system continues with the vocal line: «кля - ся мне лю - бить!.. У - ез - жа - я в край по - сты - лый,» and the piano accompaniment line. A measure number '1' is indicated in a box above the first system. Dynamics markings like 'p' and 'stacc.' are present.

дает одна виолончель. Так Шостакович повторяет прием, используемый им в сюите на стихи Блока (см. примеры 3 и 4).

Сюиту на стихи Блока нельзя отнести к редко исполняемым сочинениям. Чаще всего она встречается в репертуарах фортепианных трио (Wanderer trio, Bekova Sisters, Beaux Arts Trio, Trio Vivente, Trio di Parma, Trio Gryphon, Трио имени Рахманинова). В настоящее время существует значительное количество записей как русских, так и зарубежных исполнителей. Тем не менее трактовки этого сочинения кардинально не отличаются. Нет интерпретаций, которые бы радикально различались друг от друга, — расхождения поистине незначительны. Обусловлено ли это некой «объективностью» му-

зыкального языка? Или конкретной образностью, связанной со словом? При изучении записей не покидает ощущение, что все они опираются на первое исполнение, — *все скрипачи звучат, как Ойстрах!*

По-видимому, магия первой записи с выдающимися исполнителями, которыми руководил сам автор, распространяется на все последующие интерпретации.

Как видим, в сюите Шостакович отходит от вокальности в том смысле, который традиционно вкладывается в это слово. Вокал становится еще одним инструментом в руках композитора и является лишь одним из слагаемых для создания единого смыслового целого.

Особенности жанровой трактовки

Последнее, на чем хотелось бы остановиться, это вопрос жанровой особенности сочинения. Вокальная сюита встречается в творчестве Шостаковича трижды. Помимо вышеупомянутой на стихи Блока (1967), композитор создал «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (1973), которые также обозначил как сюиту. Через год он вновь повторяет это жанровое определение в вокальной сюите на стихи Микеланджело Буонарроти (1974).

Интересно, что в поздних инструментальных сочинениях, особенно концертах, композитор сокращает состав оркестра, очевидна тенденция ухода в камерность составов (достаточно вспомнить Второй скрипичный или Второй виолончельный концерты). В вокальных сюитах прослеживается противоположная тенденция. Сюита на стихи Блока написана для голоса и фортепианного трио. Сюита на стихи Цветаевой — для голоса и фортепиано, однако уже в 1974 году композитор сделал ее версию для голоса и камерного оркестра. Сюита на стихи Микеланджело, изначально созданная для голоса и фортепиано, тоже получила свое оркестровое звучание — для голоса и симфонического оркестра. Причем *оркестровые версии второго и третьего цикла начинаются с монолога: звучания солирующего инструмента*. Блоковский и цветаевский циклы — с виолончели, сюита на стихи Микеланджело — с соло трубы.

За год до смерти в письме Гликману от 23 августа 1974 года Шостакович писал: «Мне трудно судить о Микеланджело, но, как мне кажется, главное вышло. А главное в этих сонетах мне показалось следующее: Мудрость, Любовь, Творчество, Смерть, Бессмертие» [4, с. 302]. Через четыре месяца, 23 декабря 1974 года, композитор вновь поделился с Гликманом мыслями о своем последнем цикле: «Вскоре после обеда мы отправились в Малый зал Филармонии, где Евгений Нестеренко спел, на мой слух, очень выразительно сонеты Микеланджело. <...> После концерта, перед отъездом в Москву, Шостакович сказал: “Нестеренко пел хорошо, даже мощно, но мне кажется, что ему следовало бы еще потрудиться над этой вещью. *Ведь эта вещь очень непростая*”» (курсив мой. — К. М.) [4, с. 305].

Трактовка вокальной партии в каждом цикле абсолютно разная. Те художественные задачи и прие-

мы, которые используются в сюите Блока, а затем в цикле на стихи Цветаевой, существенно разнятся с приемами, используемыми композитором в последнем вокальном цикле. Разнятся и соотношения инструментов. В сюите на стихи Микеланджело фортепианная партия написана предельно аскетично, нередко композитор использует одни поддерживающие аккорды. Роль фортепиано в этом цикле часто изобразительна — например, в части «Творчество», где резкие удары фортепиано напоминают удары молотка. Вокальная партия монологична, нередко сопровождение умолкает, и остается один голос, звучащий подобно речитативу, как, например, в части «Изгнаннику», где фортепиано и вокал чередуются репликами, дабы только в конце прозвучать вместе. Драматизм вокальной партии, использование в ней речитативных приемов нередко сближают ее с оперной манерой письма. Нельзя не согласиться с мыслью Хентовой, писавшей об этой музыке, что Шостакович находился здесь «не в поисках новых звучаний, а в поисках нового смысла» [7, с. 558].

В то же время в обеих сюитах (на стихи Цветаевой и Микеланджело) Шостакович использует цитатный метод. Например, в сюите на стихи Цветаевой отчетливо слышится тема из написанного несколько ранее Второго скрипичного концерта (см. *примеры 5 и 6* на стр. 22).

Так же, как известно, и в цикле на стихи Микеланджело Шостакович «оглядывается» на Четырнадцатую симфонию, используя вдобавок свою тему, сочиненную в девятилетнем возрасте (последняя часть «Бессмертие»).

Во многом сходны и тембровые приемы, применяемые в сочинениях: например, звучание скрипичного соло («Мы были вместе» — Блок или «Откуда такая нежность» — Цветаева), а также высокие ноты у скрипок в обоих произведениях.

Как видим, сюита на стихи Блока обнаруживает одновременно уникальные и типичные черты, характерные для позднего периода творчества Шостаковича. Это своеобразная (сюитная) трактовка вокального цикла, это общие приемы, применяемые в последних сочинениях: цитатный метод, минимизация выразительных средств, трактовка голоса как максимально приближенного к инструментальному высказыванию монолога.

«Эта музыка столь же интеллектуальная и аскетичная, как и Скрипичная соната: чувство прячется

пример 5

пример 6. «Анне Ахматовой», VI часть, т. 95

на заднем плане, а выразительные средства скупы и очень просты», — писал исследователь творчества Шостаковича К. Мейер о сюите на стихи Цветаевой

[2, с. 445]. Эти же слова можно отнести ко всем трем вокальным сюитам, написанным в последние годы жизни композитора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Вишневская Г.П.** Галина: История жизни. — М.: Горизонт; Аурика, 1992. — 572 с.
2. **Мейер К.** Шостакович: Жизнь, творчество, время / Пер. Е. Гуляевой. — СПб.: Композитор, 1998. — 559 с.
3. Новое собрание сочинений = New Collected Works: в 150 т. / Дмитрий Шостакович; ред. М.А. Якубов. Т. 91: Семь стихотворений Александра Блока. — М.: DSCH, 2010. — 237 с.
4. **Шостакович Д.Д.** Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. — М. — СПб., 1993. — 336 с.
5. **Тищенко Б.И.** Письма Д.Д. Шостаковича к Тищенко Б. — СПб.: Композитор, 2008. — 52 с.
6. **Тищенко Б.И.** Размышления о 142-м и 143-м опусах // Советская музыка, 1974. № 9. С. 40–46.
7. **Хентова С.М.** Шостакович: жизнь и творчество: в 2 т. — СПб.: Советский композитор (Ленинградское отделение), 1986. Т. 2. — 624 с.
8. **Юзефович В.А.** Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом. — СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова, 2017. — 1024 с., илл. — 510 с.

REFERENCES

1. **Vishnevskaya G.P.** Galina: Istoriya zhizni [A History of Life]. — M.: Gorizont; Aurika, 1992. — 572 s.
2. Novoe sobranie sochineniy = New Collected Works: v 150 tomakh. / Dmitry Shostakovich; red. M.A. Yakubov. T. 91: Sem' stikhotvoreniy Aleksandra Bloka. — M.: DSCH, 2010. — 237 s.
3. **Shostakovich D.D.** Pis'ma k drugu: pis'ma D.D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu [The Letters of Dmitry Shostakovich to Isak Glikman]. — M. — SPb., 1993. — 336 s.
4. **Tishchenko B.I.** Pis'ma D.D. Shostakovicha k Tishchenko B [Letters of Dmitry Shostakovich to Boris Tishchenko]. — SPb.: Kompozitor, 2008. — 52 s.

5. **Khentova S.M.** Shostakovich: zhizn' i tvorchestvo: v 2 t. — SPb.: Sovetskiy kompozitor (Leningradskoe otделение), 1986. T. 2. — 624 s.
6. **Tishchenko B.I.** Razmyshleniya o 142-m i 143-m opusakh // Sovetskaya muzyka, 1974. № 9. S. 40–46.
7. **Yuzefovich V.A.** David Oustrakh: Besedy s Igorem Oustrakhom [conversations with Igor Oistrakh]. — SPb.: Izd. im. N.I. Novikova, 2017. — 1024 s., ill. — 510 s.

МРВИЧ КАТАРИНА

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

аспирант

научный руководитель: доктор искусствоведения

Власова Е.С.

выпускница МГК имени П.И. Чайковского (класс проф.

Грача Э.Д.)

артист Российского национального оркестра п/у А. Рудина

e-mail: katarinamrvic1012@gmail.com

MRVIC K.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Postgraduate student at the Department of Music History
and Theory

Scientific supervisor: doctor of art history

Vlasova E.S.

katarinamrvic1012@gmail.com

УДК 78.04; 78.0

Е.С. РОМАНОВА

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

Конец времени по Карлу Орфу: комедия или мистерия

*E. Romanova**The end of time by Carl Orff: comedy or mystery*

Аннотация. Карл Орф — выдающийся композитор и педагог XX века. Его творчество отличается экспериментальным подходом к объединению различных видов искусства в единое целое. Орф стремился к созданию театра, в котором все компоненты — музыка, хореография, актерская игра, мимика — существуют в гармонии и находятся в тесной связи друг с другом. Театр Орфа имеет образовательную миссию, так как направлен на просвещение людей, помогает им осознать глубокий философский подтекст и испытать духовное очищение. Орф считал, что искусство должно стимулировать внутренние изменения и развитие личности. Одним из примеров нового типа «синкретического театра» является мистерия Орфа «Комедия на конец времени». Сочинение вбирает в себя черты средневековой мистерии, комедии дель арте, а также развивает идеи «эпического театра», где сценическое пространство становится своего рода символическим пространством, лишенным динамических процессов. Для осуществления своих идей композитору потребовался внушительный по размерам оркестр, расширенный за счет этнических инструментов, огромный певческий состав.

Ключевые слова: Карл Орф, мистерия, комедия, этнические инструменты, синкретическое искусство, Теодор Курентзис, сивиллы, анахореты, Бертольд Брехт.

Abstract: Carl Orff is a prominent composer and educator of the 20th century. His concept involves an experimental approach to integrating various art forms into a cohesive whole. Orff aimed to create a theater where all components, including music, choreography, acting, and facial expressions, exist in harmony and are closely interconnected. Orff's theater has an educational mission, as it seeks to enlighten individuals, helping them to grasp the profound philosophical implications and experience spiritual purification. He believed that art should stimulate internal changes and personal development. One example of a new type of "syncretic theater" is "Comedy for the End of Time" of Orff, a work that combines elements of medieval mystery plays, commedia dell'arte, and the ideas of "epic theater", where the stage becomes a symbolic space devoid of drama.

For implementation of this monumental idea, the composer needed an impressive-sized orchestra, which also includes various ethnic instruments. In addition, the production involves twenty soloists, two readers, and four choirs.

Keywords: Carl Orff, mystery, comedy, ethnic instruments, syncretic art, Theodor Currentzis, sibyls, anchorites, Bertolt Brecht.

В последние годы в нашей стране наблюдается возрождение интереса к творчеству выдающегося немецкого композитора и музыкального педагога Карла Орфа (1895–1982). Исполнение театральных произведений Орфа встречает различные трудности из-за монументальных масштабов оркестра, в состав которого входят также инструменты, нетрадиционные для симфонических коллективов. А от вокалистов требуется немалое актерское мастерство, пластичность и умение сочетать пение с немзыкальными звуками. Но, несмотря на всю

сложность воплощения партитур Орфа, русской публике все чаще предоставляется возможность увидеть зрелищные постановки сочинений композитора. А особенно полюбившаяся зрителям сценическая кантата «Кармина Бурана» нередко становится ярким завершением концертов.

Идея синкретического искусства

Идее нового театра Орф посвятил всю свою жизнь, выработывал собственную систему музы-

кального языка, искал оригинальные методы тематического развития в музыке. Он шел по пути особой «избирательности» в использовании художественных средств в области приемов развития материала, формы, фактуры. Все его шаги в разработке нового типа музыкально-сценического действия привели к появлению «синтетического театра», сочетающего в себе черты балета, оперы, оратории, мистерии, драматического театра, итальянской комедии dell'arte и уличных представлений. Одним из примеров такого мультижанрового образца стала его мистерия под названием «Комедия на конец времени» (*De Temporum Fine Comoedia*). Идея создания этого произведения возникла у Карла Орфа в конце 1960-х годов. Тогда он раздумывал о сочинении композиции, которая отразила бы фундаментальные вопросы о смысле жизни и вечности. Особая заслуга в освещении «Комедии на конец времени» Орфа на территории России принадлежит известному дирижеру Теодору Курентзису. К партитуре мистерии он обращался еще в 2007 году. Тогда совместно с театральным режиссером Кириллом Серебренниковым он представил на сцене Концертного зала имени Чайковского театрализованную версию произведения, привлекая внимание публики и критики.

Однако следующая его постановка, премьера которой состоялась в 2022 году в Перми в здании Завода Шпагина, оказалась еще более грандиозным событием. «Комедия на конец времени» стала масштабным финалом ежегодного Дягилевского фестиваля [6]. Для показа сочинения потребовалось около ста человек на сцене, полтора десятка ударных инструментов и более двадцати работников за сценой! Постановка была осуществлена силами режиссера Анны Гусевой. В буклете приведены ее слова, что сценарий Орфа — это некая канва, по которой режиссер и дирижер вышивают свои узоры. «Мы начинаем с того, что люди убили Бога. Во втором акте они Бога поминают — постепенно приходят к осознанию того, что натворили, поэтому в перформансе много разных элементов народных ритуалов, связанных с культами предков», — поясняет Анна [4].

«Комедия на конец времени» Карла Орфа выходит далеко за рамки собственно музыкального искусства. Музыка здесь становится хотя и важнейшей и неотъемлемой, но лишь частью всей синтетической драмы. Стремясь в ней к идее синкретического искусства, Орф, несомненно, продолжает

традиции античной трагедии, где в качестве некоего идеала выступает единство звука, слова и хореографии, что также характерно и для средневековой мистерии [3]. И этот синтез композитор назвал «мировым театром»¹. Как и в «Комедии» Орфа, эти вышеназванные элементы находятся в тесной связи друг с другом, потому рассматривать произведение лишь с точки зрения музыкальной стороны было бы некорректно. Кроме того, сочинение Орфа таит в себе глубокий философский подтекст. Повествуя о разного рода испытаниях, с которыми сталкивается человек на протяжении своей жизни, часто имеющих стихийный или сверхъестественный характер, мистерия имеет важнейшую нравоучительную функцию. Основная цель — преобразование души от осуждения к состраданию с завершением пути очистительным катарсисом. В Средних веках мир глазами человека представлял собой неделимое целое, в котором все происходящие события тесно связаны между самим человеком, миром и Богом. При этом все возникающие связи подчинены исключительно божественным законам, и каждое событие влечет за собой определенные последствия [2].

Но это сочинение вбирает в себя не только черты мистериального театра — в нем явно проступают характерные особенности жанра комедии дель арте, известного как «комедия масок». Он зародился в Италии в XVI веке и представляет собой вид площадного уличного театра с широким использованием импровизации, пантомимы, акробатики и участием актеров, одетых в маски. Сюжет чаще всего носил комедийный характер, хотя мог быть также и трагедийным или пасторальным. В XX веке комедия становится моделью для нового синтетического театра, в котором особое внимание уделялось выразительности сценического жеста. Кроме того, одним из главных критериев для играющего актера являлась четкая дикция, а также владение голосом и декламацией. И в «Комедии» Орфа язык телодвижений по значимости выступает наравне со словом и музыкой. Но одна из самых явных параллелей с жанром комедии дель арте возникает в связи с наличием персонажа, появляющегося на сцене в маске. Такой характерный прием продолжает традиции, заложенные в сценическом действе средневекового жанра.

¹ Подробнее об этом см.: [8].

В то же время Карл Орф выступает новатором в аспекте внедрения в свое творчество тенденций «эпического театра». Его мистерия построена по плану «иллюстрированного рассказа», который заложил в своем драматическом театре Бертольд Брехт [7]. И эта повествовательная форма изложения, взятая за основу, противопоставлена воспроизведениям на сцене динамических процессов реальной жизни. Стоит отметить, что эпический театр не исключает эмоции и отклик зрителя на представленное произведение, а лишь стремится вызвать этот отклик за счет дистанцирования между актером и зрителем. Действие происходит как бы со стороны, и исполнители используют метод отчуждения. Главная задача эпического театра — не переставать шокировать зрителя и удерживать его внимание до самого конца [1].

Отсутствие этих динамических процессов в «Комедии на конец времени» приводит к неподвижности внутри картин. Сценическое пространство при этом понимается как символическое пространство, существующее вне времени. И в этой «всепространственности» и «вневременности» Орф видит путь к высшей актуальности².

Сверхоркестр Орфа

Партитура «Комедии на конец времени» вмещает в себя партии для двадцати солистов, двух чтецов, четырех хоров (включая детский), шестерной состав духовых, дублированные ударные, три арфы, три рояля, а также церковный и электронный органы. Но оригинальность оркестра состоит не только в количестве используемых на сцене инструментов, но и в их выборе. Стоит вспомнить особый интерес Карла Орфа к аутентичному воспроизведению стиля довольно экзотичных этнических традиций и их интеграции. Погружаясь в мир фольклора различных народов, Орф изучал специфику их музыкальной жизни, жанровую основу и традиционные инструменты и даже собрал собственную коллекцию этнических инструментов. Неудивительно, что в составе оркестра этой мистерии находятся самые разнообразные виды ударных, нехарактерных для классического состава. Среди них выделяются дарабуки, являющиеся национальным символом

египетской музыки шааби; афро-кубинские конги, или тумбадоры; кротали, или помпейские тарелочки; тамтамы; гонг; японский храмовый колокол добачи; гуиро (который звучит и в составе «Весны священной» Игоря Стравинского); японские хэсиги — ударные инструменты, состоящие из двух частей лиственной древесины или бамбука, которые звучат лишь внутри фортепиано, когда перкуссионист сильно ударяет по струнам инструмента; индонезийский англунг и другие необычные и нетрадиционные для использования в классическом оркестре инструменты.

Кроме того, автор добавляет в партитуру магнитофонную ленту, музыка на которой воспроизводится три раза в разных частях. При появлении музыки, доносящейся с ленты, ясно ощущается контраст между звучанием записанного материала и живого исполнения. Возможно, используя такой прием, Орф задумывал акцентировать внимание слушателя на определенных моментах или словах. Таким образом, магнитофонная лента служит некой красной чертой, выделяющей важные фрагменты произведения. Еще одной причиной использования такой техники могла послужить необходимость точного звучания в конкретный момент и сохранения его аутентичности. Первый раз запись на магнитофонной ленте появляется в первой части, воспроизводя партии пикколо, гlockеншпиля, маримбы и фортепиано. Второй раз также приходится на первую часть, но уже с использованием ветряной машины³, которая сопровождает эхо одного из диалогов сивилл. Третий раздел музыки с ленты прозвучит во второй части совместно с детским хором, теноровой партией, двумя трубами in C, помпейскими тарелочками, гlockеншпилем, маримбой, литаврами и двумя фортепиано. Последний раздел должен был появиться ближе к концу третьей части, но в своей последней редакции 1981 года Орф отказался от такой задумки, исключил весь музыкальный материал ленты в этой части и передал его инстру-

² Подробнее об этом см.: [5, с. 234].

³ Ветряная машина, или золифон, элофон — фрикционный идиофон, изображающий звуки ветра. Представляет собой покрытый шелком, холстом или другим материалом цилиндрический корпус, опирающийся на подставку. Для звукоизвлечения используется прикрепленная к цилиндру рукоятка, позволяющая вращать инструмент.

ментам в оркестре: флейтам, трубам, тромбонам, а также женскому и детскому хору и солистам — тенору и контральто.

Магическое число 3 и «античный» финал

Мистерия положена на древнегреческий, латинский и немецкий тексты, взятые из «Прорицаний сивилл», орфических гимнов и средневекового сборника *Carmina Burana*. Обращение композитора именно к трем языкам объясняет и структуру троекратных повторений кратких формул текста. Использование греческого, латинского и немецкого языков, скорее всего, обусловлено отражением в мистерии мира древних эллинов, иудейского и византийского Востока, римского католического мира, а также мира современного. В то же время разделение текста на три языка происходит не столько с исторической точки зрения, сколько с точки зрения функций, которыми они наделены. Таким образом, латынь предстает здесь в виде живого литературного языка, немецкий как *lingua vernacular*⁴ выступает в роли народного языка, а греческий становится языком философии, восточной литургии, но прежде всего — языком трагедии и мифа. Помимо вышеуказанных функциональных уровней учитывается и ритмообразующая сторона всех трех языков, которой уделено большое внимание при создании данной партитуры.

Поделена мистерия на три большие части, которым предшествует многозначительный подзаголовок *Vigilia* («Вигилия»), что в переводе дословно означает «Ночная вахта», или же иначе «Всенощное бдение». В каждой части присутствуют свои главные персонажи. В первой части изображены девять сивилл⁵: три драматических сопрано, четыре меццо-сопрано, один альт и одно контральто. Их речь полностью состоит из фраз на древнегреческом языке, которые они провозглашают несколько раз. Текст взят из второй, третьей, четвертой, пятой, шестой и седьмой книг «Прорицаний сивилл». Первая часть раскрывает идею оплакивания пророчицами-сивиллами разрушающегося мира.

Вторая часть представлена мужскими голосами — главными персонажами оказываются девять анахоретов⁶, среди которых один тенор, пять баритонов, два баса и один *basso profundo*. Помимо мужских голосов, звучит детский хор, а также теноровая партия. Многократные возгласы героев написаны на латинском и немецком языках. Здесь разворачивается картина непоколебимости анахоретов в христианской вере, провозглашающих конец забвеньем всех грехов. Такое возвышенное представление, отрицающее ожидание адских мук, перекликается с эпитафией из Оригена⁷, который непосредственно связан с идеей «Комедии на конец времени»: «*Omnium rerum finis erit vitiorum abolition*» («Конец всех вещей — всех грехов забвением станет»). Ориген веровал в искупление и очищение в конце пути каждого пришедшего к вратам иного мира. Он также предполагал, что возможность искупления своих греховных дел и помыслов доступна любому творению Всевышнего и даже сатане.

В третьей части объединяются мужские и женские голоса, входящие в состав трех больших смешанных хоров, — так изображены «последние люди». Также в этой части появляются и разговорные реплики корифея хора. А одна из ключевых фигур произведения — Люцифер, появление которого ожидается ближе к концу — представлена в виде говорящей роли. В постановке Теодора Курентзиса в 2022 году падшего ангела изображала маленькая девочка: «Она несет с собой павлина — символ солиарности, воскрешения, звездного небесного свода. Блудное дитя возвращается в лоно Божественного, и в финале под звуки консорта виол Отец и его обретенный ребенок уходят в вечность» [4]. Финал композиции поражает своей монументальностью. Неудивительно, что именно в последней части «Комедии» появляются три смешанных хора, сливающихся в единый мощный звуковой поток, — Страшный суд уже близко. Хор становится важнейшим элементом разворачивающегося представления, оказывающим на публику определенное эмоциональное воздействие, тогда как оркестр

4 Разговорный язык, используемый в повседневной жизни широким слоем населения на географической или социальной территории.

5 Сивилла — прорицательница, предсказывающая будущее, согласно античным преданиям.

6 Анахорет — отшельник, человек, ведущий аскетичный образ жизни. Такие персонажи играют важную роль в создании образа и у Малера во второй части его Восьмой симфонии.

7 Ориген Адамант — греческий христианский теолог, философ, ученый, автор термина «Богочеловек».



*Комедия на конец времени» К. Орфа в постановке А. Гусевой.
Фото Г. Мусаевой предоставлено Дягилевским фестивалем в Перми*

лишь создает остигатный фон. Финал наполняет сердца людей страхом и ужасом перед постепенно приходящим осознанием конца всего живого. Люди просят у Бога милости и прощения за совершенные ими грехи. Но увенчается мистерия, подобно концепциям времен Античной Греции, катарсисом, отраженным в виде маленькой девочки, — Люцифером, поднятым на руки самим Спасителем. Таким образом, Господь доносит до людей важную мысль о том, что каждый может получить Его прощение, если мольба искренняя.

Комедия или мистерия?

Почему же Орф использовал в названии слово «комедия», жанр, который уже давно воспринимается как незатейливый, бытовой, развлекательный? Тогда как ничего этого в принципе нет в замысле композитора.

Однако, как уже указывалось, «Комедия на конец времени» представляет собой смесь элементов средневековой драмы, миракля и фарса, в которой высмеиваются человеческие пороки и глупость, а также исследуются темы любви, смерти и искупления. Более того, название может указывать на то, что Орф воспринимал свое сочинение как своего рода «последнюю комедию», подводящую итог традициям средневекового театра (чего, как мы знаем, не произошло).

Черты фарсовости либо мистерийности могут доминировать в сценических версиях этой партитуры по воле постановщиков. Но одно очевидно: «Комедия на конец времени» стала рубежной в поисках нового типа музыкально-сценического действия в XX веке и впечатляющим итогом творческой работы композитора, завершившим ярчайшую и самобытную линию музыкально-театрального искусства Орфа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бреخت Б.** Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. — М.: Искусство, 1963–1965.
2. **Колязин В.Ф.** От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. — М.: Наука, 2002. — 208 с.
3. **Кривицкая Е.Д.** Музыка Франции: век двадцатый. — Москва — Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 336 с.
4. **Кривицкая Е.Д.** Комедия и трагедия на конце времени // Музыкальная жизнь. 2022. № 7–8. [Электронный ресурс] / URL: <https://muzlifemagazine.ru/komediya-i-tragediya-na-konec-vremeni/> (дата обращения 09.07.2025).
5. **Леонтьева О.Т.** Карл Орф. — М.: Музыка, 1984. — 334 с.
6. **Мороз А.** Опера-мистерия De Temporum fine comoedia на Дягилевском фестивале: простая сложность [Электронный ресурс] / URL: <https://teatrto.ru/2022/06/25/opera-misteriya-de-temporum-fine-comoedia/> (дата обращения 09.07.2025).
7. **Шумахер Э.** Жизнь Брехта. — М.: Радуга, 1988. — 352 с.
8. De temporum fine comoedia [Электронный ресурс] / URL: <https://musicaeterna.org/ru/visit/event/de-temporum-fine-comoedia-4/> (Дата обращения 09.07.2025).

REFERENCES

1. **Brecht B.** Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya: v 5 t. [Theatre: Plays. Articles. Statements: In 5 volumes]. — Moscow: Iskusstvo, 1963–1965.
2. **Kolyazin V.F.** Ot misterii k karnavalu. Teatral'nost' nemeczkoy religioznoj i ploshhadnoj sceny rannego i pozdnego Srednevekov'ya [From mystery to carnival. The theatricality of the German religious and popular scenes of the early and late Middle Ages]. — M.: Nauka, 2002. — 208 s.
3. **Krivitskaya E.D.** Muzyka Francii: vek dvadczatyj [The music of France: the twentieth century]. — Moscow — Saint-Petersburg: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2012. — 336 s.
4. **Krivitskaya E.D.** Komediya i tragediya na konce vremeni [Comedy and tragedy at the end of time] // Muzykal'naya zhizn'. 2022. № 7–8. [Elektronnyj resurs] / URL: <https://muzlifemagazine.ru/komediya-i-tragediya-na-konec-vremeni/> (data obrashhenija 09.07.2025).
5. **Leont'eva O.T.** Karl Orf [Carl Orff]. — M.: Muzyka, 1984. — 334 s.
6. **Moroz A.** Opera-misteriya De Temporum fine comoedia na Dyagilevskom festivale: prostaya slozhnost' [The Opera-Mystery De Temporum fine comoedia at the Diaghilev Festiva: Simple Complexity] / URL: <https://teatrto.ru/2022/06/25/opera-misteriya-de-temporum-fine-comoedia/> (data obrashhenija 09.07.2025).
7. **Shumacher E'.** Zhizn' Brehta [The Life of Brecht]. — M.: Raduga, 1988. — 352 s.
8. De temporum fine comoedia [Elektronnyj resurs] / URL: <https://musicaeterna.org/ru/visit/event/de-temporum-fine-comoedia-4/> (data obrashhenija 09.07.2025).

РОМАНОВА ЕЛИЗАВЕТА СЕРГЕЕВНА

Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского (г. Москва)студентка научно-композиторского факультета
(музыковедение)

научный руководитель: доктор искусствоведения,

профессор Кривицкая Е.Д.

e-mail: r.elizav3ta@yandex.ru

ROMANOVA ELIZAVETA S.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Student of Faculty of Musicology and Composition

Scientific supervisor: doctor of art history, professor

Krivitskaya E.D.

e-mail: r.elizav3ta@yandex.ru

УДК 781.6

О.В. АНДРОНОВА

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск)

Архитектоника «Заупокойных песнопений» И. Стравинского

O. Andronova

Architectonics of I. Stravinsky's "Requiem canticles"

Аннотация. Статья посвящена последнему сочинению И.Ф. Стравинского — «Заупокойным песнопениям» (*Requiem canticles*), в основе интонационного и драматургического развития которых лежит серия. Рассматривается архитектоника многочастного сочинения — композиционные особенности, фактурные решения, некоторые приемы хорового письма. Анализ музыкального материала «Заупокойных песнопений» выявляет конструкты, в содержании которых мы находим признаки как православной литургии, так и католической мессы, совмещение изощренной хроматики с русской трихордовостью и диатоничностью, имитационной полифонии с подголосочностью, динамичной линейности — с развернутой вертикалью. Мозаичное конструирование целого из большого числа элементов достигает истинного совершенства в структуре и интонационной драматургии произведения.

Ключевые слова: интонация, серийная техника, драматургия, Стравинский, песнопения, композиция, нерегулярная ритмика, архитектоника.

Abstract: The article is devoted to the latest work by Igor F. Stravinsky, *Requiem Canticles*, which is based on the intonation and dramatic development of the serial equipment. The article examines the architectonics of a multipart composition — compositional features of the structure, types of texture, and some techniques of choral writing. The analysis of the musical material of the *Requiem Canticles* reveals construction in the content of which we find both elements of the Orthodox liturgy and the Catholic Mass, the combination of sophisticated chromatics with Russian trichordism and diatonicity, imitation polyphony with subvocalization, dynamic linearity with an expanded vertical of musical material. Stravinsky's mosaic construction of the whole from a large number of particular elements achieves true perfection in the structure and intonation dramaturgy of the composition.

Keywords: intonation, serial technique, drama, Stravinsky, canticles, composition, irregular rhythm, architectonics.

Последнее свое сочинение, «Заупокойные песнопения», Стравинский по-русски называл «Похоронными напевами», а по-английски — «Принстонским реквиемом». Заказ на создание подобного рода произведения исходил от Принстонского университета, в котором хотели почтить память Элен Бьюкенен Сигер, поддерживавшей университет щедрыми пожертвованиями. Несмотря на то, что сочинение носило характер мемориального посвящения, это совершенно не связывало фантазию Стравинского. В итоге он создал один из самых простых, строгих и проникновенных своих опусов, в котором объединяются несколько жанровых и стилистических особенностей: приемы вокаль-

но-симфонического развития (по типу «Симфонии псалмов», *Threni, Canticum sacrum*), черты церковных песнопений («Отче наш», «Верую», Месса) и сочинений, написанных *in memoriam*, в память («Памяти Дилана Томаса», «Памяти Олдоса Хаксли», *Introitus* памяти Т.С. Элиота).

«Заупокойные песнопения», или *Requiem canticles* предназначены исключительно для концертного исполнения. Главная причина в том, что композитор довольно смело и свободно обошелся с каноническим прототипом данного жанра и текстом католического реквиема.

Композитор изменяет традиционную структуру реквиема, используя лишь фрагменты традицион-

ных частей (к тому же далеко не всех). Он почти полностью выпустил *Introitus* с его ключевыми словами «*Requiem aeternam dona eis Domine*» («Вечный покой даруй им, Господи»), оставив на первом месте лишь текст «*Exaudi orationem meam*» («Услышь мою молитву»), который является заключительной строкой в этом разделе реквиема. Далее следует текст секвенции *Dies irae* («День гнева»), из которой Стравинский использует отдельные строфы — *Tuba mirum* («Чудесная труба»), *Rex tremendae* («Повелитель трепещущих»), *Lacrimosa* («Слезная»). Последняя хоровая часть «Заупокойных песнопений» — *Libera me* («Освободи меня») — входит в текст *Communio*, который не является обязательным в этом жанре.

Одному из корреспондентов Стравинский говорил о «Заупокойных песнопениях» следующее: «Я только что вчера закончил *Rex tremendae* — я называю его моим карманным реквиемом потому, что использую только фрагменты текста, перемежая их с инструментальной музыкой, и потому, что большую часть вещи я записал на блокнотах, которые я ношу с собой» [12, с. 145].

Из девяти частей «Заупокойных песнопений» три — инструментальные (№ 1 — Прелюдия, № 5 — Интерлюдия и № 9 — Постлюдия), что существенно меняет жанровый облик сочинения.

Следуя традициям, идущим от Шёнберга (для каждого сочинения применять новый (свой) оркестровый состав), Стравинский в «Заупокойных песнопениях» использует необычный состав оркестра, в котором каждый инструмент играет важную роль в становлении и развертывании музыкальной драматургии. Оркестр состоит из трех флейт, альтовой флейты, двух фаготов, четырех валторн, двух труб, трех тромбонов, двух литавр, ксилофона, вибратона и колокольчиков, арфы, фортепиано, челести и струнных.

В одном из интервью Стравинский говорит о своем сочинении: «В основу “Заупокойных песнопений” положены интервалы, развернутые в контрапунктические формы, из которых, в свою очередь, я почерпнул ресурсы для более крупного произведения. К сдвоенным сериям я тоже пришел рано, заканчивая первое музыкальное предложение. И инструментальный уклон произведения принадлежал к числу ранних идей; оригинальным названием сочинения было *Sinfonia da Requiem*» [9, с.187].

Открывает «Заупокойные песнопения» инструментальная **Прелюдия** (фактически токката), которая своим наступательным движением шестнадцатых, пульсацией *ostinato*, сменой ритмов ($\frac{5}{16}$ и $\frac{7}{16}$) сразу выбивает из привычных стереотипов начала реквиема как траурного песнопения. В ней слышится протест против смерти, она передает скорее тревогу бытия. Прелюдия содержит основную музыкальную формулу всего сочинения — двенадцатитоновую серию, которая затем функционирует и как целое, и дробится на отдельные тематические секции.

$$F - c - h - a^1 - ais^2 - d^2 - g^2 - cis^2 - gis - dis^1 - fis^1 - e^2$$

Стравинский активизирует в ней интервалы терции, кварты, квинты, а также использует их в обращении. Ключевым становится интервал септимы, который мы можем проследить в каждом из номеров произведения.

Сквозной интонацией Прелюдии является мелодический ход *ais — c*, который на протяжении всего номера проходит в партии скрипки *solo*. Эта уменьшенная терция звучит очень напряженно и взволнованно.

Прелюдия имеет черты трехчастной репризной формы. Ее первый раздел является экспозицией двенадцатитонового звукоряда, который в дальнейшем изложении проводится в ракоходном движении (средний раздел). Завершается первый номер точной репризой в партии солирующих струнных инструментов, начальные тоны серии заменяются лишь в голосах аккомпанирующей группы.

Таким образом, уже с самого начала произведения Стравинский формирует принцип концентрического построения, который станет основополагающим для всего сочинения.

Композитор и здесь создает трехслойную фактуру, характерную для его произведений. Первые два слоя образуют своеобразный ритмический диалог, в котором сопоставляются дуольный и триольный ритмы, третий слой — движение шестнадцатыми. Вместе с тем *ostinato* в аккомпанирующей группе не статично, а соединяет в себе два пласта в разном метре. Таким образом, мы видим, что ритмическая организация первого номера сочетает в себе полиметрию, полиритмию, а также приемы акцентного варьирования.

Тревожно-трагическая Прелюдия сменяется эмоционально спокойным и умиротворенным «бо-

жественным началом» в *Exaudi*. Здесь композитор использует только последнюю строку канонического текста реквиема.

Начинается номер с тихого, но пронзительного соло арфы, построенного на тонах серии. Мелодия движется угловато и скованно, уже с первых тактов погружая слушателя в состояние оцепенения. Эта же мелодическая ячейка прозвучит в партии арфы в цифре 60.

Появление хора (*a cappella*) предвосхищает очередное вступление духовой, а затем струнной группы оркестра. Мелодическая линия каждой из хоровых партий развивается на тематизме первого такта хорового вступления, построенного на звуках серии. Здесь композитор работает не со всей серией, а только с отдельными ее тонами. Но тем не менее сохраняется скачок на септиму, который был заявлен в первой части и является основным в строении серийного звукоряда. Сохраняется также ключевая интонация уменьшенной терции (*ais — c*), которая проходит в партии первой флейты в трансформированном варианте — с измененным тоном (*c* на *cis*), что позволяет говорить о вариантности серии.

Казалось бы, нерегулярная ритмика, переменный размер ($\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$) должны создавать ощущение взволнованности, состояние тревоги, однако медленный темп сдерживает эмоциональную энергию.

Композитор использует хоральную фактуру, мелодическая линия которой построена на неизменных звуках серии. Хоральность в данном случае способствует созданию художественного образа народа, людей, собравшихся в храме, объединенных одним молитвенным состоянием.

Завершается номер звучанием струнных и челесты, которое по-прежнему сохраняет первоначальное состояние оцепенения, тревожного ожидания.

В третьей части — *Dies Irae* — Стравинский применяет традиционное для церковного пения антифонное звучание. Номер написан в трехчастной репризной форме.

Начинается *Dies irae* с мощного и стремительного «возгласа» оркестра. Это короткое вступление задает тон и характер предстоящему развитию — импульсивный, стремительный, разрушительный.

Интонационная драматургия *Dies irae* весьма отличается от предыдущих частей произведения. Для создания яркой картины Судного дня композитор максимально использует динамические возможно-

сти исполнительского состава, всплески и спады звучности выражены в каждой из партий. Контрастная динамика номера от *ff* до *pp* способствует созданию драматического характера, состояния взволнованности, ужаса перед Страшным судом.

Интонационную основу хоровых партий составляют несколько звуков серии с альтерированным 12 тоном, который энгармонически равен первому. Духовая группа оркестра, выполняя функцию сопровождения, дублирует интонации хора.

Резкий контраст вносит средний раздел части. На фоне экспрессивного звучания фортепиано, а затем трубы хор произносит *sotto voce* текст: «*Solvat saeculum in favilla / Teste David cum Sibylla*».

Особую интонационную краску вносит тембр ксилофона, имитирующего «звон костей», благодаря чему средний раздел звучит очень скованно и сухо по сравнению с крайними частями номера.

В репризе вновь слышится первоначальный оркестровый «возглас» как предвестник неминуемого трагического конца. За ним следует дуэт хора и валторн «*Dies irae, dies illa*» с тем же зловецким и напористым движением. Постепенно мощное звучание сменяется угасанием до динамики *pp*, которое предвосхищает начало следующей части.

Отметим, что неизменным способом конструкта «Заупокойных песнопений» является полипластовость, которую мы уже наблюдали в предыдущих частях. В данном номере полипластовость ярко представлена в среднем разделе: деревянные духовые инструменты, хор, ксилофон, фортепиано. Каждый из пластов фактуры по-своему организован.

Сольный номер *Tuba Mirum* объединен с предыдущим и звучит как его продолжение. Используя только одну строку текста, композитор разворачивает музыкальный материал в вариантно-строфической форме.

Следует отметить, что текст *Tuba Mirum* является продолжением канонической секвенции *Dies irae* (седьмая строка), композитор объединяет эти части единым темпом, ритмическими конфигурациями и неразрывным звучанием *attacca*. Таким образом, можно сделать вывод о том, что третий и четвертый номера «Заупокойных песнопений» представляют собой единую композицию из двух частей — *Dies irae* и *Tuba Mirum* (двухчастная контрастно-составная форма).

Стравинский и в этом номере применяет излюбленную нерегулярную ритмику, которая способ-

пример 1. *Tuba Mirum*пример 2. *Tuba Mirum*

ствует созданию более импульсивного и взволнованного характера.

В мелодической линии *solo* баса можно обнаружить черты песенности, хотя по характеру вокальная партия, как и труба, имитирует трубный глас. Интонационной основой являются звуки серии, расположенные, соответственно, в другом порядке, но их звуковысотность остается неизменной (см. *пример 1*). Композитор очень умело обращается со звуками серии, придавая соло характер именно мелодической вокальной линии.

Основой данной части является монодический склад, который оказывает особое влияние на развитие мелодической ткани и формирование интонационной драматургии. Мелодика «трубного гласа» повторяется в партии баса, но не интонационно, а ритмически. Здесь можно говорить о своеобразной ритмической формуле, которая остается неизменной на протяжении всего номера (см. *пример 2*).

Инструментальная пятая часть **Интерлюдия** является драматургическим центром всего сочинения (именно с нее автор начал работу над «Песнопениями»). Она создает впечатление похоронной процессии, чему способствуют медленный темп и пунктирный ритм, напоминающий траурное шествие. В Интерлюдии композитор использует звучание духовой и ударной группы, что напоминает *Tuba Mirum*, но в то же время образует по отношению к ней яркий контраст. Эта часть предвосхищает завершение всего драматургического развития произведения, его неизбежный трагический исход.

Форма данного номера — трехчастная репризная с элементами рондальности. Роль своеобразного рефрена играет музыкальный материал первых четырех тактов, который построен на чередовании сольных и дуэтных реплик фаготов.

Важную роль в развитии интонационной драматургии Интерлюдии играет интервал квинты. Квинтовые соотношения звуков серии преобладают и в мелодической линии. Квинту здесь можно считать лейтинтервалом, который вплетается в музыкальную ткань как по горизонтали, так и по вертикали.

Выше упоминалось, что все развитие «Заупокойных песнопений» подчинено симметрии, являющейся основополагающим принципом архитектоники произведения. Поэтому следующая часть *Requiem canticles* — хоровой номер ***Rex tremendae*** — ярко контрастирует предыдущей части. Поочередное вступление голосов хора создает многоликий образ народа, ищущего спасения. Каждый голос звучит в пределах одного интервала, постепенно заполняющегося другими тонами серии (см. *пример 3* на стр. 34).

Форма *Rex tremendae* строфическая, состоящая из трех строф-разделов. Здесь композитор полностью сохраняет канонический текст и его последовательность, на чем и построено развитие музыкального материала.

I строфа	II строфа	III строфа
<i>Rex tremendae</i>	<i>Qui salvandos</i>	<i>Salva me</i>

Данный номер явно перекликается с *Dies irae* (22-я строка текста), о чем свидетельствует хоровое вступление, изложенное половинными длительностями и напоминающее средневековую секвенцию.

Стоит отметить также, что в соответствии с традициями Средневековья в этой части особое место занимает партия тенора: ей композитор поручил основную мелодическую линию, более развитую по сравнению с другими голосами и построенную на десяти (вместо двенадцати) звуках серии (см. *пример 4* на стр. 34).

В этой части композитор использует контрапунктическую технику. Каждой хоровой партии Стра-

пример 3. *Rex tremendae*

Musical score for "Rex tremendae" (example 3). The score is in 2/4 time and consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "Rex, rex tre - men - dae". The piano part features a prominent melodic line in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The vocal parts enter in the second measure, with the Soprano and Alto parts starting on a higher pitch than the Tenor and Bass parts.

пример 4. *Rex tremendae*

Musical score for "Rex tremendae" (example 4). The score is in 2/4 time and consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "ma - jes - ta - tis, Qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, Qui sal - van - dos sal - vas gra - tis, Qui sal - van - dos sal - vas gra - tis". The piano part features a prominent melodic line in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The vocal parts enter in the second measure, with the Soprano and Alto parts starting on a higher pitch than the Tenor and Bass parts.

пример 5. *Rex tremendae, Salva me*

S. *Sal - va, sal - va me, sal - va me, fons pi - e -*

A. *Sal - va, sal - va me, sal - va me, fons pi - e -*

пример 6. *Lacrimosa*

C-alto solo *La - cri - mo - sa,*

винский поручает исполнение самостоятельной темы, не связанной с интонациями других голосов. И, несмотря на то, что в партиях могут встречаться одинаковые тоны серии, их мелодические линии остаются строго индивидуальными.

Контрапункт сохраняется на протяжении всего номера, за исключением шеститактного перехода к заключительному разделу. Этот отрывок исполняется женской группой хора («*Salva me, salva me...*»), которая тембрально подчеркивает характер мольбы. Интонационное развитие данного отрывка построено на октавном унисоне женских партий, тема которых не теряет своей серийной основы (см. *пример 5*). Это своеобразная мольба толпы, уповающей на милость Божию. Остинатное звучание флейт и низких струнных подчеркивает тревожное состояние людей, ищущих спасения. Подобную оркестровую фактуру мы наблюдали в первой части произведения.

Следующий номер *Lacrimosa*, написанный для соло контральто с оркестром, изложен в вариантно-строфической форме с чертами трехчастности. Здесь образуется своеобразная арка с *Tuba Mirum*, уравновешивающая сольные, хоровые и инструментальные части. Всю музыкальную композицию можно разделить на три части, которые соответствуют трем строфам канонического текста, завершающего секвенцию *Dies Irae*.

Основа этого номера — монодия, в развитии которой опорными являются неизменные звуки серии (см. *пример 6*). Главную смысловую и драматургическую нагрузку несет именно мелодический голос солистки, в котором звучит мольба о помило-

вании и вместе с тем смирение перед неизбежностью смерти.

Мелодика солирующей партии содержит интонации *lamento* — короткие, нисходящие, повторяющиеся мотивы плача, вздохов, причитаний.

Как уже отмечалось, в каждой части «Заупокойных песнопений» композитор использует новый инструментальный состав. В *Lacrimosa* необычный состав оркестра: флейта, контрабас и арфа, затаенно звучащие на протяжении всего номера.

Libera me — последняя хоровая часть, после которой следует инструментальная Постлюдия. Интересны тембровые сочетания: инструментальное сопровождение Стравинский отдает четырем валторнам, в противовес их звучанию — четыре солиста хора исполняют хорал *Libera me* в трехголосном, а затем четырехголосном устойчивом изложении.

Кроме того, композитор вновь использует прием, который мы наблюдали в третьем номере, — хор произносит тот же текст, что и солисты, *parlando* («говорком»), в результате чего возникает полифактура, где хор берет на себя ведущую роль по отношению к группе солистов и партии валторн.

Аккордовый склад, применяемый композитором, создает ощущение всеобщей молитвы, в которой есть и надежда на спасение души, и безысходность физической смерти.

Из оркестровой группы Стравинский оставляет только валторны, звучащие на протяжении всего номера в унисон с хоровой партией. Интонационное развитие этого хора подчинено строгой гармонической организации при сохранении основных тонов серии, в которой звуки соотносятся так, что

пример 7. Постлюдия

305

Picc.

Fl. I, II

Fl. c-alto

Cor. I

Vibr.

C-ne

Cel.

Arpa

Piano

Rid. per il P-f.

mf non arpeggiato

mf

mf

305

305

создается ощущение пустоты (квинтовые, квартные созвучия).

Постлюдия, завершающая *Requiem canticles*, играет роль эпилога и обобщает драматический смысл произведения. Она является своеобразным отражением первой части — Прелюдии и вновь утверждает все звуки серии, которые объединяются в «колокольном» оркестровом звучании, как будто завершающем православную службу. Многосоставные аккорды в партиях фортепиано, арфы и флейты создают ощущение просветленности, надежды, чему способствуют также тембры вибратона и челесты (см. пример 7 на стр. 36).

«Заупокойные песнопения» представляют собой стройную композицию, в которой сопряжение частей основывается на перекрестных связях, повторам мелодических звеньев.

Интонационные линии инструментальных, хоровых и сольных номеров произведения — сложная система мотивов, имеющих вариантное метроритмическое выражение. Несмотря на то, что звуки серии претерпевают большие изменения, они, преобразуя многомотивность музыкальной ткани, не нарушают единство образного смысла.

Композитор добивается высокой концентрации выразительности и ее «наглядности» благодаря тому, что опирается на отстоявшуюся в веках

семантику. Так, фанфары трубы в *Tuba mirum* или интонации *lamento* в *Lacrimosa* становятся легко узнаваемыми «интонационными знаками». Естественно, используя подобные интонационные и тембро-фактурные формулы, композитор оставляет за собой полную свободу их толкования и развития.

Музыкальный материал «Заупокойных песнопений» свидетельствует о том, что Стравинский сочетает признаки православной литургии и католической мессы, соединяет изоощренную хроматику с русской трихордовостью и диатоничностью, имитационную полифонию с подголосочностью, динамичную линейность с развернутой вертикалью.

Целостность «Заупокойных песнопений» определяется всеми слагаемыми. Девять частей цикла последовательно отражают драматургию произведения, центром которого, как уже было сказано, выступает пятая часть — Интерлюдия.

Сочинение получило форму монтажа самостоятельных по структуре эпизодов, в основе которых лежит канонический текст католического богослужения и отдельные части службы. Тем не менее мозаичное конструирование целого из большого числа элементов достигает истинного совершенства в структуре и интонационной драматургии «Заупокойных песнопений».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Асафьев Б.В.** Книга о Стравинском. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1977. — 279 с.
2. **Баранова-Монигетти Т.Б.** Игорь Стравинский: in memoriam // Музыкальная академия, 2023. № 3. С. 6–77.
3. **Генова А.** Стравинский — противоречивые диалоги с самим собой // Русский мир, 2022. № 6. С. 37–46.
4. **Демченко А.И.** Позднее творчество И.Ф. Стравинского и некоторые итоги // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, 2023. № 4 (22). С. 36–43.
5. **Друскин М.С.** Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. — 2-е изд. — Л.: Советский композитор, 1979. — 229 с.
6. **Дьячкова Л.С.** К проблеме формы Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л.С. Дьячкова. — М.: Композитор, 1963. — С. 301–322.
7. **Медушевский В.В.** Интонационная форма музыки. — М.: Композитор, 1993. — 265 с.
8. **Опалей Е.Н.** Хоры И.Ф. Стравинского на литургические тексты // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2017. № 3.
9. **Стравинский И.Ф.** Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. — Л.: Музыка, 1971. — XVI, 414 с.
10. **Стравинский И.Ф.** Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., ред. и коммент. В.П. Варунц. Т. 1–3. — М.: Композитор, 1998, 2000, 2003.

11. **Стравинский И.Ф.** Диалоги. — М.: Музыка, 1971. — 342 с.
12. **Холопов Ю.Н.** Наблюдения над современной гармонией // Советская музыка, 1961. № 11. С. 115–164.
13. **Ярустовский Б.М.** Игорь Стравинский. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1969. — 320 с.

REFERENCES

1. **Asaf'ev B.V.** Kniga o Stravinskom. [Book about Stravinsky] — 2-e izd. — L.: Muzyka, 1977. — 279 s.
2. **Baranova-Monigetti T.B.** Igor' Stravinskiy: in memoriam [Igor Stravinsky: in memoriam] // Muzykal'naya akademiya, 2023. № 3. S. 6–77.
3. **Genova A.** Stravinskiy — protivorechivye dialogi s samim soboy [Stravinsky – contradictory dialogues with oneself] // Russkiy mir, 2022. № 6. S. 3–46.
4. **Demchenko A.I.** Pozdnee tvorchestvo I. F. Stravinskogo i nekotorye itogi [Stravinsky's later work and some results] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya, 2023. № 4 (22). S. 36–43.
5. **Druskin M.S.** Igor' Stravinskiy: Lichnost', tvorchestvo, vzglyady. [Igor Stravinsky: Personality, creativity, views] — 2-e izd. — L.: Sovetskiy kompozitor, 1979. — 229 s.
6. **D'yachkova L.S.** K probleme formy Stravinskogo [On the problem of Stravinsky's form] // I.F. Stravinskiy. Stat'i i materialy / Sost. L.S. D'yachkova. — M.: Kompozitor, 1963. — S. 301–322.
7. **Medushevskiy V.V.** Intonatsionnaya forma muzyki. [Intonation form of music] — M.: Kompozitor, 1993. — 265 s.
8. **Opaley E.N.** Khory I.F. Stravinskogo na liturgicheskie teksty [Stravinsky's choral works on liturgical texts] // Vestnik TGU. Kul'turologiya i iskusstvovedenie, 2017. № 3.
9. **Stravinskiy I.F.** Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii. [Dialogues. Memories, reflections, comments] — L.: Muzyka, 1971. — XVI, 414 s.
10. **Stravinskiy I.F.** Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii [Correspondence with Russian correspondents. Materials for the biography] / Sost., red. i komment. V.P. Varunts. T. 1–3. — M.: Kompozitor, 1998, 2000, 2003.
11. **Stravinskiy I.F.** Dialogi. [Dialogues] — M.: Muzyka, 1971. — 342 s.
12. **Kholopov Yu.N.** Nablyudeniya nad sovremennoy garmoniey [Observations on modern harmony] // Sovetskaya muzyka, 1961. № 11. S. 115–164.
13. **Yarustovskiy B.M.** Igor' Stravinskiy. [Igor Stravinsky] — 2-e izd., ispr. i dop. — M.: Kompozitor, 1969. — 320 s.

АНДРОНОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск)
доцент кафедры хорового дирижирования
e-mail: kapri.71@mail.ru

ANDRONOVA OLGA V.

Dmitri Hvorostovsky Krasnoyarsk State Academy
of Arts (Krasnoyarsk)
Associate professor
e-mail: kapri.71@mail.ru

УДК 785.7

Н.Ю. ГОРБУНОВ

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

Две ипостаси одной сонаты

*N. Gorbunov**Two aspects of one sonata*

Аннотация. Целью настоящей статьи является популяризация музыки нашего современника, профессора кафедры композиции МГК имени П.И. Чайковского А.А. Коблякова. Объектом изучения выступает его камерное сочинение — Соната для контрабаса и фортепиано в двух редакциях, опубликованных в 1972 и 2022 годах. Александр Александрович — композитор, исследователь, музыковед, занимающийся вопросами связи музыкального творчества с другими дисциплинами. На примере контрабасовой сонаты в статье предпринята попытка доказать, опираясь на труды самого Александра Александровича, что композитор, рассматривая создание музыкальной ткани с точки зрения построения математических пропорций, углубляясь в изучение и анализируя временные пространства в свете законов физики, проводит параллели между точными науками и музыкой, связывая их воедино и ставя между ними знак равенства. На основе сравнительного анализа музыкальных структур двух версий одного произведения выявлены основные компоненты, послужившие толчком к трансформации тематического материала. В статье подчеркивается, что две редакции не соперничают между собой, а дополняют друг друга. В опоре на детальное изучение и многократные выступления на сцене автором статьи дана объективная оценка формы и внутреннего содержания одного из самых замечательных современных камерных опусов в репертуаре контрабасиста, необходимого для ознакомления.

Ключевые слова: А.А. Кобляков, композитор, камерная музыка, соната для контрабаса, новая редакция, лейтмотив, новые способы звукоизвлечения, контрабас.

Abstract: The purpose of this article is to popularize our contemporary, professor of Composition at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory A.A. Koblyakov. The object of study is his chamber Sonata for double bass and piano in two editions, published in 1972 and 2022. Alexander Koblyakov is a composer, researcher, and musicologist of musical creativity with other disciplines. Using the example of the contrabass sonata, the article attempts to prove, based on the works of Koblyakov himself, that the composer, considering the creation of musical fabric from the point of view of constructing mathematical proportions, delving into the study and analyzing time spaces in the light of the laws of physics, draws parallels between the exact sciences and music, linking them together and putting an equal sign between them. Based on a comparative analysis of the musical structures of two versions of the same work, the main components that served as an impetus for the transformation of the thematic material have been identified. The article emphasizes that the two editions do not compete between themselves, but complement each other. Based on a detailed study and repeated performances on stage, the author of the article gives an objective assessment of the analysis of the form and internal content of one of the most remarkable modern chamber opuses in the repertoire of a double bass player, which is necessary for familiarization.

Keywords: A.A. Koblyakov, composer, chamber music, sonata for double bass, new edition, the leitmotif, new ways of sound production, double bass.

Имя А.А. Коблякова (1951 г. р.) в композиторской среде нашей столицы известно многим. Вся его жизнь связана с самым именитым музыкальным вузом России — Московской консерваторией. Окончив АМУ при Московской консерватории (класс проф. К.К. Баташёва), МГК имени П.И. Чайковского (класс проф. Е.К. Голубева) и там же аспирантуру (класс проф. Т.Н. Хренникова), он с 1981 года

начинает работать в знаменитом учреждении на кафедре композиции. Ныне Александр Александрович — профессор, автор симфонических, камерных сочинений, музыки для театра и кино.

Личность композитора самобытна и многогранна. Это всесторонне развитый человек, до тонкостей знающий свое ремесло, имеющий постоянную потребность к саморазвитию, владеющий полным

спектром профессиональных знаний, великолепно разбирающийся в параллельных видах искусств. Его компетентность, редкостная осведомленность во многих вопросах и эрудиция поражают.

Любознательная натура Александра Александровича всегда влекла его постигать неведомое, рассматривать, казалось бы, всем известные факты под другим углом, с другой точки зрения. Поиски нового заставляют его углубляться в самое ядро нотной материи. Именно материи, поскольку для композитора точные науки — математика и физика — неразрывно связаны с музыкой [1]. Он считает, что «найденные в художественном творчестве отношения, ответственные за смысл, цель, целостность и ценность творческого продукта, формируются на универсальном языке логики и экстраполируются затем на другие сферы знания, и в первую очередь — на математику» [2, с. 171].

Музыка для контрабаса никогда не пользовалась особой популярностью у слушателей, как, например, скрипичные или виолончельные сочинения. Самый крупный струнный инструмент оставался в тени своих собратьев по оркестру в силу сложившемся о нем мнении как об инструменте преимущественно оркестровом и аккомпанирующем. Глубокий, мягкий, бархатный тембр струнного голиафа неизменно привлекал чуткое ухо Александра Александровича. Композитор изначально воспринимал возможности контрабаса как нечто особенное, открывавшее новые средства выразительности, способные решать художественно-образные задачи. Со студенческих лет в списке произведений, написанных в ранние годы, отмечены Соната для контрабаса и фортепиано, Концерт для контрабаса с оркестром — дипломная работа по окончании Московской консерватории, камерная симфония *Pro et contra* для контрабаса, бас-гитары, клавишных и ударных. Впоследствии педагогическая работа, участие в международных конференциях, руководство Центром исследований музыкального творчества все больше забирали время у сочинительства. А. Кобляков, изучая научные дисциплины, задался целью понять универсальные законы творчества и найти механизмы, отличающие «ремесленное» сочинение от талантливого творения.

Желание «познать тайны мира внешнего, не нами созданного» [2, с. 175] обуславливает большое число опубликованных научных статей Александра Александровича, его участие в между-

народных конференциях в России и за рубежом. А. Кобляков возглавляет Научно-творческий центр междисциплинарных исследований музыкального творчества Московской консерватории, а также является автором изобретения (2011), связанного с созданием нового музыкального инструмента системной последовательностью блоков звукоизвлечения, в которой каждый блок предназначен для генерирования одной основной звуковой частоты и согласован по этой частоте созвучными частотами, генерируемыми другими блоками.

Тем интереснее сравнение двух редакций одной и той же сонаты, сделанные композитором в разные годы с разрывом ни больше ни меньше как в 50 лет!

Одночастное камерное сочинение в форме классического сонатного *allegro*, созданное Кобляковым еще в ранние годы (1972) и опубликованное в сборнике «Произведения советских композиторов для контрабаса и фортепиано» под редакцией Р. Габдуллина (Вып. 2. — М.: Советский композитор, 1981), было интересно с точки зрения становления индивидуального стиля будущего композитора: преобладание линейности, выстраивание драматургии на противостоянии широких энергичных интонаций и секундовых песенных, построение аккордов в фортепианной партии путем соединения интервалов в правой и левой руках пианиста.

Вторая редакция была издана Московской консерваторией в хрестоматии «Современная музыка для контрабаса» под редакцией Н. Горбунова в 2022 году. Снова взявшись за перо Александра Александровича подвигло желание создать из юношеского опуса зрелое сочинение, заслуживающее занять прочное место в контрабасовом репертуаре.

Судя по внесенным изменениям, возвращаясь к своей сонате, автор хотел сделать ее более целостной и органичной. Материал произведения претерпел значительные изменения: главная партия стала более рельефной, многоплановой по тематическому материалу, более острой интонационно и ритмически. Если изначально главная партия в проведении контрабаса показана автором цельным монолитом, без лирических отступлений, то во второй редакции сразу закладывается противостояние двух тем: главной и побочной. После проведения первого предложения основной маршеобразной темы вместо пунктирного ритма на первый план выходит элемент будущей лирической побочной партии, тем самым увеличивая тему с квадрата в 8 тактов

до 12-ти. Преобразования затронули и фортепианную партию: кардинально изменилась роль баса с прибавлением к функциям ритмической и гармонической основы функции линейного лейтмотива, проходящего через всю канву сонаты.

Разбирая сочинение с точки зрения разделов формы, я предположил, что Кобляков написал зеркальную репризу. Налицо были все ее признаки: четко оформленная разработка со своей кульминацией и спадом, далее шла побочная партия, практически полностью идентичная теме в экспозиции и ритмически, и фактурно. Они были так схожи, что не возникало ни малейшего сомнения в переходе материала на репризу. Единственным изменением был выход темы на флажолеты у контрабаса. Далее по схеме построения зеркальной репризы шел преддыкт с элементами связующей партии к главной теме и непосредственно главная партия. Закачивалась соната большой кодой на постепенном замедлении темпа и динамическом угасании.

В разговоре с автором он убедил меня, что побочная партия, как я думал, в зеркальной репризе, является всего лишь эпизодом в разработке, и построение репризы весьма классическое. Принимая этот факт, можно заключить, что именно кода представляет собой тему побочной в репризе. Из этого следует интересная деталь: в результате построения интервалов в обратном (противоположном от исходного варианта) направлении, проще говоря, в обращении, мы получаем в теме не нисходящий, а восходящий мотив. Оказалась зеркальной не реприза, а побочная партия в репризе. Эта тема восхождения, будем называть ее так и обозначим как п. п. 2, встречается довольно часто и выступает в противовес основной побочной — п. п. 1. Обе темы служат для выполнения разных, строго поставленных перед ними задач. Так, в разработке, когда материал идет в полифоническом изложении к своему логическому кульминационному пику, у контрабаса звучит п. п. 1, которая является гребнем кульминации предыдущего фугато. Когда же необходимо добавить напряжения, подготовить смысловую вершину, как, например, фанфарное звучание главной партии в репризе, в роли накопительной энергии выступает п. п. 2. Мелодический материал п. п. 2 в конце произведения, исчезающий в верхних регистрах контрабаса и фортепиано в совокупности с «проседанием» в темпе, символизирует растворение и уход от реальности в другое измерение.

П. п. 2 служит контрастом в самом начале сонаты внутри главной партии, обостряя конфликт между двумя основными темами: диктаторским маршем, агрессивным в своей подаче, с хрустальными, холодными в сверкающих «осколках» верхнего регистра у фортепиано застывшими сталактитами, внешне эмоциональными в своей статике.

Эпизод с побочной партией в конце разработки, где первоначально тема фактически повторяла побочную экспозиции, композитором полностью изменен и представляет собой во второй редакции симбиоз сразу всех тем: п. п. 1 у контрабаса идет в контрапункте с п. п. 2 у фортепиано вместе с подголосками из фрагментов главной партии в левой руке у пианиста.

Но самые значительные изменения, на мой взгляд, коснулись связующей партии. Само ядро этой темы послужило толчком к развитию лейтмотива, который будет проходить сквозь весь материал сонаты: в остинатном басу у пианиста, в подголосках, сопровождающих темы, в ритмическом расширении или уменьшении он будет угадываться даже в сжатии материала до двух нот. Это поступательное движение звуков в пределах большой терции, состоящее из четырех (иногда из пяти) нот, постоянно возвращающихся в исходную точку отчета. Но если в связующей этот элемент завуалирован мелкими длительностями в середине каждого такта и смещен на вторую и третью доли, то в остинатном басу главной партии он с первой доли заполняет собой весь такт и движется четвертями.

В отличие от неизменного лейтмотива, однообразного в ритмической сетке, мотив связующей развивается и видоизменяется посредством движения восьмых. Из этого следует, что ядро связующей темы вбирает в себя диаметрально противоположные понятия, — статику и движение, образуя «двойственность единого» (Пифагор). Александр Александрович изучал феномен трансмерных отношений. Сравнивая музыкальное творчество с наукой, он доказывал, что один и тот же объект может находиться сразу в двух пространствах соседней мерности. Во второй редакции сонаты автор поставил цель детально изучить связи и переходы от ладового пространства к интервальному, от интервального к аккордовому в «полиаккордику» и «полигармонию»; прекрасно справился с задачей, тем самым блестяще подтвердил свою научную теорию о «полиразмерности» [1, с. 41].

Связующая партия в сонате присутствует везде, выполняя роль «серого кардинала». Как мы уже знаем, ее трансформация привела к появлению лейтмотива, сопровождающего главную партию; она является соединительной тканью между темами (главной и побочной) и разделами (переходы к разработке и репризе); часто служит контрапунктом к побочной.

Так, в экспозиции ее сегменты, помогая достичь контрабасу кульминации, тут же переходят в верхний регистр фортепиано и становятся частью аккомпанемента в то время, когда контрабас ведет свою тему (п. п. 1) на *forte*.

В конце сонаты связующая тема, как и в экспозиции, начинается с нижних нот у контрабаса, перетекает в партию фортепиано и постепенно подводит нас к п. п. 2, но, в отличие от экспозиции, не бросает своего восходящего движения до конца произведения. В верхнем регистре фортепиано она начинает дробиться через паузы на более крупные длительности и в конце концов прерывается и замирает. Характерно, что п. п. 2, звучащая в это время у контрабаса, не довольствуясь одним проведением, перемещается по секвенциям вверх и останавливается задолго до окончания звучания связующей партии. Таким образом, последними звуками, заканчивающими сонату, становятся не главенствующие темы, а связующая, доказывая свою доминантность и беря на себя функцию формообразования.

Интересно то, что в побочной теме репризы (п. п. 2) автором выставлен темп *meno mosso*, где четверть равна 72–76 (в новой редакции ни в начале произведения, ни в конце метроном не проставлен. — Н. Г.), а в экспозиции п. п. 1 идет в основном движении главной темы, не меняя темпа (та же четверть здесь равна 132–138). Фактически в два раза быстрее. На первый взгляд, все очевидно: растворение музыкальной ткани сонаты, исчезновение материала в «заоблачных» регистровых высотах обоих инструментов логично вписывается в замысел автора — удаляющиеся в небесные просторы образы. Но не все так просто.

Ссылаясь на труды Александра Александровича, где композитор оперирует такими терминами, как «полиаккордика», «политональность», «полигармония» [2, с. 174], стоит говорить о правомерности и такого понятия, как «политемповость», что ярко выражено уже в первой редакции произведения в побочной партии экспозиции. У фортепиано

появляется новая тема, написанная крупными длительностями, ритмически тормозящими темп, тогда как контрабас ведет тему главной партии. Оставляя партию контрабаса в первоначальном темпе, тема у фортепиано может звучать чуть медленнее, в *meno mosso*, и фактурно, и в концептуальном плане подтверждая образность «застывших» длиннот. Соединение двух временных пространств вполне возможно: композитор, руководствуясь внутренним ощущением времени, сумел воплотить в одном измерении противоположные движения, не нарушая вертикали. Все вкрапления реплик контрабаса — и *pizzicato*, и шестнадцатые — идут тогда, когда звучание фортепиано приостанавливается и пропускает партию контрабаса на первый план, давая ему возможность высказаться. Постепенно меняя главную партию, ритмически расширяя ее с шестнадцатых на восьмые, тема у контрабаса «сдает позиции» и полифонически сливается с темой фортепиано, приходя к обоюдному смысловому согласию.

Желание автора приблизить свое камерное творение к жанру инструментального концерта как к более монументальному побудило его написать на стыке формообразования разработки и репризы развернутое соло. Контрабасовая каденция в сонате сложная и многоплановая. Она тщательно подготавливается задолго до своего появления. После триумфального шествия лейтмотива на *ff*, расходящегося в обращении и приводящего к кластеру в басу у фортепиано, звучит речитатив контрабаса, построенный на противостоянии восходящих гимнических и нисходящих песенно-секундовых интонаций. Постепенно жалобная мелодика, вытесняя все остальные элементы, занимает лидирующее место и подводит материал сочинения к каденции, где фанфарная тема проходит уже на *pp*, теряя свой неудержимый напор. Шаг за шагом два элемента начинают переплетаться и поглощать друг друга (в основном благодаря использованию джазового приема — свинга). Секундовые обороты становятся восходящими, что дает возможность трансформировать их в лейтмотив сонаты. На этом лейтмотиве формируется продолжительный выход из каденции в ритмическом ускорении от целых длительностей до шестнадцатых.

Каденция получилась настолько сложной, что композитор предложил два варианта: исполнение сонаты с каденцией и без нее, сделав купюру и соответствующую сноску в нотном тексте.

Александр Александрович как композитор, теоретик и ученый, активно участвующий в культурной и творческой жизни столицы, не мог упустить раскрывшиеся возможности игры на контрабасе в XXI веке, поэтому стоит особо обратить внимание, какими способами современного звукоизвлечения пользовался автор, чтобы выразить свои идеи и эмоции. Сравнивая новую редакцию сонаты с первоначальной, поражаешься, с каким мастерством и неоспоримой логикой выстроены приемы: *sul ponticello*, *col legno*, различные удары и постуки-

вания по грифу, деке, обечайке, как искусно использованы джазовые ритмы и свингование.

Две редакции сонаты, хотя и написанные с большим перерывом, не противостоят, а скорее дополняют друг друга. Безусловно, вторая редакция получилась более сложной, поскольку написана зрелым мастером, признанным композитором, обратившим свой взор назад и подытоживший в новой версии своего произведения обретенный профессиональный опыт. Она достойна самого пристального внимания, детального изучения и исполнения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Кобляков А.А.** Учение Б. Яворского в контексте нового метасистемного подхода // Музыкальная академия, 2012. № 2. С. 39–45.
2. **Кобляков А.А.** Музыкальное творчество и наука: новые трансмерные отношения // Музыкальная академия, 2018. № 1. С. 162–178.
3. **Кобляков А.А.** Основы общей теории творчества // Устойчивое развитие, теория и практика, 2003. № 2. С. 22–42.
4. **Кобляков А.А.** Теорема о трансмерном переходе // Труды международной конференции «Математика. Компьютер. Образование». — Москва — Дубна, 2000.
5. **Кобляков А.А.** О единой модели, задающей творчество в самом широком его понимании // Устойчивое развитие, наука и практика, 2003. № 2.
6. **Кобляков А.А.** Фуга Баха с точки зрения проблемно-смыслового подхода // История музыкального образования как наука и как учебный предмет. — М., 1999.
7. **Азархин Р.М.** Контрабас. — М.: Музыка, 1978. — 93 с.
8. **Горбунов Н.Ю.** Бриллиант в контрабасовой оправе // Культура и искусство, 2025. № 1. С. 67–76.
9. Контрабас. История и методика / Ред.-сост. Б.В. Доброхотов. — М.: Музыка, 1974. — 246 с.
10. **Михно А.В.** История контрабаса. — М.: Музыка, 2024. — 280 с.
11. **Раков Л.В.** История контрабасового искусства. — М.: Композитор, 2016. — 352 с.
12. **Раков Л.В.** Отечественное контрабасовое искусство XX века. 20–80-е годы. — М.: НТЦ «Консерватория», 1993. — 224 с.
13. **Тихонова Ю.** Контрабас — инструмент энтузиастов // Трибуна молодого журналиста, 2021. № 7. С. 3.
14. **Хоменко В.В.** Жизнь моя — музыка. — М.: ПАМ им. Гнесных, 2024. — 267 с.
15. **Dagmar Gluxam.** In Beziehung: Taktangaben und Tempo // das Orchester, 2021. № 9. S. 32.
16. **Frauke Adrians.** Idee mit Resonanz // das Orchester, 2010. № 2. S. 22.
17. **Cecilie Knees Katherina.** Sehnsucht nach der kleinen Form // das Orchester, 2015. № 1. S. 36.

REFERENCES

1. **Koblyakov A.A.** Uchenie B. Yavorskogo v kontekste novogo metasistemnogo podhoda [B. Yavorsky's teaching in the context of a new metasystem approach] // Muzykal'naya akademiya, 2012. No. 2. S. 39–45.
2. **Koblyakov A.A.** Muzykal'noe tvorchestvo i nauka: novye transmernye otnosheniya [Musical creativity and science: a new transdimensional relationship] // Muzykal'naya akademiya, 2018. No. 1. S. 162–178.

3. **Koblyakov A.A.** Osnovy obshchey teorii tvorchestva [Fundamentals of general theory] // Ustoychivoe razvitie, teoriya i praktika, 2003. No. 2. S. 22–42.
4. **Koblyakov A.A.** Teorema o transmernom perehode [The transdimensional transition theorem] // Trudy Mezhdunarodnoy konferenzii «Matematika. Komp'yuter. Obrazovanie». — Moscow — Dubna, 2000.
5. **Koblyakov A.A.** O edinoy modele, zadayushchey tvorchestvo v samom shirikom ego ponimanii [About a single model that defines creativity in its broadest sense] // Ustoychivoe razvitie, teoriya i praktika, 2003. No. 2.
6. **Koblyakov A.A.** Fuga Bacha s toчки zreniya problemno-smyslovogo podhoda [Bach's fugue from the point of view of a problem-semantic approach] // Istoriya muzykal'mogo obrazovaniya kak nauka i kak uchebny predmet. — M., 1999.
7. **Azarkhin R.M.** Kontrabas [Double bass]. — M.: Muzyka, 1978. — 93 s.
8. **Gorbunov N.Y.** Brilliant v kontrabasovoy oprave [Diamond in a double bass setting] // Kul'tura i isskustvo, 2025. No. 1. S. 67–76.
9. Kontrabas. Istoriya i metodika [Double bass. History and methodology] / Red.-sost. B.V. Dobrochotov. — M.: Muzyka, 1974. — 246 s.
10. **Mikhno A.V.** Istoriya kontrabasa [The history of the double bass]. — M.: Muzyka, 2024. — 280 s.
11. **Rakov L.V.** Istoriya kontrabasovogo iskusstva [The history of double bass art]. — M.: Kompozitor, 2016. — 352 s.
12. **Rakov L.V.** Otechestvennoe kontrabasovoe iskusstvo XX veka. 20–80-e gody [Domestic double bass art. 20–80 years]. — M.: Nauchno-tehnicheskij zentr «Konservatoriya», 1993. — 224 s.
13. **Tikhonova Yu.** Kontrabas — instrument entuziastov [The double bass is an enthusiastic instrument] // Tribuna molodogo zhurnalista, 2021. No. 7. S. 3.
14. **Khomenko V.V.** Zhizn' moya — muzyka [My life is music]. — M.: Rossiyskaya akademiya muzyki, 2024. — 267 s.
15. **Dagmar Gluxam.** In Beziehung: Taktangaben und Tempo // das Orchester, 2021. No. 9. S. 32.
16. **Frauke Adrians.** Idee mit Resonanz // das Orchester, 2010. No. 2. S. 22.
17. **Cecilie Knees Katherina.** Sehnsucht nach der kleinen Form // das Orchester, 2015. No. 1. S. 36.

ГОРБУНОВ НИКОЛАЙ ЮРЬЕВИЧ

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

профессор кафедры виолончели и контрабаса

концертмейстер группы контрабасов Российского

национального оркестра п/у А. Рудина

заслуженный артист РФ

e-mail: nikgorbunov@mail.ru olga.pletnikova@mail.ru

GORBUNOV NIKOLAI YU.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Professor of the Cello and Double Bass Department

Double bass principal RNO under the direction of Rudin

Honored Artist of the Russian Federation

e-mail: nikgorbunov@mail.ru olga.pletnikova@mail.ru

УДК 7.071.2

В.И. РЯБЧИКОВ

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

«Воистину несравненный»

*V. Ryabchikov**«Truly incomparable»*

Аннотация. Статья посвящена аспектам жизни и творчества, а также педагогической деятельности А.Г. Рубинштейна. Вспоминая знаменитого музыканта, автор возвращается к этапам его профессионального становления, проблемам обучения ребенка-вундеркинда, у которого все детство прошло в регулярных занятиях и гастрольных поездках. Размышляя о музыкальном образовании в России, исследователь обращается к основным видам деятельности выдающегося пианиста и композитора — исполнительству, сочинению, просветительству, педагогике и музыкально-общественной работе. Отмечается неоценимый вклад Рубинштейна как основателя первой русской консерватории в отечественную культуру. В педагогической практике пианиста акцентируется неформальное отношение к исполнению произведений, гибкость в интерпретации.

Ключевые слова: Антон Рубинштейн, фортепиано, ИРМО, исполнительское искусство, музыкальная педагогика.

Abstract: The article is devoted to aspects of the life and work, as well as the pedagogical activity of A. G. Rubinstein. Remembering the famous musician, the author returns to the stages of his professional development, the problems of teaching a child prodigy, who spent his entire childhood in regular classes and tours. Reflecting on music education in Russia, the researcher turns to the main activities of the outstanding pianist and composer – performing, composing, enlightenment, pedagogy and musical and social work. Rubinstein's invaluable contribution to Russian culture as the founder of the first Russian conservatory is noted. The pianist's pedagogical practice emphasizes an informal approach to performing works and flexibility in interpretation.

Keywords: Anton Rubinstein, piano, IRMU, performing arts, music pedagogy.

В 2024 году исполнилось 195 лет со дня рождения героя этой небольшой статьи — Антона Григорьевича Рубинштейна, основателя первой в России консерватории, а также одного из учредителей Русского музыкального общества, выдающегося пианиста и композитора.

Рубинштейн родился 16/28 ноября 1829 года в селе Выхватинец Балтского уезда Подольской губернии на границе с Бессарабией. Мать Антона, Калерия Христофоровна Левенштейн, была родом из прусской Силезии, а отец, Григорий Романович, происходил из бердичевских купцов. Вскоре после рождения сына семья переехала в Москву, на Ордынку.

Григорий Романович, по воспоминаниям современников, был очень образованным человеком, широко начитанным в художественной литературе, владел немецким и французским языками. В Москве он держал небольшую карандашную фабрику.

Его супруга Калерия Христофоровна была мудрой женщиной, матерью шестерых детей, которых она научила правилу: «Терпеливо и мужественно свершай свой путь, проявляй стойкость, не ропщи, когда тебе плохо, надейся на лучшее, но жди худшего». Мать прививала своим детям отвращение ко лжи и смелость поведения, серьезное отношение к порученному делу и умение добиваться поставленной цели [1, с. 17; 14]. Этим правилам братья Рубинштейны, Антон и Николай (впоследствии основатель Московской консерватории), следовали всю жизнь.

Оба брата учились игре на фортепиано у А.И. Виллуана, который обучался у Ф.К. Гебеля и, по собственному утверждению Виллуана, у Д. Фильда.

В десять лет Рубинштейн дал свой первый триумфальный концерт в Москве, и вскоре вся Европа заговорила о юном гении из России. В Париже он познакомился с Шопеном, а также с Листом, став-

шим его другом на всю оставшуюся жизнь. Оказавшись в 1846 году в бедственном положении, Антон понадеялся на помощь и протекцию венгерского композитора, но получил от него совет довериться своему таланту, который и есть лучшая поддержка. Лист убедил Рубинштейна, что человек должен достигать всего сам.

Слава Антона Рубинштейна-пианиста была огромна. Современники писали, что по силе воздействия и совершенству исполнения его можно было сравнить только с Листом. Очень часто его сравнивали и с Микеланджело, и с Бетховеном («Ван II»), а также со львом («львиная игра»), называли «царем пианистов».

Большинство европейских и российских музыкальных критиков справедливо считали, что огромная, впечатляющая сила пианизма Антона Рубинштейна коренилась в правдивости и естественности его интерпретаций. Со слов Ч. Кьерульфа, «Рубинштейн играет так, будто он тут же, в данное мгновение, сочиняет исполняемую музыку» [2, с. 282]. По отзыву В.В. Стасова, «пение рук и отсюда превращение инструмента в орган речи, в голос, несущий всюду мелодию, все пронизывающий мелодией, — вот откуда проистекало ощущение и тепла, и силы, и ласки, и титанизма, и величия, и романтической культуры чувства в звуке Рубинштейна» [2, с. 285–286].

Младший брат Антона Рубинштейна, Николай, как известно, тоже был выдающимся пианистом и педагогом. И если в основе искусства Антона лежал принцип «свободной эскизности» — крупный штрих, спетая как бы на одном дыхании мелодия, нежнейшее звукоизвлечение, сменяющееся гневными динамическими вспышками, — то для Николая был характерен принцип «идеальной завершенности». Антон Григорьевич часто был готов пренебречь частностями, намечая детали, не выписывая подробностей, — все ради достижения цельности, главной идеи [8, 10, 11].

Если позволительно такое сравнение, то Николай был подобен Вермееру, а Антон — поздним Хальсу и Рембрандту, которые детально прорисовывали только лицо и руки, все остальное лишь намечая, не выписывая с тщательностью, характерной для их раннего периода творчества.

Интересно, что, будучи в Париже, Антон Григорьевич часто часами слушал великого итальянского тенора Джованни Рубини: «Невозможно ныне пред-

ставить себе, до чего очарователен был голос этого певца и вся его манера выполнения самых трудных для артиста пьес. <...> Рубини произвел на меня такое впечатление, что я в игре своей на фортепиано старался даже подражать его пению...» [13, с. 16]. Известно, что Ф. Шопен и М.И. Глинка также восхищались Рубини и тоже называли его образцом для подражания.

В конце 1848 года Рубинштейн вернулся в Россию, в Петербург, а в 1852 году великая княгиня Елена Павловна пригласила его играть в ее музыкальном салоне на Каменном острове. Здесь-то и зародились многие проекты Антона Григорьевича, которым княгиня оказала поддержку и покровительство.

Рубинштейн понимал необходимость открытия в России музыкального учреждения, чтобы молодые музыканты получали профессиональное образование и статус. Но для этого ему необходимо было обрести авторитет, и тогда он отправился в большое концертное турне по странам Европы.

В 1858 году Рубинштейн вернулся в Россию, овеянный мировой славой. Первое, что ему удалось сделать, — создать Русское музыкальное общество (РМО), в функции которого входила организация не только образовательных и благотворительных концертов, но и музыкальных классов [9].

Вот как сам Рубинштейн пишет об этом в своих «Автобиографических рассказах»: «В стенах Михайловского дворца возникли музыкальные классы, которые и были предтечей явившейся в 1862-м году С[анкт]-Петербургской консерватории. <...> В музыкальных классах читались лекции: Лешетницкий был профессор игры на фортепиано, Ниссен-Саломон — пения, Венявский — скрипки <...>; я себя назначил директором возникшей консерватории» [13, с. 45].

Далее Рубинштейн пишет о том, почему он считал необходимым создать консерваторию в России: «Роды музыкальных учреждений были туги, весьма туги... Музыкальное искусство — было у нас в печальном состоянии: русских артистов-музыкантов <...> вовсе не было <...>. И вот мы — первые зачинщики и заводчики, Кологривов¹ и ваш покорней-

1 Со слов А.Г. Рубинштейна, «тульский помещик, <...> Вас. Алексеев. Кологривов хорошо играл на виолончели и был страстным поклонник искусства в области музыки» [13, с. 43].

ший слуга — остановились на мысли непременно создать на Руси учреждение, из которого выходили бы музыканты с дипломом свободного художника <...>. Было очевидно, что на Руси не существовало профессии художника-музыканта, артиста <...>. И в самом деле: кто был тогда на Руси М.И. Глинки? — помещик, дворянин Смоленской губернии; А.Н. Серов — чиновник почтамтского ведомства <...>. Мы решили эту задачу» [13, с. 46–47].

Первыми директорами Общества под августейшим покровительством великой княгини Елены Павловны, великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича стали Матв. Ю. Виельгорский, Д.В. Каншин, В.А. Кологривов, А.Г. Рубинштейн и Д.В. Стасов. Первое симфоническое собрание РМО состоялось под управлением А.Г. Рубинштейна 23 ноября 1859 года (заметим, что в 2024 году исполнилось 165 лет со дня основания Императорского Русского музыкального общества).

Вскоре начали открываться отделения РМО в других городах России — в Москве (концертами руководил Н.Г. Рубинштейн), в Воронеже — под руководством А.С. Мазараки, в Кишиневе и Ялте под руководством В.И. Ребикова.

Как бы анекдотично это ни звучало, но через пять лет после основания Петербургской консерватории А.Г. Рубинштейна из нее выжили. В 1867 году он покинул пост директора, но успел выпустить своего гениального ученика — Петра Ильича Чайковского.

Рубинштейн вернулся к концертной деятельности, гастролировал по Европе, а в 1872 году состоялось его американское турне, которое принесло ему долгожданную возможность купить собственный дом — коттедж в Петергофе. Он много сочинял — впрочем, как всегда. Но если его пианистическая деятельность вызывала только восторг, то, к сожалению, композиторское творчество часто подвергалось весьма жесткой критике.

В сезон 1885–1886 годов Рубинштейн исполнил свой грандиозный цикл «Исторические концерты». Вот как он сам описывает этот замысел в своих «Автобиографических рассказах»:

«В сезон 1885–1886 годов я привел в исполнение мысль, которую давно лелеял: мне хотелось, как окончание моей виртуозной карьеры, представить в ряде концертов в главнейших центрах Европы, так сказать, наглядную историю постепен-

ного развития фортепианной музыки. <...> Я дал по семи исторических концертов в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже и Лейпциге; по три <...> концерта в Дрездене и Брюсселе; при этом в первых семи городах каждый Исторический концерт давал я вдвойне, то есть каждый концертный вечер повторял именно один для публики, и на другой день тот же концерт для учащихся в области музыкального искусства» [13, с. 62–63].

Это был артистический подвиг! Рубинштейн сыграл в семи концертах восемьсот семьдесят семь произведений пятидесяти семи композиторов!!! Никто еще до него не делал такого. Ц.А. Кюи записал все комментарии, которые Рубинштейн произносил в каждом концерте.

В семейной жизни у Антона Григорьевича было много печальных моментов. Супруга Рубинштейна воспитывала их детей совсем иначе, чем его воспитывали родители, — баловала, не приучила к труду. В результате старший сын Яков, обладавший, несомненно, большим музыкальным талантом, вырос светским бездельником и кутилой. Младший сын Саша был болезненным ребенком и в двадцать один год скончался. Антон Григорьевич очень переживал, что из-за его постоянных гастролей он упустил возможность повлиять на духовную жизнь сыновей [14]. Единственное утешение находил в дочери Анне.

Последние годы жизни Рубинштейн провел между Дрезденом и Петергофом, где 8/20 ноября 1894 года сердце его остановилось. Не было, пожалуй, во всем мире ни одной газеты, которая не почтила бы память музыканта некрологом. Хоронили Рубинштейна в день его рождения 16/28 ноября. Траурный кортеж растянулся на две версты...

Педагогические принципы А.Г. Рубинштейна сформировались под влиянием его педагога А.И. Виллуана, а также благодаря дружбе и общению с выдающимися музыкантами, а именно с Ф. Листом, Ф. Шопеном, Дж. Рубини и многими другими.

Всю жизнь Рубинштейн учился — учился у певцов, у великих актеров Малого театра, у художников, писателей и, по его словам, у своих учеников. Каждый нюанс, каждое движение, каждое впечатление, образ или слово, кем-то сказанное, — все берется на заметку, все перерабатывается и потом, оброчно говоря, становится той питательной почвой,

на которой расцветают его гениальные в своей естественности и красоте интерпретации.

Основу мастерства, фундамент для всех замыслов, всю пианистическую технику дал Рубинштейну его первый и единственный учитель — Виллуан, любимое изречение которого «сделайте невозможное, чтобы достичь возможного» стало жизненным девизом и Антона Григорьевича [7]. В работе с учениками Виллуан требовал разучивать произведение в разных усложненных вариантах, чтобы потом, играя исходный текст, все воспринималось как облегчение. Ф.М. Blumenфельд вспоминал, что Рубинштейн до конца жизни пользовался этим методом, в частности, перекладывая одну руку через другую в работе над финалом Сонаты *b-moll* Шопена.

Рубинштейн вспоминал о своем обучении: «Прежде всего Виллуан употребил много труда и забот, вполне, впрочем, успешных, к правильной постановке моих рук; об этом, да о хорошем звуке он весьма заботился» [13, с. 10]. Большое место в методике Виллуана, а позднее и в методике Рубинштейна, занимало обучение «певучей» игре — здесь и слуховой контроль (очень важный момент обучения, который часто педагоги заменяют своим контролем, лишая ученика самостоятельности в поисках нужного звука и понимания необходимости научиться самому контролировать свое звучание!), и «пропевание» подголосков, а также подбор репертуара, на котором можно всему этому обучиться.

И если всю техническую сторону мастерства Рубинштейн получил от Виллуана, то высшую, так сказать, составную часть своего искусства — духовность, постижение замысла, заложенного композитором, Рубинштейн получил, общаясь с такими двумя гениями пианизма, как Лист и Шопен.

Чтобы получить представление о духовной составляющей музыки, которая дает естественность и полноту разнообразным чувствам и переживаниями, выраженных в звуках, приведу фрагмент из книги А. Буасье «Уроки Листа»: «Он [Лист] стремится воспроизводить сильные и правдивые эмоции, большие страсти, яркие впечатления: страх, ужас, отвращение, негодование, отчаяние, любовь, дошедшую до безумия; эти бурные чувства сменяются подавленностью, усталостью, вялостью, каким-то успокоением, полным мягкости, самозабвения, утомления, а затем изнеможенная душа вновь набирается сил, чтобы страдать и гореть. Порой, в самый разгар муки, появляется просвет, один из

тех уголков небесно-голубого неба, которые открываются иногда посреди самых темных туч. Это божественная мелодия, сюда вкраплено всего лишь несколько нежных, тихих, выразительных звуков с их восхитительным хроматизмом, с их сладостными аккордами, которые, кажется, ласкают душу. Затем вновь налетает сильное чувство и сметает все. Это производит необычайно сильное впечатление» [5, с. 29].

Когда читаешь эти строки, слышится что-то бетховенское или баллады Шопена... И это описание впечатления от игры Листа созвучно тем впечатлениям, которые возникали у слушателей на концертах Рубинштейна.

Этих поисков «неуспокоенной души» он требовал и от своих учеников. Когда, к примеру, одна его ученица играла какую-то пьесу, Рубинштейн спросил ее о характере пьесы. Она ответила, что он веселый. Рубинштейн ее тут же спросил: какая это была веселость? Это было как улыбка или веселое подпрыгивание, а может, от радости даже в груди все замерло и захотелось закричать на весь мир... Таки-ми сравнениями Рубинштейн пытался пробудить фантазию учеников, заставить углубиться в психологию чувств, заложенных композитором [2–4].

Как всякий человек, постоянно стремящийся к совершенству, неуспокоенный, всегда в поиске, Рубинштейн часто был собой недоволен. Между прочим, некоторые музыканты — высокопрофессиональные, великолепно играющие и знающие много о своем искусстве — в какой-то момент начинают думать, что вершина достигнута и все концерты у них проходят на высочайшем уровне. Другие же — постоянно в поиске, могут сыграть неудачно для себя, но именно они способны вознести к небесам наши души в моменты наивысшей свободы своего творчества, именно они несут, говоря словами Бетховена «огонь Прометея». Первые — это ремесленники, а вторые — артисты. К ним можно отнести Листа, Шопена и Рубинштейна.

Таким образом, для Рубинштейна главным педагогическим требованием к ученикам было умение не только проанализировать чисто технические задачи, такие как аппликатура, нюансировка, форма и прочее, но и понять психологию, естественность чувств. При правильном понимании этого ученик возьмет правильный темп и метроритм, наиболее подходящий для данного произведения (вспомним высказывание Моцарта

о том, что самое важное и самое трудное — взять верный темп).

Приведу еще один пример педагогики Рубинштейна из книги Л.А. Баренбойма: «Когда ученики нередко приносили одно и то же произведение по нескольку раз, его указания часто весьма существенно менялись. На одном уроке он предлагал одно, на другом отстаивал другое. Стремясь приучить к импровизационно-непосредственному интонированию музыки, он, по словам А. Гиппиус, порой говорил ученикам: “Когда светит солнце, играйте это место forte, когда падает снег или идет дождь, играйте его piano. А вот этот пассаж можно закончить большим крещендо, когда льет дождь, — ах, нет, лучше в хорошую погоду”» [3, с. 31].

Можно привести еще много примеров ярких и образных высказываний Рубинштейна. Мне же хотелось заострить внимание на главных принципах его педагогики — стремлении пробудить фанта-

зию учеников, научить их слуховому контролю над звуком, показать, как важен не только технический анализ произведения, но и образность, естественность и правдивость выражения чувств, заложенных композитором, а также способность исполнителя моментально менять нюансы, артикуляцию, акценты — в зависимости от настроения, обстоятельств и даже... погоды, не создавая из своей интерпретации «гранитный памятник». Вспоминаются слова С.В. Рахманинова: «Рубинштейн был чудом в смысле фортепианной техники, и все же он признавался, что делал промахи. Возможно, они и были, но при этом он воссоздавал такие идеи и музыкальные картины, которые смогли бы возместить миллион ошибок. <...> Рубинштейн был воистину несравненен, может быть, даже и потому, что был полон человеческих порывов, а его исполнение — далеким от совершенства машины» [6].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Баренбойм Л.А.** Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. I. — Л.: Музгиз, 1957. — 489 с.
2. **Баренбойм Л.А.** Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. II. — Л.: Музгиз, 1962. — 518 с.
3. **Баренбойм Л.А.** Рубинштейн-педагог // На уроках Антона Рубинштейна. — М. — Л.: Музыка, 1964. — С. 7–32.
4. **Баренбойм Л.А.** В фортепианных классах Ленинградской консерватории. — М.: Советский композитор, 1968. — 188 с.
5. **Буасье А.** Уроки Листа. — СПб.: Композитор, 2002. — 76 с.
6. «Вдохновение Рубинштейном» // <https://rgsai.ru/biblioteka/novosti/vdokhnovenie-rubinshteynom/> [дата обращения 20.06.2025].
7. **Виллуан А.И.** Школа для фортепиано. — Б. м., б. и., б. г. — 81 с.
8. **Гаккель Л.Е.** Пианисты. Русская музыка и XX век. — М.: Советский композитор, 1997. — 419 с.
9. **Зима Т.Ю.** Антон Григорьевич Рубинштейн — социокультурный феномен и организатор музыкального дела в России // Вестник МГУКИ, 2012. № 3 (47). С. 230–235.
10. **Николаев А.А.** Очерки по истории фортепианной педагогики и истории пианизма. — М.: Музыка, 1980. — 112 с.
11. **Оссовский А.В.** А.Г. Рубинштейн // Избранные статьи, воспоминания. — М.: Советский композитор, 1961. — С. 291–308.
12. **Охалова И.В.** А.Г. Рубинштейн // Русская музыкальная литература / Ред. Е. Царева. — М.: Музыка, 2014. Вып. 2. — 592 с. — С. 9–98.
13. **Рубинштейн А.Г.** Автобиографические воспоминания А.Г. Рубинштейна, 1829–1889 гг. — [СПб.], ред. журн. «Русская старина», 1889. — 97 с.
14. **Рубинштейн А.Г.** Литературное наследие: в 3 т. — М.: Музыка, 1983, 1984, 1986. — 213, 219, 276 с.

REFERENCES

1. **Barenboim L.A.** Anton Grigorievich Rubinstein [Anton Grigoryevich Rubinstein]. V. I. — L., State. muses. ed., 1957. — 489 p.
2. **Barenboim L.A.** Anton Grigorievich Rubinstein [Anton Grigoryevich Rubinstein]. V. II. — L., State. muses. ed., 1962. — 518 p.
3. **Barenboim L.A.** Rubinstein-teacher [Rubinstein as a Teacher] // In the lessons of Anton Rubinstein [At the Lessons of Anton Rubinstein]. — M. — L.: Music, 1964. — P. 7–32.
4. **Barenboim L.A.** In the piano classes of the Leningrad Conservatory [In the Piano Classes of the Leningrad Conservatory]. — M.: Soviet composer, 1968. — 188 p.
5. **Boissier A.** Liszt's lessons [Liszt's Lessons]. — St. Petersburg, Composer, 2002. — 76 p.
6. Rubinstein Inspiration [Rubinstein's Inspiration] // URL: <https://rgsai.ru/biblioteka/novosti/vdokhnovenie-rubinshteynom/> [Accessed 20.06.2025].
7. **Villuan A.I.** School for piano [Piano School]. — B. m., b. i., b. g. — 81 p.
8. **Gakkel L.E.** Pianists. Russian music and the 20th century [Pianists. Russian Music and the 20th Century]. — M.: Soviet composer, 1997. — 419 p.
9. **Zima T.Yu.** Anton Grigorievich Rubinstein is a sociocultural phenomenon and organizer of music in Russia [Anton Grigoryevich Rubinstein — a Sociocultural Phenomenon and Organizer of Music in Russia] // Bulletin of MGUKI, 2012. № 3 (47). P. 230–235.
10. **Nikolaev A.A.** Essays on the history of piano pedagogy and the history of pianism [Essays on the History of Piano Pedagogy and the History of Pianism]. — M.: Music, 1980. — 112 p.
11. **Ossovsky A.V.** A.G. Rubinstein [A.G. Rubinstein] // Selected articles, memoirs [Selected articles, memoirs]. — M.: Soviet composer, 1961. — P. 291–308.
12. **Okhalova I.V.** A.G. Rubinstein [A.G. Rubinstein // Russian musical literature] // Russian musical literature [Russian musical literature] / Ed. E. Tsareva. — M.: Music, 2014. No. 2. — 592 p. — P. 9–98.
13. **Rubinstein A.G.** Autobiographical memoirs of A.G. Rubinstein [Autobiographical memoirs of A.G. Rubinstein], 1829–1889. — [St. Petersburg], ed. journal "Russian antiquity", 1889. — 97 p.
14. **Rubinstein A.G.** Literary heritage [Literary heritage]. In 3 vol. — M.: Music, 1983, 1984, 1986. — 213, 219, 276 p.

РЯБЧИКОВ ВИКТОР ИВАНОВИЧ

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

доцент кафедры фортепиано

e-mail: rvprom@mail.ru

RYABCHIKOV VIKTOR I.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Associate Professor of the Piano Department

e-mail: rvprom@mail.ru

УДК 001.6

Н.И. ЕФИМОВА

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

Научная деятельность Академии в проекции авторской школы В.С. Попова

*N. Efimova**Scientific activity of the Academy in the projection of the author's school of V.S. Popov*

Аннотация. Статья раскрывает состояние научной деятельности Академии хорового искусства имени В.С. Попова последнего десятилетия. В ней автор обращает внимание на актуальные документы, с учетом регламентации которых построена вся научная работа в вузе. Рассмотрение этой работы в фокусе проблем интеграции науки и образования, повышения качества отбора и подготовки аспирантов, повышения качества научного руководства при опоре на статистические данные из отчетов по научной работе Академии позволяет констатировать, что средний показатель по защитах аспирантов в рассматриваемый период, например, составляет 50 %. Это значительно выше среднего показателя по стране, зафиксированного в докладе, приуроченном к 300-летию Российской академии наук от 23 мая 2023 года. Активное участие ППС и аспирантов в российских и международных научных форумах помогает Академии включиться в научный обмен между вузами. Ориентируясь на магистральные пути развития вузовской науки, Академия при сохранении своей традиции авторской школы в деле формирования системы сбалансированного воспроизводства научных кадров в области вокального и хорового искусства активно включена в конкурентную научно-образовательную среду. И в этой части она подтверждает способность к инновационной работе.

Ключевые слова: научная деятельность, интеграция науки и образования, аспирантура, качество научного руководства, качество отбора и подготовки аспирантов.

Abstract: The article reveals the state of scientific activity of the Academy of Choral Art named after V.S. Popov in the last decade. In it, the author draws attention to the current documents, taking into account the regulations of which all scientific work at the university is built. Consideration of this work in the focus of the problems of integration of science and education, improving the quality of selection and training of postgraduate students, improving the quality of scientific supervision, relying on statistical data from reports on scientific work, allows us to state that the average indicator for postgraduate defenses of the Academy in the period under review, for example, is 50 %. This is significantly higher than the national average recorded in the Report dedicated to the 300th anniversary of the Russian Academy of Sciences dated May 23, 2023. Active participation of the teaching staff and postgraduate students in Russian and international scientific forums helps the Academy to join the scientific exchange between universities. Focusing on the main paths of development of university science, the Academy, while maintaining its tradition of the author's school in the matter of forming a system of balanced reproduction of scientific personnel in the field of vocal and choral art, is actively included in the competitive scientific and educational environment. And in this part it confirms the ability to work innovatively.

Keywords: scientific activity, integration of science and education, postgraduate studies, quality of scientific leadership, quality of selection and training of graduate students.

Немного истории. В 2012 году Академия хорового искусства имени В.С. Попова (далее в тексте Академия) успешно прошла общественно-профессиональную аккредитацию (сертификат № 1341–06–А003), проведенную Нацаккредцентром совместно с Европейской ассоциацией консерваторий (АЕС) по сопоставимым с европейскими стан-

дартами гарантии качества образования критериям ESG-ENQA. Авторитетная комиссия идентифицировала образовательную программу Академии как программу статуса авторской школы. Поэтому сегодня есть прямой смысл говорить о научной деятельности Академии в рамках этой школы. Многоступенчатая образовательная модель, реализуемая

в Академии, была не новой, так как в отечественной истории уже имелся опыт реализации дореволюционных моделей музыкального образования РМО/ИРМО, постреволюционной модели Пролеткульта 1922 года. Однако ее сосредоточенность на воспитании профессионала в области вокально-хорового искусства, прошедшего в одном учебном заведении все уровни образования от начального вплоть до послевузовского, была уникальной. Венцом авторской модели вуза, сформулированной В.С. Поповым, стала аспирантура по специальности 17.00.02 — «Музыкальное искусство» (указана в лицензиях 1994 года; № 16Г–786 от 06 марта 1994 года и 1999 года; № 24Г–0560 от 01 апреля 1999 года).

Сегодня при оценке научной деятельности вуза применяют подходы, которые обозначены в Федеральном законе № 127-ФЗ от 23.08.1996 года «О науке и государственной научно-технической политике» (ред. от 08.08.2024), а также в действующих государственных документах, в том числе «Стратегии развития Российского научного фонда на период до 2030 года», утвержденной Указом Президента РФ от 28 февраля 2024 года № 146.

Что входит в научную деятельность вуза? Традиционно это:

- выполнение научных исследований;
- использование новейших научных достижений и технологий в обучении;
- повышение уровня профессиональной подготовки обучающихся;
- подготовка научно-педагогических работников высшей квалификации.

Научная деятельность вуза строится сегодня на следующих принципах:

- сохранение и развитие научных школ вуза;
- обеспечение органичной связи научных исследований и учебного процесса;
- поддержка и стимулирование в установленной сфере деятельности исследований, а также научно-исследовательских работ по приоритетным направлениям развития науки, технологий в Российской Федерации;
- содействие развитию международного научного сотрудничества.

Статья 11 ФЗ № 127 гласит: «Основными целями государственной научно-технической политики являются развитие, рациональное размещение и эффективное использование научно-техническо-

го потенциала <...> **увеличение вклада науки в интеграцию науки и образования** (выделено мной. — Н. Е.)». Здесь же сказано, что **интеграция науки и образования**, может осуществляться «на основе различных форм участия работников и обучающихся образовательных организаций высшего образования в научных исследованиях и экспериментальных разработках», в том числе посредством создания лабораторий в образовательных организациях высшего образования, кафедр на базе научных организаций». Модели такой интеграции могут быть различными. Какие инструменты в действительности используют вузы для реализации поставленных перед ними целей, вопрос не вполне изучен. Однако открытая информация из мониторингов о публикационной активности ППС, о цитируемости, о финансовых затратах на научную деятельность вуза, о внедрении в учебный процесс результатов научных исследований педагогов и аспирантов, о трудоустройстве аспирантов позволяет давать оценки этой деятельности.

Важно, что сегодня развитие аспирантуры становится все более приоритетной задачей образовательной и научной политики в России. Это связано как с глобальным изменением отношения к роли аспирантуры в эпоху экономики знаний, где основными факторами развития в постиндустриальной и инновационной экономике становятся знания и человеческий капитал, а эффективная аспирантура понимается как залог инновационного развития страны, так и с локальным контекстом — возросшей необходимостью обеспечения непрерывного воспроизводства научно-педагогических кадров высшей квалификации в условиях геополитических изменений и на фоне низких показателей результативности аспирантуры в России в последние 10 лет, которые зафиксированы в специальном аналитическом документе, опубликованном НИУ «Высшая школа экономики» в январе 2024 года.

Что касается низких показателей результативности, то это не про нас. До 2020 года Академия имела по КЦП (контрольным цифрам приема) одно место, с 2021 года — два, а в 2023 году увеличила цифру приема до трех. Динамика роста бюджетных мест в аспирантуре продолжилась, и на 2025/2026 учебный год Академия получила 4 места. Сегодня в аспирантуре на бюджетной основе обучается 9 человек, 9 человек по программе внебюджета, из которых 3 человека — иностранцы. Средний показатель

по защитах последних четырех лет составляет 50 %. Если учесть, что в докладе, приуроченном к 300-летию Российской академии наук от 23 мая 2023 года, зафиксированы текущие показатели деятельности аспирантуры по стране, где «удельный вес защитивших диссертацию снизился до 10,8 % в 2022 году против 28,5 % в 2010 году» [2, с. 47], становится понятным, что аспирантура Академии находится в неплохой форме. Защита А.И. Матвеевой в 2023 году стала дополнительным свидетельством этого, ведь ее диссертация признана экспертным советом ВАК при Минобрнауки РФ одной из лучших в текущем году (см. Приложение 1 на стр. 55). И если общая статистика сегодня фиксирует устойчивость уровня снижения процента аспирантов, успешно защитивших диссертацию и заявивших о себе в научной среде, то научная активность наших недавних аспирантов, защитивших диссертации, не сбавляет темпов. Елена Щапова, Сергей Пилипецкий, Алина Матвеева мотивированы на продолжение научной работы. Опыт расширения контактов и развития профессиональных коммуникаций между аспирантами разных вузов, участие в российских и международных научных мероприятиях, их профессиональное самоопределение помогают в реализации поставленных задач.

В 2023 году по приглашению Музыкальной академии Университета в Восточном Сараеве (Босния и Герцеговина), с которой Академия хорового искусства имеет соглашение о сотрудничестве, наши педагоги и аспиранты приняли участие в V научной конференции «Современное и традиционное в музыкальном творчестве». Докладчиками выступили проф. Н.И. Ефимова, проф. А.Б. Ковалев, преп. А.И. Матвеева. В текущем году аспиранты А. Рудая, О. Цыбулько, Д. Чеблыков подали заявки на участие в очередной, VI конференции. Уже опубликованы тезисы их докладов в сборнике «Книга Сажетака», 2024 [4, с. 25; 35; 36]. Кроме того, в апреле 2024 года Академия приняла участие во Второй всероссийской научно-практической конференции «Мастер и мастерство в художественном творчестве», организованной Донецкой государственной музыкальной академией имени С.С. Прокофьева (докладчики проф. Н.И. Ефимова, преп. А.И. Матвеева, соискатель Ю.Н. Политанская, аспирант О.А. Цыбулько). Активное участие ППС и аспирантов в научных форумах, в том числе в форуме, посвященном 90-летию В.С. Попова, помога-

ет Академии включиться в научный обмен между вузами и, несомненно, способствует процессу интеграции науки и образования.

Отдельно отмечу, что аспиранты Академии 2–3 курсов (В. Соломенникова, О. Цыбулько, Д. Чеблыков) второй год демонстрируют высокие показатели публикационной активности в рецензируемых журналах. И это считаю важным показателем, который обеспечивает в реализации новых ФГТ прямой путь к своевременной защите диссертации в течение срока, обозначенного документом.

5 декабря 2024 года в диссертационном совете 23.2.018.01 на базе Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова состоялась защита диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения нашего преподавателя И.А. Хрулевой. Данный факт улучшил названный 50 % показатель защит аспирантов Академии. В перспективе 2025 года запланированы еще две защиты: Маргариты Степановой и Марии Анисеевой, закончивших обучение в аспирантуре в июне 2024 года. Отмечу, что результаты перечисленных диссертационных исследований уже введены в учебный процесс не только Академии хорового искусства имени В.С. Попова, но и РАМ имени Гнесиных и МГК имени П.И. Чайковского. Это обеспечивает сокращение инновационного цикла и отвечает задачам эффективного внедрения передовых достижений науки в образовательную среду. Все сказанное свидетельствует о том, что научно-исследовательская и научно-методическая работа Академии отвечает текущей повестке дня, где интеграции науки и образования являются целевыми.

Среди новейших показателей оценки аспирантуры применяют измерители, связанные с *повышением качества отбора и подготовки аспирантов*, а также с *повышением качества научного руководства*. Действительно, от них во многом зависит не только четкое понимание основополагающих механизмов трансляции, производства и воспроизводства научного знания, передача навыков исследовательской работы, но и разработка эффективной методологии продуктивного взаимодействия в связке научный руководитель — аспирант/докторант.

Наша практика качественного набора имеет свои яркие специфические черты, которые выделяют ее среди музыкальных вузов России. В опыте Академии важной мерой в решении данного вопроса стало введение интегрированного сквозного

трека «ассистентура — аспирантура» для перспективных исследований программы ассистентуры, нашедших отражение в ВКР и рекомендованных рецензентами и государственной комиссией к продолжению работы над темой. Подобное сопряжение образовательных программ, сфокусированное на дальнейшем развитии исследовательских навыков, не только расширяет период подготовки кандидатской диссертации, но и ведет к эффективному результату.

Что касается качества научного руководства, важность которого, цитирую, «в России остается недооцененной» [3, с. 30], отсылка к ранее упомянутому документу января 2024 НИУ «Высшая школа экономики», то в стратегических планах развития научной деятельности Академии вижу перспективу внедрения системы соруководства, или двойного руководства аспирантами, применяемую в российских вузах в виде внедрения института наставничества, — механизма, при котором руководство аспирантом осуществляет команда из доктора наук и кандидата наук (ассистента). Думаю, это решит проблему методической помощи молодым ученым, которые впервые становятся руководителями научных исследований, а также сохранит преемственность в передаче научных знаний и в практической работе по созданию интеллектуальных результатов.

Стратегические ориентиры авторской школы В.С. Попова, нацеленные на **лидерство** в воспитании профессионала в области вокально-хорового искусства, находят прямую реализацию в многогранной научной деятельности Академии. Сегодня Академия в лице своих ученых, штатных сотрудников представлена в экспертных советах страны: РФФИ, диссертационных советах, в редакционных коллегиях сетевых журналов и журналов, рецензируемых ВАК РФ (профессора Н.И. Ефимова, Ю.К. Захаров, Н.М. Зейфас, А.Б. Ковалев, Е.Д. Кривицкая), научном комитете региональной общественной организации «Общество теории музыки» (проф. Н.И. Ефимова). Профессорско-преподавательский состав Академии активно выступает в качестве рецензентов научных и научно-методических изданий, готовит официальные отзывы по диссертациям, отзывы на авторефераты диссертаций, участвует в проведении мастер-классов, открытых лекций-презентаций.

С 2011 года Академия издает научно-практический журнал «Вестник АХИ». 2021 год дал

старт изданию нового научного сетевого журнала «ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика» (см. Приложение 2 на стр. 56). В обозримой перспективе этот журнал будет представлен на получение статуса рецензируемого ВАК РФ издания. Во всяком случае, документальные материалы, необходимые для подачи заявки в экспертный совет ВАК, находятся в стадии завершения. Оба журнала размещены на платформе РИНЦ. В их содержательном поле имеются как работы ученых, исполнителей и аспирантов Академии, так и работы известных педагогов и исполнителей разных вузов страны, работы зарубежных коллег. Издание данных журналов включает Академию в диалог с профессиональным сообществом, дополняет возможности научного и научно-методического обмена, обеспечивает в конечном итоге процессы интеграции науки и образования.

Сегодня мы можем гордиться тем, что в нашем научном академическом портфеле имеются инновационные авторские методические разработки, полностью обеспечивающие образовательные программы Хорового училища имени А.В. Свешникова; что вопреки сравнительно небольшому сроку реализации программы научной аспирантуры имеются серьезные научные работы наших аспирантов-исследователей, получивших базовое образование исполнителя (дирижера академического хора или вокалиста). Среди них работы Е. Щаповой, Г. Кузнецова, С. Пилипецкого, А. Скосыревой, А. Матвеевой, И. Хрулевой. Отрадно, что диссертанты Академии активно продвигают полученный профессиональный опыт в своих научных статьях, а также в лекциях для ассистентов-стажеров. Тем самым они продвигают бренд Академии, пополняют интеллектуальный капитал науки в части развития углубленного предметного знания о певческой культуре, о мастерстве дирижера и свидетельствуют о возможности профессиональной научной работы в междисциплинарном формате даже в условиях отсутствия в Академии кафедры истории и теории музыки в статусе выпускающей кафедры.

Положительным опытом реализации программ подготовки кадров высшей квалификации в аспирантуре и ассистентуре-стажировке назову принятую в Академии практику чтения аспирантами лекций по результатам своих научных исследований для ассистентов-стажеров. Эта форма работы позволяет актуализировать полученные результаты,

влиять на формирование профессиональных компетенций путем внедрения новейшего знания. Записи этих лекций и их презентации помогают осуществлять трансфер результатов интеллектуальной деятельности и в перспективе могут служить одним из стартовых проектов для формирования цифровой обучающей среды, используемой, в том числе, в программах специалитета. В итоге, ориен-

тируясь на магистральные пути развития вузовской науки, Академия при сохранении своей традиции авторской школы в деле формирования системы сбалансированного воспроизводства научных кадров в области вокального и хорового искусства активно включена в конкурентную научно-образовательную среду. И в этой части она подтверждает способность к инновационной работе.

Приложение 1



**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(МИНОБРНАУКИ РОССИИ)**

**ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ
ПРИ МИНИСТЕРСТВЕ НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Солянка ул., д.14, стр.3, Москва, 10999, тел. (495)547-12-21 доб. 7615

17.06.2024 № 02-457

И.о. ректора Академии хорового искусства
имени В. С. Попова

А.В. СОЛОВЬЕВУ

rector_axu@mail.ru

Уважаемый Александр Владиславович!

Диссертация Матвеевой Алины Игоревны на тему «Академическое музыкальное искусство на Дальнем Востоке в конце XIX – начале XX века: история, традиции, инновации» на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (научная специальность 5.10.3 – Виды искусства, научный консультант доктор искусствоведения, профессор Ефимова Наталья Ильинична) успешно выполнена в Вашей организации.

Диссертация аннотирована в Вестнике ВАК экспертным советом ВАК при Минобрнауки России, как одна из лучших в текущем году.

Позвольте выразить благодарность за подготовку хорошей научной работы.

Главный учёный секретарь

И.М. Мацкевич

Публикационная активность ИПС

Публикации	2020	2021	2022	2023
Статьи РИНЦ	40	34	44	38
статьи ВАК	11	9	16	16

*Публикационная активность ИПС Академии в журнале
«ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика»*

№	ФИО	Количество публикаций	№, страницы	год
1.	Гапоненко Татьяна Николаевна	1	№ 3, С. 82–87	2022
2.	Даль Наталья Владимировна	2	№ 4, С. 75–82 № 11, С. 83–89	2022 2024
3.	Ефимова Наталья Ильинична	4	№ 1, С. 103–108 № 2, С. 9–16 № 5, С. 7–11 № 12, С. 7–12	2021 2022 2022 2024
4.	Захаров Юрий Константинович	4	№ 5, С. 64–72 № 6, С. 90–101 № 9, С. 7–17 № 10, С. 7–14	2022 2023 2023 2024
5.	Ковалев Андрей Борисович	4	№ 2, С. 17–24 № 5, С. 29–36 № 9, С. 18–26 № 10, С. 7–15	2022 2022 2023 2024
6.	Матвеева (Крапива) Алина Игоревна	3	№ 4, С. 32–41 № 8, С. 34–43 № 10, С. 22–29	2022 2023 2024
7.	Красногорова Ольга Альбертовна	3	№ 1, С. 38–47 № 5, С. 37–50 № 8, С. 66–81	2021 2022 2023
8.	Кривицкая Евгения Давидовна	3	№ 1, С. 48–55 № 8, С. 7–15 № 10, С. 46–52	2021 2023 2024
9.	Кривицкий Михаил Сергеевич	1	№ 6, С. 42–49	2023
10.	Максимова Александра Евгеньевна	3	№ 6, С. 75–85 № 8, С. 16–33 № 12, С. 13–19	2023 2023 2024
11.	Марахтанова Галина Николаевна	2	№ 9, С. 70–77 № 10, С. 78–85	2023 2024
12.	Марцинкевич Анна Алексеевна	2	№ 1, С. 92–97 № 4, С. 56–60	2021 2022
13.	Петров Алексей Кириллович	1	№ 2, С. 85–89	2022
14.	Рябчиков Виктор Иванович	1	№ 5, С. 37–50	2022
15.	Сеновалов Михаил Юрьевич	1	№ 6, С. 102–108	2023

16.	Соловьев Александр Владиславович	2	№ 1, С. 9–15 № 12, С. 79–85	2021 2024
17.	Сороковикова Валентина Ивановна	1	№ 5, С. 87–92	2022
18.	Степанова Маргарита Анатольевна	1	№ 3, С. 36–43	2022
19.	Храмов Дмитрий Юрьевич	1	№ 2, С. 90–96	2022
20.	Хрулева Ирина Александровна	2	№ 2, С. 25–32 № 11, С. 100–109	2022 2024
21.	Цуканова Марина Вениаминовна	1	№ 2, С. 33–39	2022

Публикационная активность аспирантов и ассистентов-стажеров

№	ФИО	Количество публикаций	№, страницы	год
1.	Аникеева Мария Дмитриевна	1	№ 1, С. 9–15	2021
2.	Беляева Антонина Андреевна	1	№ 3, С. 7–14	2022
3.	Богаченко Алексей Владимирович	1	№ 1, С. 16–27	2021
4.	Вишневецкий Борис Александрович	1	№ 4, С. 7–12	2022
5.	Коновалова Нина Борисовна	1	№ 10, С. 78–85	2024
6.	Кркотич Клаудия	1	№ 6, С. 67–74	2023
7.	Лебедева Ольга Игоревна	1	№ 11, С. 94–99	2024
8.	Мошкин Константин Юрьевич	1	№ 11, С. 15–21	2024
9.	Мрвич Катарина	1	№ 11, С. 49–55	2024
10.	Рудая Анна Сергеевна	1	№ 12, С. 7–12	2024
11.	Скосырева Александра Владимировна	1	№ 1, С. 56–63	2021
12.	Соломенникова Валентина Игоревна	1	№ 6, С. 109–113	2023
13.	Степанова Маргарита Анатольевна	2	№ 3, С. 15–28	2022
14.	Сысоева Анастасия Алексеевна	1	№ 11, С. 66–82	2024
15.	Хачатрян Аветик Суренович	1	№ 11, С. 22–29	2024
16.	Хуан Сяньгэ	1	№ 7, С. 121–126	2023

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Федеральный закон № 127-ФЗ от 23.08.1996 года «О науке и государственной научно-технической политике».
2. Доклад «О реализации государственной научно-технической политики в Российской Федерации и о важнейших научных достижениях, полученных российскими учеными»: утвержден решением общего собрания Российской академии наук (РАН) 23 мая 2023 года. — М., 2023. — 332 с.

3. **Жучкова С.В., Павлюк Д.М.** Аспирантура в приоритете? Совершенствование аспирантуры как элемент программ развития вузов «Приоритета-2030» // НИУ «Высшая школа экономики» / Университетское управление: практика и анализ, 2024. Т. 28 (1). С. 21–33.
4. **Књига Сажетака.** VI научни скуп савремено и традиционално у музичком стваралаштву / ВОЈИНА КОМАДИНЕ. — Источно Сарајево, 12–14 децембар 2024. — 45 с.

REFERENCES

1. Federal'ny'j Zakon No. 127-FZ ot 23.08.1996 goda «O nauke i gosudarstvennoj nauchno-texnicheskoj politike»
2. Doklad «O realizacii gosudarstvennoj nauchno-texnicheskoj politiki v Rossijskoj Federacii i o vazhnejshix nauchny'x dostizheniyax, poluchenny'x rossijskimi uchyony'mi»: Doklad utverzhdyon resheniem Obshhego sobraniya Rossijskoj akademii nauk (RAN) 23 maya 2023 goda. — M., 2023. — 332 s.
3. **Zhuchkova S.V., Pavlyuk D.M.** Aspirantura v prioritete? Sovershenstvovanie aspirantury' kak e'lement programm razvitiya vuzov «Prioriteta-2030» // Nacional'ny'j issledovatel'skij universitet «Vy'sshaya shkola e'konomiki» / Universitetskoe upravlenie: praktika i analiz, 2024. T. 28 (1). S. 21–33.
4. **Књига Sazhetaka.** VI nauchni skup savremeno i tradicionalno u muzichkom stvaralashtvu / VOJINA KOMADINE. — Istochno Sarajevo, 12–14 decembar 2024. 45 s.

ЕФИМОВА НАТАЛЬЯ ИЛЬИНИЧНА

Академия хорового искусства имени В.С. Попова

(г. Москва)

проректор по научной работе, доктор искусствоведения,

профессор

e-mail: prorektor_axu @ mail.ru

EFIMOVA NATALIA I.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Vice rector, Professor

Doctor of Arts

e-mail: prorektor_axu @ mail.ru

УДК 78.07

Ю.К. ЗАХАРОВ

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

А.Т. Тевосян: у истоков научной школы Академии хорового искусства

Yu. Zakharov

Alexander Tevosyan: at the Origins of the Scientific School at the Academy of Choral Arts

Аннотация. Статья посвящена памяти известного исследователя русской музыки XX века А.Т. Тевосяна, который в 1992–2001 годах был проректором по научной работе и концертной деятельности Академии хорового искусства. Основными областями научных интересов Тевосяна были, во-первых, русская духовная музыка (в частности, он опубликовал дотоле неизвестную переписку П.Г. Чеснокова, а также американского исследователя русской музыки А. Свана), во-вторых — музыка современных композиторов В.И. Рубина, В.А. Гаврилина, В.Ю. Калистратова и других, в-третьих — социология музыки, которой он занимался в Институте истории искусств. Работая в Академии хорового искусства, Тевосян в 1996–2001 годах был научным руководителем дипломных работ 42 студентов, некоторые из которых впоследствии защитили диссертации. Таким образом, он заложил основы научной школы Академии хорового искусства, что впоследствии привело к интенсификации научно-исследовательской деятельности как преподавателей, так и студентов и аспирантов Академии. В приложениях к статье опубликованы: 1) список избранных статей А.Т. Тевосяна; 2) полный список тем дипломных работ, которыми он руководил; 2) список избранных статей выпускников Академии хорового искусства; 3) список диссертаций, защищенных бывшими выпускниками Академии, а также преподавателями кафедры истории и теории музыки в период 2002–2021 годов.

Ключевые слова: Академия хорового искусства; научная деятельность; А.Т. Тевосян; вокально-хоровое искусство; социология музыки; В.И. Рубин; Г.В. Свиридов; В.А. Гаврилин.

Abstract: The article is dedicated to the memory of A.T. Tevosyan, a renowned researcher of 20th-century Russian music, who served as Vice-Rector for Research and Concert Activities at the Academy of Choral Arts from 1992 to 2001. Tevosyan's primary research interests encompassed, firstly, Russian sacred music (notably, he published the previously unknown correspondence of P.G. Chesnokov and that of A. Swan, an American researcher of Russian music); secondly, the music of contemporary composers such as V.I. Rubin, V.A. Gavrilin, and V.Yu. Kalistratov, among others; and thirdly, the sociology of music, a field he pursued at the Institute of Art History. While at the Academy of Choral Arts, from 1996 to 2001, Tevosyan supervised the diploma theses of 42 students, several of whom later defended PhD dissertations. Thus, he laid the foundations for the research school at the Academy of Choral Arts, which afterwards led to an intensification of research activities of both teachers and undergraduates and postgraduates of the Academy. The appendices to the article include: 1) a list of selected publications by A.T. Tevosyan; 2) a complete list of diploma thesis topics he supervised; 3) a list of selected publications by postgraduates of the Academy of Choral Arts; and 4) a list of dissertations defended by former graduates of the Academy, as well as by faculty members of the Department of Music History and Theory, between 2002 and 2021.

Keywords: Academy of Choral Arts; research activities; A.T. Tevosyan; vocal and choral art; sociology of music; V.I. Rubin; G.V. Sviridov; V.A. Gavrilin.

Александр Татевосович Тевосян работал в нашей Академии с года ее основания (первый прием — 1992 год) и до своей преждевременной смерти 6 ноября 2001 года. Это был яркий ученый-музыковед и мыслитель в области разных областей ху-

дожественной жизни, включая литературу, поэзию, живопись, социологию искусства.

Спектр научных интересов Тевосяна был весьма широк. Начинал он как «классический музыковед» — со статьи о ладовых структурах и тематизме



А.Т. Тевосян

в Седьмом квартете Д. Шостаковича¹. Но достаточно быстро его интерес сместился в сторону отечественного хорового искусства 1970–80-х годов. Это было связано с работой Александра Татевосовича в качестве артиста мининского камерного хора в 1973–76 годах.

С 1978 по 1992 год основным местом работы Тевосяна стала Проблемная научно-исследовательская лаборатория Московской государственной консерватории.

Параллельно с этим (в том же 1978 году) Тевосян пришел (в качестве аспиранта) в сектор социологии искусства в составе Института истории искусств. Там работали такие известные музыковеды-фольклористы, как Г.Л. Головинский и Э.Е. Алексеев (позднее эмигрировавший в США). А.Т. Тевосян

писал диссертацию «О социально-исторических закономерностях бытия музыкального произведения (на материале вокально-хоровых жанров XVII–XX веков)» и завершил ее, однако выносить на защиту не стал².

В те же годы у Тевосяна возникало множество «побочных» работ: организация научных семинаров и конференций, Всероссийского фестиваля отечественной хоровой музыки, Московского хорового фестиваля «Согласие», фестиваля «Наследие. Музыкальные собрания» (1990)³ и других. На фестивале «Наследие» по инициативе Тевосяна была впервые исполнена полная 17-частная редакция «Братского поминовения» Александра Кастальского для солистов, хора и оркестра.

Позднее Александр Татевосович работал еще в Государственном центре русского фольклора — в секторе философских проблем традиционной культуры.

Тевосян — автор множества статей для энциклопедий, бесчисленных аннотаций к пластинкам и дискам, статей в буклетах и в периодических изданиях.

Одной из главных тем в научной деятельности Тевосяна было *изучение русской духовной музыки XX века*, в том числе русского зарубежья. По свидетельству Светланы Зверевой, «он стремился отыскать в архивах забытые сочинения, исполнить наиболее интересные находки в концертах, рассказать об их авторах на конференциях, в периодических изданиях, на радио» [6, с. 171]. Тевосян — автор 255 радиопередач цикла «Неизвестные и забытые страницы русской духовной музыки», выходивших на радиостанции «Голос России» с 1993 по 1998 год. Герои этих передач — А. Гречанинов и А. Кастальский, Михаил Осоргин и Петр Спасский, Николай Голованов и о. Николай Ведерников, Павел Чесноков и его брат Александр.

2 Об этом свидетельствует Евгений Дуков: «Когда он закончил и показал свою кандидатскую, мне стало ясно, что он написал вместо кандидатской — докторскую: и по масштабности охваченных проблем, и по материалу, и даже просто по объему — 400 с лишним страниц» [6, с. 165].

3 В начале 1990-х А.Т. входил в состав организационного комитета фестиваля «Наследие. Музыкальные собрания», где его коллегами были М.Г. Коллонтай (председатель), Марина Рахманова, Т.Ю. Масловская, И.А. Медведева.

1 Список избранных статей А.Т. Тевосяна см. в Приложении 1.

В журнале «Советская музыка» (№ 7 за 1991 год) Тевосян опубликовал письма Альфреда Свана к П.Г. Чеснокову. Сван (1890–1970) — американский музыковед, основоположник американской музыкальной русистики, друг Рахманинова и Метнера — вел переписку с Чесноковым в 1933–36 годах. Письма были найдены Тевосяном в библиотеке Музея Глинки (фонд 36). Была опубликована также переписка Свана с Николаем Метнером и Максимом Бражниковым — известным исследователем древнерусской музыки.

В этом же фонде были обнаружены и другие письма — в частности письма Александра Чеснокова, живущего на тот момент в Париже, своему брату Павлу в Москву. Этому посвящена публикация в журнале «Музыкальная академия» (№ 3 за 1993 год) под названием «Милый мой Пашенька»⁴. Сохранилось 9 писем Александра⁵ к Павлу, которые свидетельствуют о теплоте их отношений. Александр зовет Павла в Париж и предлагает издать его книгу «Хор и управление им» (на тот момент в СССР она еще не была издана) на французском языке.

Тевосян — автор трех книг, две из которых остались незаконченными и вышли в свет после его смерти. Перечислим их:

1. Композитор Владимир Рубин: художественный мир и «поэтический театр» [3].
2. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина [5].
3. «...У времени в плену»: скрытые и потаенные смыслы в вокально-хоровых произведениях Г.В. Свиридова [6].

Книга о В. Гаврилине была подготовлена к печати Н.Е. Гаврилиной⁶ и Я.Л. Бутовским⁷ при содействии композитора Г.Г. Белова.

Книга о Свиридове стала фактически мемориальным изданием о ее авторе. В нее вошли воспо-



*Владимир Рубин, Георгий Свиридов,
Александр Тевосян*

минания друзей и коллег Александра Татевосовича, а также его стихи, его воспоминания о брате, ноты сочиненного им хора «Ветер» на стихи Б. Пастернака и диск с радиопередачами. Эту книгу подготовили Вера Николаевна Никитина, сотрудница Проблемной научно-исследовательской лаборатории, при содействии других сотрудников этой лаборатории, а также Марины Рахмановой и Владимира Рубина.

Среди неопубликованных монографий Тевосяна — «Идите строить с нами Республику труда». Рабочие хоры в СССР межвоенных десятилетий: страницы истории»⁸.

Кроме того, в 1981–83 годах в Московской государственной консерватории Тевосян работал над планом-конспектом комплексного учебного пособия по теории и истории хоровой культуры «Анализ хоровых произведений», который также опубликован в издании 2016 года [6, с. 190–194].

Работая над книгами о русских композиторах, Тевосян избегал проторенных путей и канонизированных форм монографии или музыковедческого исследования. Например, в предисловии к книге о Гаврилине он писал: «Книга о Гаврилине должна быть книгой о Человеке, книгой о Жизни, о тех непростых коллизиях, которые случаются между ними. <...> Суть не в названии, а в том, чтобы постичь живую интонацию его жизни, интонацию его музыкальной мысли и речи, чтобы во всем сделан-

4 Еще одна публикация: «Братья: Павел и Александр Чесноковы: материалы к творческой биографии (1925–1933) // «Наследие»: музыкальные собрания. — М., 1992. — С. 43–54.

5 Александр — композитор, профессор Петербургской консерватории. Эмигрировал в Прагу (1923), затем в Париж (1927).

6 Наталья Евгеньевна Гаврилина — вдова композитора; скончалась 4 марта 2024 года в Санкт-Петербурге на 95-м году жизни.

7 Яков Леонидович Бутовский — известный киновед, друг Валерия Гаврилина.

8 Машинопись (100 страниц) этого труда хранится в архиве А.Т. Тевосяна.

ном им услышать его неповторимый, изысканно-естественный, глуховатый голос» [5, с. 14].

А книга о Свиридове начинается со слов: «Почти во всех своих сочинениях Свиридов возвел маленький храм, где когда-то молились или могли молиться, где душа, отрешась от земли, грустила о небесах» [6, с. 19]. Александр Татевосович искал скрытые, потаенные смыслы, о чем и свидетельствует название этой его книги.

О глубине проникновения Тевосяна в композиторский замысел свидетельствуют и слова В. Гаврилина: «Прочел Вашу работу — и заплакал. <...> Я поражен, как это Вы проникли во все мои секреты, раскрыли все мои рабочие рецепты! <...> Я давно сам для себя мало что объясняю словами, и Ваши душевные, духовные, точные и высокие слова поразили меня точно громом. Спасибище Вам огромное и низкий поклон» [5, с. 527–528]. «Я поражаюсь тому, как точно Вы чувствуете то, о чем я хочу сказать своей музыкой. Это первый случай в моей жизни» [5, с. 529].

Опыт социологического исследования музыки привел Тевосяна и к написанию статей, далеко выходящих за рамки музыковедческой проблематики. Назовем среди них такие:

- Теория искусства в конце XX века: итоги и перспективы.
- Обретая многомерность: теория интонации и «триада» Б. Асафьева на пути к теории музыкально-исторического процесса.
- Переход, пространство культуры и музыкально-исторический процесс.
- Православная музыка и «микрофонная культура».

Приведем две цитаты из статьи Тевосяна «Лопнувшая струна, или Почем нынче “Вишневый сад”», опубликованной в «Музыкальной академии» в 1998 году. «Звук этот в пьесе раздается дважды — во втором и четвертом действиях, — и в театре его слышат все. <...> Впервые он прозвучал в начале XX века, после 1917 года, когда существенно стала меняться культурная ситуация в стране» [4, с. 178]. «Второй раз эта символическая струна лопнула уже на исходе века XX — в наши дни, когда “вишневый сад” российской культуры вновь гибнет, продается с торгов, и вновь, как в грустной чеховской комедии, никто не мешает этому. <...> Что такое “постсоветская” культура, каковы ее границы, пространство, хронология?» [4, с. 179].

В каждый период своей жизни, каждый год и каждый месяц Тевосян работал одновременно над несколькими проектами, несколькими текстами, сочетая это с участием в организации фестивалей и конференций, с работой в жюри хоровых конкурсов, с посещением концертов и написанием рецензий, наконец, с преподавательской деятельностью.

Обладая большой скромностью и отсутствием интереса к собственной карьере, А.Т. Тевосян очень долго откладывал защиту своей диссертации. В конце концов, уступая уговорам коллег, в 1995 году он защитил кандидатскую диссертацию в форме научного доклада по сумме своих публикаций. Она называлась «Современные проблемы хорового искусства, 1965–1995 гг.».

В 1992 году по приглашению Виктора Сергеевича Попова Александр Татевосович перешел на работу в Академию хорового искусства в качестве проректора по научной работе и концертной деятельности.

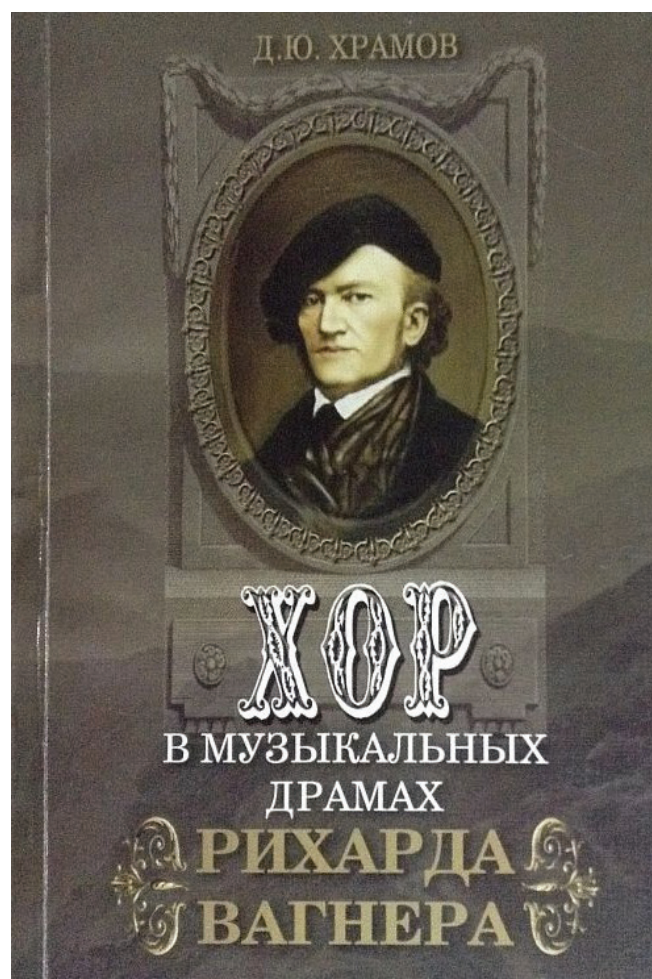
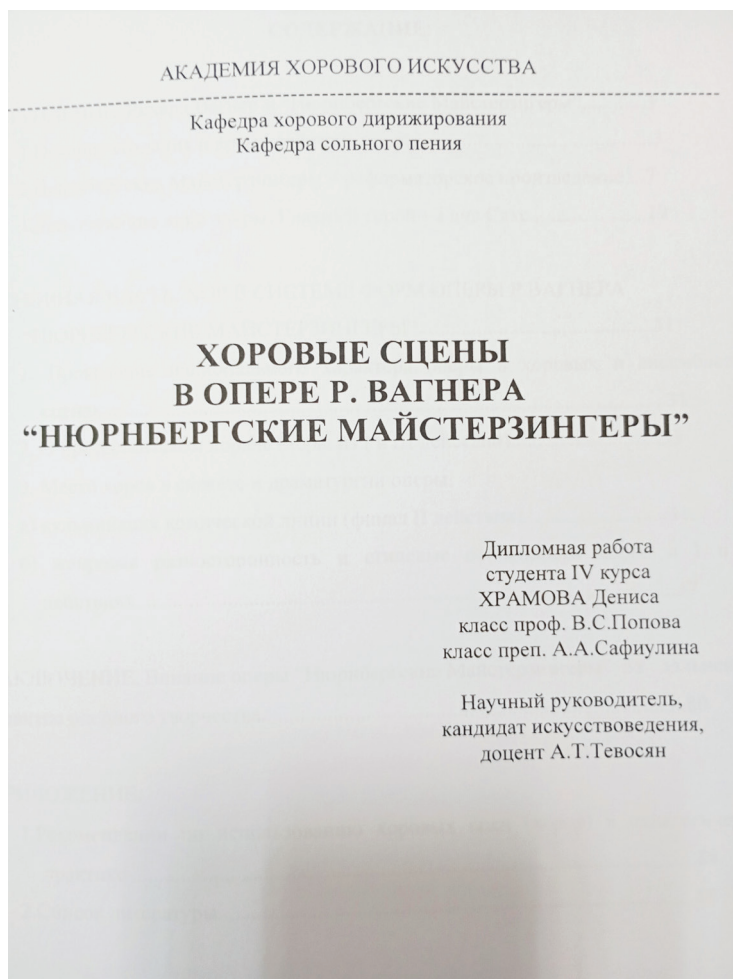
Здесь он вел курс «Современные проблемы хорового искусства» и руководил дипломными работами студентов.

В архиве АХИ сохранились 22 работы, руководителем которых был Тевосян с 1996 до 2001 года (см. Приложение 2). Среди них есть и работы дирижеров, и работы вокалистов (в те годы нередко студенты совмещали обе эти специальности).

Тематический спектр работ очень широк. Помимо традиционных тем, связанных с операми Пуччини, Чайковского, А. Рубинштейна, со «Всенощным бдением» Рахманинова, мы встречаем здесь монографическую работу об Александре Юрлове, работы, касающиеся репертуара хоров АХИ (произведения Баха в репертуаре АХИ, современная духовная музыка в репертуаре АХИ, Тринадцатая симфония Шостаковича, Восьмая симфония Малера). Есть даже работа о специфике звукозаписи хоровой музыки, которую написал студент Михаил Прохоренко.

Но большая часть ВКР студентов-дирижеров посвящена анализу хоровой музыки, причем чаще речь идет о весьма сложной по языку музыке XX века. Это опера «Нос» Д. Шостаковича, «Жанна д'Арк на костре» и «Рождественская оратория» А. Онеггера, симфония «Каддиш» Л. Бернстайна, опера «Художник Матис» П. Хиндемита, кантата «Осенний крик ястреба» Ю. Евграфова.

Есть работы А.В. Цимбалова о жанре мессы в творчестве Шуберта, Елены Митраковой о «Ма-



Титульный лист дипломной работы Д.Ю. Храмова и его книга, изданная в 2008 году

ленькой кантате» и «Песни восхождения» В. Рубина, Ольги Поляковой об опере «Король Артур» Г. Пёрселла, работы вокалистов о вокальных циклах Гуго Вольфа и Мануэля де Фалья.

Особый интерес вызывает развернутое исследование Петра Привина об оратории Э. Денисова «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», из которого вполне могла бы вырасти диссертация. Из нее можно узнать некоторые подробности, касающиеся репетиционной работы и премьерных исполнений, отсутствующие в других источниках. В частности, в работе содержится интервью с Виктором Сергеевичем, который рассказывал о ходе репетиций и о своих встречах с композитором.

Работы большинства студентов отличаются грамотным музыкально-теоретическим языком и выверенной структурой, что, безусловно, говорит о вкладе научного руководителя. Причем я как руководитель нынешних ВКР заметил, что удельный вес добротных выполненных работ за период 1996–2001 годы был выше, чем сегодня.

Под руководством Тевосяна была написана и работа Дениса Юрьевича Храмова о хорах в опере Р. Вагнера «Нюрнбергские майстерзингеры» (1998), а в 2002 году Храмовым была защищена диссертация на тему «Хор в творчестве Р. Вагнера» (научный руководитель — Г. Крауклис); таким образом, Тевосян действительно стоял у истоков научной школы нашей Академии, и диссертация Храмова — первая диссертация, защищенная ее выпускником. Позднее Д.Ю. Храмов на основе своей диссертации издал монографию «Хор в музыкальных драмах Рихарда Вагнера» [7].

Елена Митракова, писавшая под руководством Тевосяна дипломную работу о В.И. Рубине (и окончившая Академию в 2000 году), поступила в исполнительскую аспирантуру; в 2006 была опубликована ее статья «В. Рубин — Г. Свиридову: дань памяти великому композитору» (см. Приложение 3). Есть у нее и другие статьи, посвященные Рубину, и даже статья «Постмодернизм как состояние культуры и искусства на рубеже XX–XXI веков», в которой, быть может, отразилось увлечение Тевосяна социологией культуры.

Георгий Васильев, окончивший Академию в 1999 году и писавший под руководством Тевосяна работу о симфонизации кантатно-ораториальных жанров в творчестве С. Рахманинова, также стал аспирантом и опубликовал статью «А.В. Никольский. Основные вехи жизненного и творческого пути» (см. Приложение 3).

Не вызывает сомнений тот факт, что, продлись жизнь Александра Татевосовича еще хотя бы на 10 лет (а тогда бы ему стало 68), многие из выпускников Академии успели бы и защититься, быть может, под его руководством. Однако в результате трагических обстоятельств бывшие воспитанники Тевосяна, решившие продолжить свою научную деятельность, защищались под руководством других специалистов. Денис Юрьевич Храмов писал свою кандидатскую диссертацию под руководством Георгия Крауклиса (2002). Андрей Полторухин, окончивший АХИ в 2003 и выпустивший несколько публикаций о музыке Н. Голованова, в 2012 году защитил о нем диссертацию под руководством А.Б. Ковалева⁹.

Алексей Кириллович Петров, окончивший Академию в 2004 и писавший диплом о хоровой обработке народной песни в системе воспитания хормейстеров, в итоге защитил диссертацию о претворении русского фольклора в современной хоровой музыке (2008) под руководством Юрия Паисова.

Петр Киселев, окончивший Академию в 2005, поступил в консерваторскую аспирантуру и в 2009 защитил диссертацию о хоровом творчестве Хиндемита под руководством Евгении Кривицкой.

Анна Марцинкевич, окончившая АХИ в 2007 году и уже не заставшая А.Т. Тевосяна, в 2011 защитила диссертацию о хоровом творчестве Ефрема Подгайца под руководством члена кафедры истории и теории музыки, профессора Наталии Михайловны Зейфас.

Григорий Кузнецов, окончивший АХИ в 2013 году как вокалист, под руководством Н.М. Зейфас написал и защитил диссертацию «Вагнеровский Heldentenor: от Риенци до Зигфрида» (2018).

Александра Скосырева, окончившая АХИ в 2016 также как вокалистка, написала и в 2021 году защитила диссертацию «Традиции Г. Малера в твор-

ческом наследии А. Берга (на примере вокальной музыки)» под руководством автора этих строк.

* * *

Вернемся в 1994 год. Так сложилось, что именно А.Т. Тевосян помог мне устроиться на работу в Академию хорового искусства — тогда еще в качестве концертмейстера. Я часто сидел в его кабинете за компьютером, то набирая методические разработки наших преподавателей, то заполняя так называемый модуль сбора данных для Министерства культуры. Тевосян помогал мне освоиться на новом месте работы. В шкафах и на столе в его кабинете лежала музыковедческая литература, журналы, дипломные работы студентов. Было видно, что человек занимался научной работой (ведь именно тогда он писал книгу о В. Гаврилине). Правда, на мой вопрос о научной деятельности в АХИ Александр Татевосович как-то раз ответил, что «научная работа в АХИ не ведется».

Однако, как показало время, это было не так. Именно тогда студентами Академии были Денис Храмов и Алексей Петров, Андрей Полторухин и Петр Киселев, впоследствии выступившие с научными статьями и защитившие диссертации.

После ухода Тевосяна руководителем дипломных работ стал Юрий Паисов, позднее и преподаватели нашей кафедры. В качестве научных руководителей диссертационных исследований выступили Ю.И. Паисов, Н.И. Ефимова, Н.М. Зейфас и Ю.К. Захаров.

И на кафедре истории и теории музыки научная работа стала вестись гораздо интенсивнее, чем в 1990-е годы. В XX веке научные публикации были фактически лишь у Наталии Зейфас. В 2000-е годы к научной работе и публикации статей вернулись М.В. Цуканова и Ю.К. Захаров. Марина Цуканова в 2010 году защитила кандидатскую диссертацию о музыке Валерия Кикты. Юрий Захаров, проведя четыре года (2009–2013) в качестве соискателя, прикрепленного к кафедре теории музыки Московской консерватории, в 2017 смог защитить докторскую диссертацию на тему «Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развертывания лада». А в 2018 свою докторскую диссертацию, посвященную духовной музыке отечественных композиторов второй половины XIX – XXI века, защитил профессор нашей кафедры А.Б. Ковалев.

⁹ Список диссертаций, защищенных бывшими выпускниками Академии хорового искусства, см. в Приложении 4.

Хотелось бы пожелать и преподавателю нашей кафедры, а по совместительству и заведующей Хоровым училищем имени А.В. Свешникова Е.Е. Музылевой завершить работу над своей кандидатской диссертацией «Лирические песни юго-западных районов Калужской области».

Так что теперь, в наши дни, научная деятельность в Академии, безусловно, ведется, и вклад Александра Татевосовича Тевосяна в зарождение этой деятельности сложно переоценить.

Приложение 1

Избранные статьи А.Т. Тевосяна (в хронологическом порядке)

- Седьмой квартет Д. Шостаковича: о связи структуры лада и тематизма // Вопросы музыкального анализа: сб. трудов / Сост. З.И. Глядешкина. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1976. — С. 167–190.
- «Перезвоны» — хоровая симфония-действие В. Гаврилина // Мелодия. 1987. № 1. — С. 14–16.
- «По прочтении Шукшина»: хоровая симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина // Музыка России: музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской Федерации / Сост. А.В. Григорьева. Вып. 7. — М.: Советский композитор, 1988. — С. 238–255.
- Валерий Калистратов // Композиторы Москвы. Вып. 3. — М.: Советский композитор, 1988. — С. 83–105.
- Время в музыке и диалог культур [доклад] // Время и музыка: материалы советско-западногерманского симпозиума (Ленинград, июль 1988 г.). — Л. [б. и.], 1988.
- Проблемы пространства в советском хоровом искусстве 70-х годов // Советское хоровое исполнительство (50–80-е годы): сб. трудов. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. Вып. 98. — С. 13–34.
- Пастернак и музыка // Мир Пастернака: каталог выставки. — М.: Советский художник, 1989. — С. 108–111.
- Социологические аспекты культурно-исторической реконструкции в музыкознании // Вопросы социологии музыки: сб. трудов. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. Вып. 111. — С. 100–118.
- Откровение и благовествование Алемдара Караманова // Музыкальная жизнь, 1990. № 17. С. 8–9.
- Земля обетованная [об опере В. Рубина «Каштанка»] // Советская музыка, 1990. № 12. С. 16–23.
- «...Искренно преданный Вам А. Сван» (Письма Альфреда Свана к Павлу Чеснокову) // Советская музыка, 1991. № 7. С. 98–106.
- Н. Голованов. Полный перечень хоровых сочинений [вступ. статья и сост. списка] // «Наследие»: музыкальные собрания. — М.: [б. и.], 1992. — С. 57–62.
- Братья Павел и Александр Чесноковы: материалы к творческой биографии (1925–1933) // «Наследие»: музыкальные собрания. — М.: [б. и.], 1992. — С. 43–54.
- «Милый мой Пашенька...»: письма А. Чеснокова брату Павлу из Парижа [вступ. статья, публ. и примеч.] // Музыкальная академия, 1993. № 3. С. 206–211.
- Средневековая монодия и пятилинейная нотация: расшифровка или перевод? // Музыкальная культура Средневековья / Сост. и отв. ред. Т.Ф. Владышевская. Вып. 2. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 1992. — С. 54–56.
- «Взирай с прилежанием...» (беседа с В. Калистратовым) // Музыкальная академия, 1994. № 4. С. 16–22.
- Мистерия апостола Павла (беседа с Н. Каретниковым) // Музыкальная академия, 1994. № 5. С. 7–12.
- Восьмая Малера в диалоге с Россией...: критико-культурологическая симфония-драма (по мотивам «Фауста» И.В. Гёте) // Музыкальная академия, 1997. № 3. С. 23–35.
- Лопнувшая струна, или Почему нынче «Вишневый сад»? Размышления о новых границах пространства взаимодействия и диалога культур // Музыкальная академия, 1998. № 3–4. Кн. 2. С. 178–186.
- Памяти М.В. Бражникова [публ. материалов: 1) Сван А.М. В. Бражников и его работы по воссозданию древнерусского церковного пения; 2) Лебединская М.В. Воспоминания о М.В. Бражникове] // Российская музыкальная газета, 1998. № 9. С. 7–8.
- Московский регент Иван Юхов и его хор // Московский журнал, 1999. № 1–2. С. 46–51.
- Россия, пронесенная через всю жизнь: Альфред Сван, его друзья и корреспонденты Н. Метнер, П. Чесноков, М. Бражников и др. // Русское зарубежье. Вып. 2. — М., 1999.
- Песнь Восхождения // Музыкальная академия, 1999. № 4. С. 15–22.
- Теория искусства в конце XX века: итоги и перспективы // Искусствознание, 1999. № 2. С. 639–647.
- Фольклорные и религиозные мотивы в «Перезвонах» В. Гаврилина // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. научных трудов. Вып. 7. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1999. — С. 111–126.
- «Осенний крик ястреба», или Прощание с хоровыми концертами «Московской осени» XX века: диалог с двойником // Музыкальная академия, 2000. № 2. С. 21–33.
- Основоположник американской русистики Альфред Сван // Материалы международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (Гимнология. Вып. 1). — М.: Композитор, 2000. — С. 625–637.
- Обретая многомерность: теория интонации и «триада» Б. Асафьева на пути к теории музыкально-исторического процесса // Теория художественной культуры. Вып. 4. — М.: [б. и.], 2000. — С. 233–257.
- Александр Юрлов и начало возрождения русской духовной музыки // Музыкальная культура христианского мира: материалы международной научной конференции (17–21 апреля 2000 г.). — Ростов н/Д.: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2001. — С. 338–344.
- Апокалиптическая клоунада, или Карнавал по-советски // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры: сб. статей. — Н. Новгород: [б. и.], 2001. — С. 258–269.

• Под пятой ахиллесовой пяты, или «Мертвые души» к юбилеям Октября // Между обществом и властью: массовые жанры от 20-х к 80-м годам XX века: антология. — М.: Индрик, 2002. — С. 202–230.

• Переход, пространство культуры и музыкально-исторический процесс // Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. — М.: Наука, 2002. — С. 242–267.

• Храмовое действо и европейский концерт в историко-литургическом контексте XX века // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток — Русь — Запад: материалы международной научной конференции (Гимнология. Вып. 3). — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — С. 380–392.

• Православная музыка и «микрофонная культура» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. — С. 195–223.

Приложение 2

Дипломные работы, написанные под руководством А.Т. Тевосяна

1996. Специальность «Дирижирование»

Андрей Азовский. «Хоровые и ансамблевые сцены в опере Д. Шостаковича “Нос”»*1.

Дмитрий Махалов. «Произведения Иоганна Себастьяна Баха в репертуаре Академии хорового искусства»*.

Александр Цимбалов. «Жанр мессы в творчестве Франца Шуберга».

1997. Специальность «Дирижирование»

Владислав Агафонников. «Хоровые сцены в операх Н.А. Римского-Корсакова на исторические сюжеты (“Псковитянка”, “Царская невеста”, “Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии”)»*.

Елена Буланькова. «Постановка оперы Л. ван Бетховена “Фиделио” на фестивале в Брегенце (1995, 1996)».

Ян Микиртумов. «Жанр пассионов в творчестве Генриха Шютца»*.

Александр Михлин. «С.В. Рахманинов. “Всенощное бдение”. Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций»*.

Александр Морозов. «Восьмая симфония Г. Малера в интерпретации Евгения Светланова»*.

Ян Петерсон. «Музыкально-поэтическая драматургия оратории Ю. Евграфова “Осенний крик ястреба” на стихи Иосифа Бродского»*.

Дмитрий Пушкарев. «Хоровое творчество Ростислава Бойко».

Константин Савочкин. «Современная русская духовная музыка в репертуаре Академии хорового искусства»*.

Специальность «Сольное пение»

Евгения Грекова. «Вокальные циклы Гуго Вольфа»

Оксана Лабковская. «Особенности стиля bel canto. Взгляды итальянских педагогов» (совместно с Д.Г. Зотовым).

Нана Мишина. «Реквием Дж. Верди в интерпретации Р. Баршая (особенности исполнения партии меццо-сопрано)».

1998. Специальность «Дирижирование»

Виктор Богатырев. «“Симфония псалмов” как пример неоклассического периода творчества И.Ф. Стравинского»*.

Платон Греков. «Te Deum Дж. Верди. Вокально-хоровой анализ»*.

Валентин Констанди. «Роль хора в опере Дж. Пуччини “Сестра Анжелика”»*.

Михаил Прохоренко. «Специфика звукозаписи хоровых коллективов» (консультант – преподаватель А.А. Худяков)*.

Денис Храмов. «Хоровые сцены в опере Р. Вагнера “Нюрнбергские майстерзингеры”»*.

Алексей Черных. «Проблемы хорового искусства в литературном наследии А.А. Юрлова»*.

Специальность «Сольное пение»

Ольга Гречко. «Вокальный дуэт. Карина и Рузанна Лисициан. Творческий портрет».

Лариса Крохина. «Особенности постановки оперы А. Рубинштейна “Демон” в Брегенце»*.

Наталья Савельева. «Постановки оперы П.И. Чайковского “Евгений Онегин” в России и за рубежом»*.

Алексей Смирнов. «Вокалист и пианист. Сотворчество в вокальном цикле Франца Шуберга “Зимний путь”».

1999. Специальность «Дирижирование»

Георгий Васильев. «Симфонизация кантатно-ораториальных жанров в творчестве С.В. Рахманинова (“Весна”, “Колокола”, “Три русские песни”)».

Петр Привин. «“История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа” Эдисона Денисова»*.

Сергей Холод. «Леонард Бернстайн. Симфония № 3 Kaddish»*.

Специальность «Вокальное искусство»

Татьяна Вахрушева. «“Семь испанских песен” Мануэля де Фалья».

Ольга Полякова. «Опера Г. Пёрселла “Король Артур”. Некоторые особенности исполнения».

Светлана Смоленцева. «Партия Мими в опере Дж. Пуччини “Богема”».

2000. Специальность «Дирижирование»

Елена Митракова. «В.И. Рубин. “Маленькая кантата” и “Песнь Восхождения”. Особенности музыкально-поэтической драматургии».

Даниил Черепухин. «Канатно-ораториальное творчество А. Онегера. На примере оратории “Жанна д’Арк на костре” и “Рождественской кантаты”»*.

Специальность «Вокальное искусство»

Инга Липецкая. «“Русская тетрадь” Валерия Гаврилина».

Елена Пискарева. «Камерно-вокальное творчество Франсиса Пуленка. Особенности музыкально-поэтической драматургии».

1 Звездочкой отмечены работы, сохранившиеся в архиве Академии хорового искусства до сего дня.

2001. Специальность «Дирижирование»

Андрей Башков. «Вокально-хоровые сцены в опере Р. Вагнера “Тангейзер”»*.

Константин Козакевич. «Вокальная драматургия XIII симфонии Д.Д. Шостаковича»*.

Дмитрий Корчак. «Вокально-хоровые сцены в опере Р. Вагнера “Лоэнгрин”».

Василий Ладюк. «Некоторые особенности хорового и вокального письма в опере М. Мусоргского “Хованщина”».

Роман Масленников. «Вокально-хоровые сцены в драматургии оперы П. Хиндемита “Художник Матис”»*.

Специальность «Вокальное искусство»

Светлана Скворцова. «Партия Аиды в опере Дж. Верди “Аида”».

Антонина Тимофеева. «Вокальный цикл М.И. Глинки “Прощание с Петербургом”».

Татьяна Федотова. «Партия Лакме в опере Л. Делиба “Лакме”».

*Приложение 3**Избранные статьи выпускников Академии хорового искусства*

1. Васильев Г.Н. А.В. Никольский. Основные вехи жизненного и творческого пути // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. — М.: Форма Т, 2006. — С. 239–245.

2. Кузнецов Г.А. Зигмунд — «антигерой» или сокрушитель основ несправедливого мира? К проблеме трактовки партии Heldenenor в «Валькирии» Вагнера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2016. № 2 (40). С. 10–14.

3. Кузнецов Г.А. Каким Р. Вагнер представлял своего Тангейзера // Южно-Российский музыкальный альманах, 2016. № 1 (22). С. 31–36.

4. Кузнецов Г.А. От Риенци до Зигфрида: Вагнер в поисках идеального Heldenenor // Обсерватория культуры, 2015. № 1. С. 69–76.

5. Марцинкевич А.А. «Нью-Йоркская месса» Ефрема Подгайца // Музыковедение, 2009. № 5. С. 61–67.

6. Марцинкевич А.А. Песни печали и безграничной радости. Две редакции хорового концерта Е. Подгайца // Голос и речь, 2011. № 2(4). С. 67–75.

7. Митракова Е.В. В. Рубин — Г. Свиридову: дань памяти великому композитору // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. — М.: Форма Т, 2006. — С. 252–260.

8. Митракова Е.В. В поисках гармонии: беседа с композитором В.И. Рубиным // Музыкальная жизнь, 2009. № 9. С. 25–26.

9. Митракова Е.В. Песни любви и смерти // Российская музыкальная газета, 2005. № 3. С. 3.

10. Митракова Е.В. Постмодернизм как состояние культуры и искусства на рубеже XX–XXI веков // Человек в мире культуры. — Екатеринбург, 2004. — С. 59–62.

11. Полторухин А.С. Голованов-композитор: песнопения мастера в современной исполнительской практике // Из наследия композиторов XX века: Материалы творче-

ских собраний молодых исследователей в Союзе московских композиторов. Вып. 5. — М., 2006. — С. 132–140.

12. Полторухин А.С. Духовно-музыкальные сочинения в творчестве Н.С. Голованова // Вестник АХИ, 2011. № 1. С. 48–60.

13. Полторухин А.С. Николай Семенович Голованов и Московское Синодальное училище церковного пения // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. — М.: Форма Т, 2006. — С. 246–251.

14. Скосырева А.В. Альбан Берг: от композитора-любителя к автору Altenberg Lieder // Культура и искусство, 2020. № 8. С. 87–102.

15. Скосырева А.В. Организующая роль семантических и звуковысотных рядов в Altenberg Lieder А. Берга // Культура и искусство, 2018. № 8. С. 54–74.

16. Скосырева А.В. Предпосылки зрелого композиторского стиля в «Семи ранних песнях» Берга // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2021. № 1(59). С. 49–56.

17. Скосырева А.В. Altenberg Lieder А. Берга как преломление малеровской традиции оркестровой песни // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой, 2021. № 2(73). С. 183–195.

18. Храмов Д.Ю. «Братская трапеза апостолов» (Das Liebesmahl der Apostel) Рихарда Вагнера // Вестник АХИ, 2012. № 2. С. 75–101.

19. Храмов Д.Ю. Забытые партитуры. Das Liebesmahl der Apostel — «Братская трапеза Апостолов». — Тамбов, 2000. — 26 с.

20. Храмов Д.Ю. Проблемы использования и трактовки хора в оперном творчестве Рихарда Вагнера // Европейская хоровая культура: традиции и современность: сб. статей / Отв. ред. О.В. Немкова. — Тамбов, 2008. — С. 13–32.

Диссертации, защищенные выпускниками Академии хорового искусства¹, а также преподавателями кафедры истории и теории музыки в период работы на этой кафедре (в хронологическом порядке)

Петров А.К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 2008. — 239 с.

Киселев П.Б. Хоровое творчество Хиндемита: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 2009. — 159 с.

Цуканова М.В. Валерий Кикта: художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 2010. — 291 с.

Марцинкевич А.А. Хоровое творчество Ефрема Подгайца. Особенности музыкальной драматургии и эволю-

ция авторского стиля: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 2011. — 273 с.

Полторухин А.С. Жанровый и стилевые аспекты духовной музыки Н.С. Голованова: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 2012. — 184 с.

Захаров Ю.К. Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развертывания лада: дисс. ... докт. иск.: 17.00.02. — М., 2016. — 428 с.

Ковалев А.Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX – XXI века: жанровая типология: дисс. ... докт. иск.: 17.00.02. — М., 2018. — 473 с.

Кузнецов Г.А. Вагнеровский Heldentenor: от Риенци до Зигфрида: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 2018. — 498 с.

Скосырева А.В. Традиции Г. Малера в творческом наследии А. Берга (на примере вокальной музыки): дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 1921. — 200 с.

1 В списке приведены только работы бывших студентов Академии хорового искусства, окончивших в ней специалитет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Ефимова Н.И.** Научная деятельность Академии хорового искусства имени В.С. Попова: современный профиль, приоритеты, перспективы, возможности // Вестник АХИ, 2022. № 1 (2). С. 9–16.
- Сербул Н.Б.** Основные направления работы кафедры истории и теории музыки // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. — М.: Форма Т, 2006. — С. 101–116.
- Тевосян А.Т. Композитор Владимир Рубин: художественный мир и «поэтический театр». — М.: Советский композитор, 1989. — 271 с.
- Тевосян А.Т.** Лопнувшая струна, или Почем нынче «Вишневый сад»? Размышления о новых границах и пространстве взаимодействия и диалога культур // Музыкальная академия, 1998. № 3–4. Кн. 2. С. 178–186.
- Тевосян А.Т.** Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. — СПб.: Композитор, 2009. — 616 с.
- Тевосян А.Т.** «... У времени в плену»: скрытые и потаенные смыслы в вокально-хоровых произведениях Г.В. Свиридова. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. — 224 с.
- Храмов Д.Ю.** Хор в музыкальных драмах Рихарда Вагнера. — М.: Композитор, 2008. — 232 с.

REFERENCES

- Yefimova N.I.** Nauchnaya deyatel'nost' Akademii khorovogo iskusstva imeni V.S. Popova: sovremennyy profil', priorityty, perspektivy, vozmozhnosti [Scientific Activity of the V.S. Popov Academy of Choral Arts: Current Profile, Priorities, Prospects, Opportunities] // Vestnik AKhI [Bulletin of the Academy of Choral Arts], 2022, no 1(2). S. 9–16.
- Serbul N.B.** Osnovnyye napravleniya raboty kafedry istorii i teorii muzyki [The Main Areas of Work of the History and Theory of Music Department] // Akademiya khorovogo iskusstva: ot uchilishcha k vuzu. Muzykal'nye traditsii na rubezhe tysyacheletiy [Academy of Choral Arts: from College to University. Musical Traditions at the Turn of the Millennium]. — М.: Forma T, 2006. — S. 101–116.
- Tevosyan A.T.** Kompozitor Vladimir Rubin: khudozhestvennyy mir i «poeticheskiy teatr» [Composer Vladimir Rubin: the Artistic World and the “Poetic Theater”]. — М.: Sovetskiy kompozitor, 1989. — 271 s.
- Tevosyan A.T.** Lopnuvshaya struna, ili Pochom nynche «Vishnevyy sad»? Razmyshleniya o novykh granitsakh i prostranstve vzaimodeystviya i dialoga kul'tur [A Broken String, or How Much is the “Cherry Orchard” Now? Reflections on New Boundaries and the Space of Interaction and Dialogue of Cultures] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 1998, no 3–4, book 2. S. 178–186.

5. **Tevosyan A.T.** *Perezvony: zhizn', tvorchestvo, vzglyady Valeriya Gavrilina* [Chimes: the Life, Work, and Views of Valery Gavrilin]. — SPb.: Kompozitor, 2009. — 616 s.
6. **Tevosyan A.T.** «...U vremeni v plenu»: skrytye i potaennyye smysly v vokal'no-khorovykh proizvedeniyakh G.V. Sviridova [“...Held Captive by Time”: Secret and Hidden Meanings in the Vocal and Choral Works of G.V. Sviridov]. — Moscow; scientific publishing center «Moskovskaya konservatoriya», 2016. — 224 s.
7. **Khramov D.Yu.** *Khor v muzykal'nykh dramakh Rikharda Vagnera* [Chorus in Richard Wagner's Musical Dramas]. — M.: Kompozitor, 2008. — 232 s.

ЗАХАРОВ ЮРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ

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

профессор кафедры истории и теории музыки

доктор искусствоведения

e-mail: n-station@yandex.ru

ZAKHAROV YURII K.

Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow)

Department of History and Theory of Music

Doctor of Arts

e-mail: n-station@yandex.ru

УДК 78.078

О.С. СОТНИКОВА

Детская школа искусств Красносельского района г. Санкт-Петербурга

Дети и музыка в блокадном Ленинграде

O. Sotnikova

Children and music in besieged Leningrad

Аннотация. Автор статьи с 1991 по 2001 год работала в детской музыкальной школе Петроградского района СПб, не прекращавшей занятий с учениками и оказавшей большое влияние на духовную жизнь города в трагические дни и месяцы блокады Ленинграда во время Великой Отечественной войны. Связь детского сознания с музыкальным искусством, постоянный интеллектуальный труд детей в сфере творчества, построение целей в работе над конкретными музыкальными исполнительскими задачами и в целом вхождение в мир высоких духовных ценностей и художественных переживаний — все это формировало и поддерживало детскую психику, что помогло выстоять в трудные блокадные времена.

Ключевые слова: обучение музыке в блокадном Ленинграде, детское творчество, А.Д. Артоболевская, М.Н. Баринова, Мария Гольденштейн, Б.И. Загурский, А.Н. Крюков.

Abstract: The author of the article from 1991 to 2001 worked in the children's music school of Petrogradsky district of St. Petersburg, which did not stop classes with students and had a great influence on the spiritual life of the city during the tragic days and months of the blockade of Leningrad during the Great Patriotic War. The connection of children's consciousness with musical art, constant intellectual labor of children in the sphere of creativity, building goals in the work on specific musical performance tasks and in general - entering the world of high spiritual values and artistic experiences helped to shape the children's psyche, which helped to withstand the difficult blockade times.

Keywords: music teaching in besieged Leningrad, children's creativity, A.D. Artobolevskaya, M.N. Barinova, Maria Goldenstein, B.I. Zagursky, A.N. Kryukov.

27 января, в День полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады, мы скорбим и отдаем дань глубочайшего уважения жителям и участникам обороны Ленинграда.

Чем дальше отодвигаются от нас дни блокады Ленинграда, тем яснее чувствуется необходимость осознания того, что помогло выстоять в трагическом времени тем, кто жил и трудился в блокадном городе. Все меньше остается очевидцев, которые могут поведать о тех днях.

В исследования музыкальной жизни блокадного Ленинграда огромный вклад внес Андрей Николаевич Крюков (18 апреля 1929 — 7 июня 2015), посвятивший блокаде диссертацию, книги и статьи. Незадолго до кончины Андрея Николаевича мне удалось встретиться с ним, услышать его воспоминания о войне и его детстве. Эта встреча оставила глубокий след в моей памяти.

Учиться музыке Андрей Николаевич, по его рассказу и публикациям, начал еще до войны в ДМШ Петроградского района. Он с благодарностью вспоминал свою мать, постоянно направлявшую его на серьезные, усердные занятия. Его первым преподавателем была А.Д. Артоболевская (1905–1988), ученица В.В. Пахульского¹ в Киевской консерватории и М.В. Юдиной² в Ленинградской консерватории.

В биографии заслуженного учителя РСФСР А.Д. Артоболевской³ блокадный период ее жизни обозначается так: работала в музыкальных школах Ленинграда. В 1944–53 годах Артоболевская пре-

1 Владислав Альбертович Пахульский (1855–1919).

2 Мария Вениаминовна Юдина (1899–1970).

3 Анна Даниловна Артоболевская (1905–1988).

подавала на военном факультете при Московской консерватории. Всем начинающим пианистам хорошо известно учебное пособие А.Д. Артоболевской «Первая встреча с музыкой» [3; 4].

Среди ее учеников — Роза Владимировна Тамаркина (1920–1950), пианист и композитор, народный артист РСФСР (1991) Алексей Аркадьевич Наседкин (1942–2014), народный артист Российской Федерации (2003) Алексей Борисович Любимов, а также заслуженный артист России (2000) Валерий Владимирович Пясецкий — профессор, ректор Центральной музыкальной школы — Академии исполнительского искусства.

По словам А.Н. Крюкова, после начала войны музыкальная школа разослала ученикам открытки с вопросом, будут ли они учиться в новом учебном году. 1 сентября к занятиям приступили 96 учащихся. Но вскоре уроки стали проходить дома у преподавателей, а затем, до зимы 1941 года, — дома у учеников. Во время блокады в здании школы располагался медсанбат третьей дивизии народного ополчения и общеобразовательная школа. Занятия музыкой не прекращались. В 1942 году были зачислены 46 учащихся по классу фортепиано и 5 по классу виолончели. Уроки, проводившиеся по домам, с 1943 года возобновились в музыкальной школе. В условиях блокады работа педагогов предполагала не только выполнение ими профессиональных обязанностей, но и дежурства, заготовку дров, работу истопниками.

Весной и летом 1943 года концертная бригада из учеников петроградской школы выступала перед ранеными в госпиталях района. Запомнился Андрею Николаевичу концерт, в котором он участвовал в особняке Кшесинской. Юные музыканты выступали перед партизанами. Спустя 70 лет ученики нашей школы не раз выступали в этом зале.

Современным детям надо проявлять волю и усилия для занятий музыкой. На занятия в музыкальную школу они приходят уже уставшими от нагрузок в общеобразовательной школе. «А как в блокаду дети занимались музыкой?» — спрашиваю я и рассказываю то, что прочитала и узнала из рассказа А.Н. Крюкова:

Детей-блокадников спасали всеми способами, не забывая о благотворной силе искусства. Оберегался и насыщался духовный мир детей. В осажденном городе оставалось много педагогов-музыкантов и ребят, которые занимались музыкой. Директор

Ленинградской консерватории Борис Иванович Загурский (1901–1968), тогда начальник Управления по делам искусств Ленинградского городского совета, сообщал в Москву о том, что считает нецелесообразным закрывать все школы, что необходимо оставить действующие, чтобы сохранить связь педагогов и учащихся, сохранить живую традицию. Так было принято решение с 1 сентября 1941 года о консервации большинства детских музыкальных школ. При этом две школы продолжали работать. Это ДМШ Петроградского района и музыкальная школа им. Н.А. Римского-Корсакова.

Материалов о детских музыкальных школах во время блокады немного [6; 7]. В трудах Государственного музея истории Санкт-Петербурга (СПб., 2000. Вып. 5) опубликована статья М.А. Ткачевой с данными об этом периоде [15]. Ткачева тоже училась в ДМШ Петроградского района. В осажденном городе продолжались занятия в музыкальных учебных заведениях. В музыкальной школе им. Н.А. Римского-Корсакова к началу учебного 1944 года насчитывалось 362 учащихся. В ДМШ Петроградского района в 1943 году обучалось 130 учащихся по классам фортепиано, скрипки, виолончели и духовых инструментов.

В училище им. М.П. Мусоргского на 16 января 1942 года занимались 300 студентов, но к апрелю осталось 200 учащихся. В 1943 ввиду большого спроса на музыкальное и художественное образование детей и подростков в музыкальное училище при консерватории было принято 100 учеников. Весной 1942 года начал работать Дворец пионеров. В распоряжении его художественного руководителя Марии Львовны Гольденштейн⁴ (1904–1988) говорилось об ответственности за детские жизни. Формируя педагогический коллектив, она хотела, чтобы преподаватели были для детей и «чутким другом, безраздельно отдающим себя людям». «Дворец детской радости» — так назывался Дворец пионеров.

По воспоминаниям А.Н. Крюкова, при Дворце пионеров был открыт детский дом, где дети жили

4 Медаль за оборону Ленинграда: Гольденштейн Мария Львовна 1904 г. р. Место работы: Ленинградский Дворец пионеров. Удостоверение: И-40342. Решение о награждении: № 92 п. 30 от 03.06.1943. Номер решения о награждении: № 92 п. 30. Место вручения: Ленинград.

и имели возможность продолжать музыкальное образование уже как профессионалы. Крюков отмечает, что на фортепиано занимался каждый день по несколько часов.

Интересно, что в осажденном городе работал прокат инструментов, работали и настройщики фортепиано. Юные музыканты выступали по радио, участвовали в концертах для защитников города. Каждый месяц предоставлялся определенный день и час для показа работы студентов и учеников на радио.

Консерватория, вернее, основной ее состав был эвакуирован. Но те, кто остался, продолжали работать. Среди преподавателей-пианистов⁵ это Н.Н. Позняковская (1889–1981)⁶ (оставалась в блокадном Ленинграде до августа 1942-го, уехала в эвакуацию в Новосибирскую область) [12], В.В. Софроницкий⁷ (осень 1941-го и зиму 1942 года провел в Ленинграде, продолжая исполнительскую деятельность), пианист и композитор Александр Данилович Каменский (1900–1952) дал более 500 концертов (был награжден медалями «За оборону Ленинграда», 1943, «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», 1946).

В блокадном городе жила и М.Н. Баринава⁸. Она выступала с концертами в воинских частях, с лекциями-концертами в Ленинградском государственном институте театра и музыки (ныне РИИИ), куда ее приняли на должность старшего научного сотрудника (1943–1947) [11].

Главное место в многогранной деятельности Бариновой занимала педагогика. Мария Николаевна организовала для студентов-пианистов курс методики фортепианной игры, выступала с докладами на методические темы, давала открытые уроки. Одновременно с работой в консерватории преподавала и вела методическую работу в музыкальных техникумах и детских музыкальных школах Ленинграда [5].

Мы, современные преподаватели, должны рассказывать детям о концертах Софроницкого, Ка-

менского и Бариновой в блокадном Ленинграде. Исторические выступления Софроницкого состоялись 7 ноября 1941 года в зале Ленинградской филармонии и 12 декабря в Театре имени Пушкина. Софроницкий писал: «Я играл в перчатках с вырезанными кончиками пальцев, но как меня слушали и как мне игралось! Я понял — пока лучшие люди нашей страны отстаивают каждую пядь земли, пока наши дети сражаются на фронте, мы, художники, должны своим искусством поднимать духовные и физические силы на разгром врага» [1, с.119].

«Огонек музыкальной жизни то еле теплился, то вспыхивал более ярко. Борясь с силами тьмы, на первый план выступало творческое начало. Сформировался особый, блокадный уклад жизни. И выяснилось, что в нем есть место для искусства», — говорит А.Н. Крюков. Люди не утратили потребности в творчестве, была тяга к духовной пище. Музыка боролась за победу, помогая выстоять.

В одном из интервью Даниил Гранин сказал: «Я хотел бы еще сказать об одной интересной черте, которая нам открылась, странная, может быть. Вот есть выражение такое — “духовная пища”. Как ни удивительно, но это выражение вовсе не метафора. Оно имеет под собой действительно чисто физическое основание, мы в этом убедились. Люди, которые во время блокады, заглушая свой голод, как бы отвлекаясь, писали стихи, дневники, читали книги — была такая возможность — из разрушенных домов собирать книги, — так вот эти люди, которые читали друг другу какие-то стихи, рассказывали прочитанное, эти люди выживали гораздо дольше и оказывались более стойкими по отношению к голоду и к разрушению физическому, чем те, которые заботились только о добыче пропитания. Вот эта духовная пища действительно была пищей» [14].

Традиции музыкального образования и воспитания, заложенные в довоенное время, опирающиеся на психолого-педагогические знания, помогли выстоять музыкальному образованию в блокаду. В 1930 годы массовый характер приняла работа с детьми под девизом «Поход на музыкальную культуру школьников». Мощные коллективы духовых и народных оркестров и многотысячные хоры звучали на площадях и стадионах. Перед войной в каждом районе прошел смотр-конкурс юных дарований. Участвовало более тридцати шести тысяч детей. В Октябрьском районе — 544 пианиста! Про-

5 Сведения о композиторах представлены в статье [13].

6 Наталья Николаевна Позняковская (1889–1981).

7 Владимир Владимирович Софроницкий (1901–1961): заслуженный деятель искусств РСФСР (1942), Государственная премия СССР (1943).

8 Мария Николаевна Баринава (1878–1956).



Салют в честь полного снятия блокады Ленинграда. Рисунок Ксении Александровой, ученицы художественного отделения ДШИ Красносельского района

водились слеты балалаечников, гитаристов, баянистов. Тогда стремились стимулировать детское бытовое музицирование. Тысячи школьников сдавали нормы на значок «Искусство детям трудящихся». Ребенку надо было посетить концерт симфонической музыки, оперный спектакль, музей, прочесть книгу об искусстве, знать несколько советских песен, участвовать в концертной жизни школы.

«К середине 30-х годов система приобрела те очертания, которые лишь уточнялись на протяжении следующих десятилетий XX века. Предшествовал этому и необычайный расцвет русской культуры второй половины XIX — начала XX века» [2, с. 177].

В области музыкального образования и просвещения детей сложились и закрепились прогрессивные методы и методологии. Сложилась связь учеников, родителей и преподавателей. Это и помогло выстоять в трудные блокадные времена.

Полное снятие блокады Ленинграда в январе 1944 года дало возможность возобновить работу учреждений культуры. Музыкальные учебные заведения были расконсервированы. Учебный процесс постепенно восстанавливался.

Опыт экстремальных периодов нашей истории укрепляет методическую основу современной педагогики и философии искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Аджемов К.Х.** Незабываемое. Воспоминания. Очерки и статьи. — М.: Музыка, 1972. — 152 с.
2. **Аракелова А.О.** О развитии начального музыкального образования в России // Музыкальное образование: теория, методика, практика, 2012. № 1 (10). С. 176–181.
3. **Артоболевская А.Д.** Первая встреча с музыкой / Вст. ст. Е. Гульянц. — 6-е изд. — М., 1992. — 104 с.
4. **Артоболевская А.Д.** Хрестоматия маленького пианиста. Учебное пособие для начальных классов детской музыкальной школы. — М.: Советский композитор, 1991. — 139 с.
5. **Блинова М.П.** Им помогало творчество. Отмечая 30-летие Великой победы // Советская музыка, 1975. № 4. С. 79–85.
6. **Гаврилюк Д.А.** Работа Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова в годы блокады и первое послевоенное десятилетие // Современные научные исследования и инновации, 2016. № 8 [Электронный ресурс]. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2016/08/70003> (дата обращения: 03.06.2025).
7. **Делий П.Ю.** Музыкальное образование в годы Великой Отечественной войны // Мир науки, культуры, образования, 2021. № 1 (86). С. 173–175.
8. **Крюков А.Н.** В годы блокады. Из хроники событий // Musicus. Вестник СПбГК, 2005. № 3. С. 512.
9. **Крюков А.Н.** Музыка в дни блокады: хроника / Российский институт истории искусств. — СПб.: Композитор, 2002. — 541 с.
10. **Крюков А.Н.** Ради спасения. Дети и музыка в осажденном Ленинграде. — СПб.: Композитор, 2013. — 304 с.
11. Барина М.Н. — ученица великих: сб. статей и воспоминаний / Предисл. Ю.В. Гамалея, М.В. Смирновой. — СПб., 2002. — 159 с.
12. **Никифорова Л.Б.** Из прошлого камерно-ансамблевого искусства. Профессор Н.Н. Позняковская // Musicus, 2007. № 8. С. 43–45.
13. **Савельева А.В.** «Хотелось бы всех поименно назвать...» Композиторы блокадного Ленинграда // «Звуки блокадного города» (к 80-летию полного снятия блокады Ленинграда): сб. докладов всероссийской научной конференции в рамках историко-реставрационного проекта «Военная летопись Филармонии» 26–27 января 2024 г. — СПб.: Нестор-История, 2024. — 224 с. — С. 198–211.
14. Стойкость. Беседа Альберта Лиханова и Даниила Гранина // газета «Трибуна», 7 марта 2008 г.
15. **Ткачева М.А.** Детские музыкальные школы Ленинграда в годы блокады // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 5: Материалы к истории блокады Ленинграда / Сост. В.А. Фролов. — СПб., 2000. — С. 46–53.

REFERENCES

1. **Adzhemov K.Kh.** Unforgettable. Memoirs. Essays and Articles. — M.: Muzyka, 1972. — 152 p.
2. **Arakelova A.O.** On the development of elementary music education in Russia // Music Education: Theory, Methods, Practice, 2012. No. 1 (10). P. 176–181.
3. **Artobolevskaya A.D.** First encounter with music / Introductory article by E. Gulyants. — 6th ed. — M., 1992. — 104 p.
4. **Artobolevskaya A.D.** Anthology of the young pianist. Textbook for beginner classes of children's music school. — M.: Soviet Composer, 1991. — 139 p.
5. **Blinova M.P.** Creativity helped them. Marking the 30th anniversary of the Great Victory // Soviet Music, 1975. No. 4. P. 79–85.
6. **Gavrilyuk D.A.** The work of the N.A. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory during the siege and the first postwar decade // Modern Scientific Research and Innovation, 2016. No. 8 [Electronic resource]. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2016/08/70003> (accessed: 03.06.2025).
7. **Dely P.Yu.** Music education during the Great Patriotic War // World of Science, Culture, Education, 2021. No. 1 (86). P. 173–175.
8. **Kryukov A.N.** During the siege. From the chronicle of events // Musicus. Bulletin of the St. Petersburg State Conservatory, 2005. No. 3. P. 512.

9. **Kryukov A.N.** Music in the days of the siege: a chronicle / Russian Institute for the History of the Arts. — SPb.: Kompozitor, 2002. — 541 p.
10. **Kryukov A.N.** For the sake of salvation. Children and music in besieged Leningrad. — SPb.: Kompozitor, 2013. — 304 p.
11. **Barinova M.N.** — A student of the greats: collection of articles and memoirs / Foreword by Yu.V. Gamaleya, M.V. Smirnova. — SPb., 2002. — 159 p.
12. **Nikiforova L.B.** From the past of chamber-ensemble art. Professor N.N. Poznyakovskaya // Musicus, 2007. No. 8. P. 43–45.
13. **Saveleva A.V.** "I would like to name everyone..." Composers of besieged Leningrad // Sounds of the besieged city (for the 80th anniversary of the complete lifting of the siege of Leningrad): Proceedings of the All-Russian Scientific Conference within the framework of the historical restoration project The Philharmonic's War Chronicle, January 26–27, 2024. — SPb.: Nestor-History, 2024. — 224 p. — P. 198–211.
14. Resilience. Conversation between Albert Likhanov and Daniil Granin // Tribuna newspaper, March 7 2008.
15. **Tkacheva M.A.** Children's music schools of Leningrad during the siege // Proceedings of the State Museum of the History of St. Petersburg. Issue 5: Materials on the history of the siege of Leningrad / Compiled by V.A. Frolov. — SPb., 2000. P. 46–53.

СОТНИКОВА ОЛЬГА СЕМЕНОВНА

Детская школа искусств Красносельского района

г. Санкт-Петербурга

преподаватель фортепиано

e-mail: sotnikova_os@inbox.ru

SOTNIKOVA OLGA S.

St. Petersburg State Children's School of Arts, Krasnoselsky

District

Piano teacher

e-mail: sotnikova_os@inbox.ru