

---

# 2 (7) 2023

*агса  
де  
тга*

**музыкознание  
исполнительство  
педагогика**

сетевой электронный научный журнал

---

# academia:

**МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА**

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

**Учредитель и издатель:** федеральное государственное  
бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
«Академия хорового искусства имени В.С. Попова»  
**И.о. ректора** — профессор А.В. Соловьёв

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

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

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

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

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

**Редактор** — Докучаева Римма Сергеевна

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

**Редактор-переводчик** — Хрулева Ирина Александровна

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



---

# academia:

## МУЗЫКОЗНАНИЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ПЕДАГОГИКА

### Члены редакционной коллегии:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дизайн Г.Д. Жуков

Верстка Д.А. Брадарская

### Издательство КОМПОЗИТОР

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

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

+7 (495) 232–52–11

© Академия хорового искусства им. В.С. Попова, 2023

© Издательство КОМПОЗИТОР, 2023



АКАДЕМИЯ ХОРОВОГО ИСКУССТВА  
имени В. С. Попова



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
КОМПОЗИТОР

---

# academia:

## MUSICOLOGY, PERFORMANCE, PEDAGOGY

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

### Founder and Publisher:

Victor Popov Academy of Choral Arts

**Acting rector** — professor Alexander Solovyev

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

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

**Proofreader Editor** — Rimma Dokuchaeva

**Technical editor** — Alina Matveeva

**Editor-translator** — Irina Khruleva

### Members of the Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Design** Gregory Zhukov

**Layout:** Daria Bradarksaia

### KOMPOZITOR Publishing House

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

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

+7 (495) 232–52–11

© Victor Popov Academy of Choral Arts, 2023

© KOMPOZITOR Publishing House, 2023

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

**Богданов М.Г.**

Построение гармонической вертикали в симфонических произведениях П. И. Чайковского . . . . . 7

**Гамова И.В.**

Творчество К. Монтеверди в оценках современников и потомков . . . . . 26

**Коробова А.Г.**

Идеал природы в «Пасторальной» симфонии Бетховена и его рецепция  
в художественной культуре XIX–XXI веков . . . . . 33

**Поспелова Р.Л., Коломоец А.А.**

Претворение григорианской модальности в Реквиеме Мориса Дюруфле: гармонические аспекты  
(на примере Introit, Kyrie eleison, Domine Jesu) . . . . . 48

**Серёгина Н.С.**

Об одном источнике творчества А.Н. Скрябина: образы «Голубиной книги») . . . . . 60

## ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

**Бахтияри Ф.Ф.**

Традиции татарской инструментальной музыки в условиях современности . . . . . 72

**Контарев В.В.**

«Рождественская кантата» Андрея Микиты и некоторые особенности её интерпретации . . . . . 82

**Левко О.А., Соломонян С.А.**

Музыкальный конкурс — pro et contra . . . . . 93

## ПЕДАГОГИКА

**Зорилова Л.С.**

Педагогический артистизм учителя музыки как структурный компонент его мастерства,  
или к определению понятия «педагогический артистизм» учителя музыки . . . . . 103

**Никитина Е.Н.**

Вспоминая учителя. Творческий портрет Добровольской Н.Н. . . . . 108

**Сердечная Е.В.**

Музыкальный диктант: с чего начинать (из опыта преподавателя ЦМШ) . . . . . 112

**Хуан Сяньгэ**

Обучение хоровому искусству в Китае на современном этапе: проблемы и решения . . . . . 121

# contents

## musicology

### **Bogdanov M.**

The building of vertical harmony in the symphonic works of Pyotr Tchaikovsky . . . . . 7

### **Gamova I.**

The work of Claudio Monteverdi as seen by his contemporaries and posterity . . . . . 26

### **Korobova A.**

The ideal of nature in Beethoven's Pastoral Symphony and its reception in the artistic culture of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries . . . . . 33

### **Kolomoets A., Pospelova R.**

Implementation of Gregorian modality in Maurice Duruflé's Requiem: aspects of harmony (a case study of Introit, Kyrie eleison, and Domine Jesu) . . . . . 48

### **Seregina N.**

A case study of a source of Alexander Scriabin's inspiration: images from the "Dove Book". . . . . 60

## performance

### **Bakhtiiari F.**

Traditions of Tatar instrumental music in modern conditions . . . . . 72

### **Kontarev V.**

"Christmas Cantata" by Andrey Mikita and some features of its interpretation . . . . . 82

### **Levko O., Solomonian S.**

Music competitions — pro et contra . . . . . 93

## pedagogy

### **Zorilova L.**

Pedagogical artistry of a music teacher as a structural component of professional mastery, or Defining the term "pedagogical artistry" of a music teacher . . . . . 103

### **Nikitina E.**

Reminiscing about the teacher. A professional portrait of Nina Dobrovolskaya . . . . . 108

### **Serdechnaya E..**

Melodic dictation: what to start with (an experience of a teacher from Central Music School) . . . . . 112

### **Huang Xiange**

Choral education in China today: problems and solutions . . . . . 121

УДК 781.631  
781.632

**М.Г. БОГДАНОВ**

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

# *Построение гармонической вертикали в симфонических произведениях П. И. Чайковского*

*M. Bogdanov*

*The building of vertical harmony in the symphonic works of Pyotr Tchaikovsky*

**Абстракт.** Целью данной работы является исследование появления и развития методов и приемов оркестровки в творчестве П.И. Чайковского. Появление и развитие этих методов и приемов непосредственно связаны с процессом композиции, и в этой связи требуют изучения всей цепочки творческого процесса начиная с клавирного эскиза и заканчивая готовой оркестровой партитурой.

Исследование методов и приемов оркестровки в творчестве П.И. Чайковского построено с одной стороны на сравнительном анализе клавирных эскизов и дальнейшем их воплощении в симфонической партитуре, а с другой стороны на прослеживании появления и развития приемов оркестровки в разных симфонических произведениях Чайковского на разных этапах становления его оркестрового письма.

Главным результатом исследования является заполнение пробела в изучении принципов оркестровки П.И. Чайковского.

Данное исследование творческого процесса, включающего в себя появление и развитие методов и приемов оркестровки П.И. Чайковского, представляет большой интерес как для начинающих, так и для профессиональных.

**Ключевые слова:** П.И. Чайковский, оркестровка, партитура, метод оркестровки, прием оркестровки, симфоническая музыка, клавира, эскиз.

**Abstract:** The objective of the article is to study the emergence and development of methods and techniques of orchestration in the work of Pyotr Tchaikovsky. The emergence and development of these methods and techniques are directly related to the process of composition, and in this regard, they require the study of the entire chain of the creative process, from the clavier sketch to the finished orchestral score. The study of the orchestration methods and techniques in P. Tchaikovsky's work is built, on the one hand, on a comparative analysis of clavier sketches and their further embodiment in a symphonic score, and on the other hand, on tracing the emergence and development of orchestration techniques in various symphonic works by P. Tchaikovsky at various formative stages of his orchestral writing.

The principal result of the research is the filling of the gap in the study of P. Tchaikovsky's orchestration principles.

The study of the creative process, which includes the emergence and development of P. Tchaikovsky's orchestration methods and techniques, is of great interest to both beginner and professional composers.

**Keywords:** Pyotr Tchaikovsky, orchestration, score, orchestration method, orchestration technique, symphonic music, clavier, sketch.

Поиск собственного стиля оркестровки не у каждого композитора становится необходимым условием адекватного изложения музыкального материала в оркестре. Во многом этот поиск становится необходимым в силу оригинальности и нестандартности музыкального материала, предназначенного для симфонического воплощения, и может идти в разных направлениях. Задача максимально адекватного приспособления начального музыкального материала к условиям исполнения его большим

количеством музыкальных инструментов становится для молодых композиторов первостепенной. Знания и навыки, полученные за годы обучения в консерватории на уроках по чтению симфонических партитур, на лекциях по истории оркестровых стилей, на индивидуальных занятиях по оркестровке способны значительно помочь начинающему композитору, если его музыкальный материал, эстетические принципы и художественный вкус не отличаются самостоятельностью и не требуют

особого способа отражения в оркестровой партитуре. Но если молодой композитор обладает ярко выраженным нестандартным индивидуальным музыкальным языком, то он несомненно столкнется с необходимостью поиска таких оркестровых приемов и методов оркестровки, которые максимально раскроют лучшие черты музыкального материала в симфоническом звучании.

Изучая симфоническое творчество Петра Ильича Чайковского, музыковеды посвящали свои работы исследованию музыкального языка<sup>1</sup>, структурному анализу симфоний Чайковского<sup>2</sup>, особенностям оркестровой фактуры симфонической музыки Чайковского<sup>3</sup>, стилистическим чертам<sup>4</sup>, использованию оркестровых инструментов и их сочетанию, педализации, соединению групп и оркестровой фигурации<sup>5</sup>.

Бесперывный процесс создания симфонического произведения от первоначального материала, иногда даже не имеющего определённых оркестровых черт, к полноценному оркестровому воплощению у каждого композитора индивидуален. Этот путь на каждом из этапов определяет конечный результат, от каждого из них зависит художественное воплощение и индивидуальность оркестровки. И, несомненно, этот непрерывный творческий процесс заслуживает особенного исследования.

В связи с этим интересен опыт каждого композитора, но для русской оркестровой школы чрезвычайно важен пример Петра Ильича Чайковского как одного из основателей национальной школы оркестрового письма. Основой произведений для оркестра Чайковского были фортепианные эскизы. Доказательством тому служат многочисленные эскизы симфонических произведений Петра Ильича. Эти

многочисленные эскизы представляют собой музыкальный материал, исполнимый на фортепиано, записанный на двух, трёх, иногда четырех строчках. Пометки в таких клавирах, указывающие на определенные инструменты симфонического оркестра, приближают эскизы к Дирекциону будущего симфонического произведения. Вписанные в эти эскизы названия инструментов говорят о точном предварительном представлении Чайковским некоторых аспектов оркестровой партитуры, что, несомненно, привнесло в клавишный эскиз элементы имитации оркестрового звучания (см. *пример 1* на стр. 9–10).

Игра и музицирование на фортепиано в творчестве П.И. Чайковского, с одной стороны, уже несли в себе элементы оркестровой фактуры, а с другой — становились основой для новых методов и приемов оркестровки.

Под музицированием на фортепиано в процессе сочинения музыки автор понимает поиск и развитие музыкального материала для инструментального, вокального, фортепианного, ансамблевого или для оркестрового произведения. В последнем случае музыкальный материал становится основой дальнейшей работы композитора, приближающей его к оркестровой партитуре. К сожалению, логика творческого процесса, включающая в себя музицирование и варьирование музыкального материала на фортепиано в процессе сочинения музыки, не отслеживалась отечественными и зарубежными исследователями творчества Чайковского.

Реконструкция творческого процесса от партитуры к клавишному эскизу, а также анализ доступных нам клавишных эскизов к симфоническим произведениям П.И. Чайковского дают возможность гипотетически проследить процесс создания его оркестровых партитур.

Нормы классической оркестровки формировались в результате развития музыкальных инструментов и пополнения состава каждой группы оркестра. Эти нормы полностью сформировались во второй четверти XVIII века.

В оркестровых произведениях Бетховена приемы соединения групп инструментов стали эталоном для целого ряда композиторов XIX века. Многие из них использовали бетховенский прием объединения оркестровых групп, оказавшийся весьма эффективным.

Предпосылкой такого, сегодня уже классического соединения, стало образование полноцен-

1 Должанский А.Н. Симфоническая музыка Чайковского. Избранные произведения. Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1981.

2 Тюлин Ю.Н. Произведения Чайковского: Структурный анализ. М.: Музыка, 1973.

3 Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М.: Советский композитор, 1978.

4 Витачек Ф.Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века. Историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1979.

5 Василенко С.Н. Инструментовка для симфонического оркестра. М.: Музгиз, 1959.

пример 1. П.И. Чайковский. Шестая симфония, III ч., эскиз

28 35

The image displays a handwritten musical score for the third movement of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Sixth Symphony. The score is written on multiple staves and includes several annotations and markings:

- String Instruments:** The top section of the score features staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation is heavily scribbled over with large, sweeping lines, indicating a sketch or a section to be revised.
- Woodwinds:** Below the strings, there are staves for Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons. Some notes and rests are visible, though some are obscured by scribbles.
- Brass Instruments:** The bottom section includes staves for Horns, Trumpets, and Trombones. The notation is more clearly written than the string parts, with some dynamic markings like *mf* and *mp*.
- Other Markings:** The score contains various performance instructions and markings, including *mf*, *mp*, *pp*, and *ppp*. There are also some handwritten notes and symbols, such as "Corno I", "Corno II", "Corno III", and "Corno IV" on the left side, and "Tuba" on the right side.
- Page Numbers:** The numbers "28" and "35" are written in the upper right corner of the page.

47 39

(Музыка в оркестре к всемирной войне —  
дарованием своим, роде и все)

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. At the top, there is a title in Russian: "(Музыка в оркестре к всемирной войне — дарованием своим, роде и все)". The score is written on several staves. The top staff is for Cello (Cello), the middle staff is for Trombone (Tromba), and the bottom staff is for Double Bass (Basso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *mf*, *mp. 1. 2.*, and *1. 2. mp.*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

ных групп деревянных духовых, медных духовых и струнных инструментов. В каждой группе стало возможным выстроить полную гармоническую вертикаль. Этот принцип хорошо виден в примере из 5-й части Шестой симфонии Бетховена, где деревянные духовые и валторны как единая группа с полным гармоническим комплексом наложены на струнную группу тоже с полным гармоническим комплексом (см. пример 2 на стр. 11).

Такое совместное звучание, которое может даже не совпадать в своих разных регистрах, тем не ме-

нее, прекрасно. Более того, мы настолько привыкли к звучанию гармонической вертикали в симфонических произведениях Бетховена, что воспринимаем ее как абсолютный эталон звучания оркестра.

В «Руководстве к инструментровке» Франсуа Огюста Геварта, которое Петр Ильич Чайковский перевёл на русский язык, написано: «Один из самых обыкновенных эффектов современного оркестра состоит в том, что духовые инструменты исполняют аккомпанирующую гармонию протянутыми или отрывистыми аккордами, в то время

пример 2. Бетховен Л. Шестая симфония, V ч.

Струнные

Деревянные духовые и валторны

пример 3. Бетховен Л. Восьмая симфония

Allegro vivace.

Прим. 160.  
Флейты, Гобои  
и Кларнеты.

Валторны и  
Фаготы.

Скрипки.

Альты  
и Басы.

(Бетховен, 8я Симфония.)

как квартет дробит эти же аккорды на более быстрые формы (арпеджио, тремоло и т. д.)» [1, с. 146] (см. пример 3).

В увертюре Бетховена «Эгмонт» самостоятельные гармонические комплексы строятся в группе деревянных и медных инструментов, составляющих гармоническую педаль для движущихся струнных инструментов. Эта гармоническая педаль полностью перекрывает все задействованные регистры струнной группы (см. пример 4 на стр. 12).

Принципы классической оркестровки П.И. Чайковский изучал в консерватории и не мог не использовать полученные знания в своих сочинениях.

Фрагмент из второй части Первой симфонии Чайковского представляет собой тип классической гармонической вертикали с почти полным совпадением регистров гармонической педали духовых и движущейся фактуры струнных инструментов (см. пример 5 на стр. 12).

Цель нашего исследования — рассмотреть принципиально иной способ оркестровки Чайковского, на который обращали внимание многие исследователи. «Одна из наиболее индивидуальных черт творчества Чайковского выявляется в методе распределения партий, которое противоречит всем указаниям руководств и образцам бесчисленных парти-

пример 4. Бетховен Л. Увертюра «Эгмонт»

**A**

пример 5. Чайковский П.И. Первая симфония, II ч.

**Tempo I**

**C**

**Tempo I**

пример 6. Чайковский П.И. «Детский альбом»: «Утренняя молитва»,  
«Зимнее утро», «Игра в лошадки»

### Утренняя молитва

Lento.

*p*

*mf* *p* *f*

### Зимнее утро

Andante.

*p* *> cresc.* *mf*

*p* *> cresc.*

### Игра в лошадки

Vivo.

*p*

*mf*

тур. А именно: каждая партия, исполняющая свой музыкальный материал, сосредоточивается на одном типе оркестрового тембра и поэтому рельефно выделяется от других, а не сливается с ними» [2, с. 260].

«Для Чайковского характерен в основном подход другой: Не только мелодия обладает свойствами четко выраженного линейного рисунка, но все гармонические голоса — это, в сущности, мелодические элементы, в большей или в меньшей степени выявленные» [3, с. 246].

Для многих композиторов основой для оркестровки становится клавирный эскиз или, более приближенный к оркестровому изложению, многострочный клавир. Но клавир всегда является следствием индивидуального способа музицирования. Именно музицирование как способ поиска нового музыкального материала для композиции в значительной мере диктует как стилистику будущего симфонического произведения, так и дальнейшие этапы работы композитора, приближающие его к воплощению музыкального материала в оркестровой партитуре.

Один из любимых способов музицирования Чайковского привел его к совершенно новому

принципу оркестровки. Этот способ музицирования очевиден в его фортепианных циклах «Детский альбом» и «Времена года». Во всех пьесах легко увидеть основу, состоящую из четырех гармонических голосов. Четырехголосная гармоническая основа иногда даже не маскируется, а лишь дополняется фактурными элементами (см. *пример 6* на стр. 13).

Такой же способ музицирования легко угадывается в теме Феи Драже из балета «Щелкунчик» (см. *пример 7*).

Партию челесты нетрудно представить в качестве фортепианной пьесы в цикле «Детский альбом».

Следующая гармоническая последовательность, легко исполнимая на фортепиано, стала основой для оркестровой фактуры в увертюре «Ромео и Джульетта» (см. *примеры 8–9* на стр. 15).

Трудно усомниться в фортепианном происхождении начальных тактов партитуры «Ромео и Джульетты» (см. *пример 9* на стр. 15).

Однако речь идет лишь об одном из любимых способов музицирования Петра Ильича Чайковского. Реконструкция четырехголосного эскиза

*пример 7. Чайковский П.И. «Щелкунчик», тема Феи Драже*

### Sugar Plum Fairy (from The Nutcracker)

Peter Tchaikovsky

♩ = 64

Bass Clarinet in B

Celesta

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

пример 8. Чайковский П.И. Увертюра «Ромео и Джульетта»

Example 8 shows a piano accompaniment and woodwind parts. The piano part features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The woodwind parts include a flute, clarinet, and bassoon, with performance instructions such as "con sordini" (with mutes), "div." (divisi), and "pp" (pianissimo).

пример 9. Чайковский П.И. Увертюра «Ромео и Джульетта»

Example 9 shows a piano accompaniment and woodwind parts. The piano part features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The woodwind parts include two Clarinets (A) and two Bassoons, with performance instructions such as "poco più" (a little more) and "p" (piano).

фрагмента 4-й части Шестой симфонии, предположительно ставшего основой для оркестровки, позволяет проследить этапы пути от клавира к партитуре оркестра.

Первый этап — создание четырёхголосной основы (см. пример 10–11 на стр. 16–17).

Следующим этапом Чайковского на пути к оркестровой партитуре было октавное удвоение голосов.

Подтверждением тому служат эскизы Чайковского к Шестой симфонии, представляющие собой четырёхголосную фактуру с октавным удвоением каждого голоса [4] (см. пример 12 на стр. 17).

## пример 10. Шестая симфония, IV ч.

Тембровое разделение голосов становится предпоследним шагом к оркестровой партитуре (см. *пример 13* на стр. 17).

При оркестровке добавление к этой фактуре гармонической педали невозможно, так как сама эта фактура и есть движущаяся гармоническая последовательность (см. *пример 14* на стр. 18–19).

Такую же технику Чайковский применил в 4-й части Пятой симфонии, где также в основе лежит четырёхголосное изложение (см. *примеры 15–18* на стр. 20–21).

На следующем этапе развития четыре голоса получают октавное удвоение:

Затем голоса поручаются разным группам оркестра.

После этого голоса распределяются в разные оркестровые группы.

Аналогичная техника октавного дублирования четырехголосного построения применена во 2-й части Пятой симфонии (см. *пример 19* на стр. 22).

Ту же технику Чайковский применил во 2-й части Четвертой симфонии (см. *пример 20* на стр. 23).

Та же техника применена в 3-й части Третьей симфонии (см. *пример 21* на стр. 24).

Именно на этот необычный способ оркестровки, при котором «не только мелодия обладает свойствами четко выраженного линейного рисунка, но все гармонические голоса» [3, 246], обращали внимание многие исследователи оркестровки Чайковского. Действительно, этот способ противоречил пра-

пример 11. Шестая симфония, IV ч.

Example 11 shows three systems of musical notation for the fourth movement of Tchaikovsky's Sixth Symphony. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with some notes highlighted in red.

примеры 12–13. Чайковский П.И. Шестая симфония, фрагменты партитуры, эскиз

Examples 12-13 are handwritten musical sketches for the Sixth Symphony by Tchaikovsky. The sketch shows a complex arrangement of notes and rests on a staff, with some notes and rests highlighted in red. The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals.

пример 13

Example 13 shows a musical score for the Sixth Symphony, featuring four staves: Strings, Woodwinds, French Horns, and Violoncelli e Contrabassi. The score includes complex rhythmic patterns and triplets, with some notes highlighted in red.

вилам руководств по оркестровке и сложившимся в мировой практике нормам оркестровки. «Каждая партия, исполняющая свой музыкальный материал, сосредоточивается на одном типе оркестрового тембра и поэтому рельефно выделяется от других, а не сливается с ними. В этом основной принцип, управляющий системой распределения партий Чайковского при совместном звучании нескольких различных видов инструментов, что является прямой противоположностью азбучной учебной

пример 14. Чайковский П.И. Шестая симфония, фрагменты партитуры, эскиз

ritenuto      Tempo I.

The musical score is arranged in systems. The top system consists of five staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon, and contrabassoon). The middle system consists of five staves for strings (violin I, violin II, viola, cello, and double bass). The bottom system consists of five staves for piano accompaniment (right and left hand). The score is marked with dynamics such as *mf* and *mp*, and includes articulations like accents and slurs. The tempo changes from *ritenuto* to *Tempo I.* at the bottom of the page.

ritenuto *mf*      Tempo I.

ritenuto *mf*      Tempo I.

55

poco animando

The musical score consists of 15 staves. The top six staves are for the woodwinds and strings. The next four staves are for the piano, showing a complex triplet pattern in both hands. The bottom five staves are for the brass and lower strings. The score is marked with 'poco animando' at the top and bottom, and 'cresc.' (crescendo) is written multiple times across the staves. A 'mf cresc.' marking is also present. The tempo '60' is indicated at the bottom.

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*mf cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

poco animando  
60

оркестровке, на основании которой в каждой оркестровой группе гармония должна быть полной и самостоятельной» [2, с. 260].

Однако выявление происхождения такого способа оркестровки из одного из излюбленных способов музицирования Чайковского, а именно из четырёхголосных гармонических построений, имеет принципиально важное значение и для понимания методики работы композитора с материалом, и для ее пошагового рассмотрения.

Современные композиторы, многие из которых в начале XXI века возвратились к написанию тональной музыки, могли бы использовать эту весьма эффективную методику оркестровки четырехголосной клавирной основы, тем самым дополнив и расширив палитру своего оркестрового письма.

пример 18

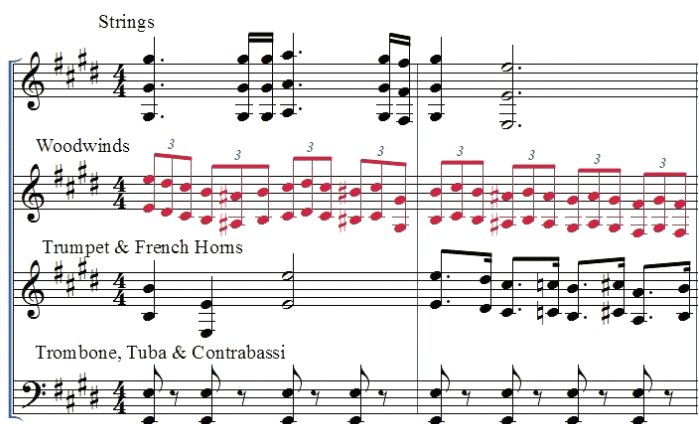
пример 15



пример 16



пример 17



Moderato assai e molto maestoso.



пример 18 (продолжение)

The image displays a complex musical score for Example 18 (continued). It consists of 14 staves of music, organized into four systems of four staves each. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first system (staves 1-4) features a dense, rhythmic texture with many beamed notes and slurs. The second system (staves 5-8) shows a more sparse texture with longer note values and rests. The third system (staves 9-12) continues with a mix of rhythmic patterns, including some triplet-like figures. The fourth system (staves 13-14) concludes the piece with a final cadence. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

пример 19

Woodwinds

Strings

French Horns

Violoncelli e Contrabassi

2

4

124

Fl. I II III

Ob. I II

Klar. I II

Fag. I II

Hr. I II III IV

Poa. III

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

Kb.

128 Più mosso (♩ = ♩ = 72)

Fl. I II III

Ob. I II

Klar. I II

Fag. I II

Hr. I III II IV a 2

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

Kb.

пример 20

Woodwinds

Strings

French Horn & Bassoon

Bassoon & Contrabassi

1. Fl.

2. Fl.

Ob. 1.2

Klar. 1.2 in B

Fag. 1.2

1.2 in F Hrn.

3.4 in F

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vc.

Kb.

пример 21

Woodwinds

French horns

I Violins & Violas

II Violins, Violoncelli e contrabassi

**E. Cantabile.**

*p* Cantabile.

*p* Cantabile.

*p* Cantabile.

*p* Cantabile.

*p* Cantabile.  
*un poco marcato*

*p*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

**E<sup>o</sup>**

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. **Геварт Франсуа Огюст.** Руководство к инструментровке: учеб. пособие / Пер. с французского П.И. Чайковского. 3-е изд., испр. СПб.: Планета музыки, 2021. — 146 с.
2. **Карс Адам.** История оркестровки / под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н.С. Корндорфа; [Предисл. Н. Корндорфа]. — Москва: Музыка, 1990. — 302 с.
3. **Фортунатов Ю.А.** Лекции по истории оркестровых стилей. М.: Композитор, 2004. — 382 с.
4. **Чайковский П.И.** Симфония № 6. Эскизы. Факсимиле. М.: Центр-сувенир, МЦФЭР, 2005.

**REFERENCES**

1. **Gevart Fransua Ogyust.** Rukovodstvo k instrumentovke: ucheb. posobie / Per. s francuzskogo P.I. CHajkovskogo. 3-e izd., ispr. SPb.: Planeta muzyki, 2021. — 146 p.
2. **Kars Adam.** Istoriya orkestrivki / pod red. M.V. Ivanova-Boreckogo, N.S. Korndorfa; [Predisl. N. Korndorfa]. — Moskva: Muzyka, 1990. — 302 p.
3. **Fortunatov Yu.A.** Lekcii po istorii orkestrivnyh stilej. M.: Kompozitor, 2004. — 382 p.
4. **Chaikovskii P.I.** Simfoniya № 6. Eskizy. Faksimile. M.: Centr-suvenir, MCFER, 2005.

БОГДАНОВ МИХАИЛ ГРИГОРЬЕВИЧ

Московская государственная консерватория имени

П.И. Чайковского (г. Москва)

кафедра инструментровки научно-композиторского

факультета

Профессор

e-mail: mikhail\_bogdanov@hotmail.com

BOGDANOV MIKHAIL G.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

The Department of Instrumentation of the Faculty

of Science and Composition

Professor

e-mail: mikhail\_bogdanov@hotmail.com

УДК 78.071.1

И.В. ГАМОВА

Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева (ДНР, Донецк)

## Творчество К. Монтеверди в оценках современников и потомков

*I. Gamova**The work of Claudio Monteverdi as seen by his contemporaries and posterity*

**Абстракт.** Статья посвящена малоизученной проблеме влияния художественных принципов выдающегося итальянского композитора Клаудио Монтеверди (1567–1643) на творчество его современников и музыкантов XX века. Монтеверди был не только свидетелем глобальных перемен в музыкальном искусстве, но и активным участником процесса его обновления. После выхода полного собрания сочинений Монтеверди, которое публиковалось под редакцией Джан Франческо Малипьеро (G.F. Malipiero) в 1926–1942 годах, о композиторе заговорили как об одном из величайших мастеров музыкальной цивилизации. Трактровка Монтеверди как старой музыки — ренессансной полифонии, так и новой — оперы, сольных форм музицирования, которые композитор назвал «Первой» и «Второй практикой», новые идеи в вопросах соотношения слова и музыки, его неприготовленные диссонансы, развивающие ощущение функциональности, которое реализуют в современной тональной технике — вот те новации, которые имели огромное значение для дальнейшего развития музыкального искусства. Автором изучено большое количество источников — монографий, статей, писем из эпистолярного наследия композитора, которые, послужили материалом для исследования. Используя историко-типологический, стилевой и сравнительный методы анализа творчества итальянского мастера, автор статьи обращает внимание на те сферы художественного опыта, где его влияние очевидно: это оперная драматургия, оперные формы, лейтмотивизм, композиционные модели барокко, обращение к старинным жанрам, приёмы вокального интонирования, аутентичность исполнения. Материалы статьи позволяют оценить творчество Монтеверди в историко-культурном контексте.

**Ключевые слова:** Клаудио Монтеверди, опера, барокко, итальянская музыка, Вторая практика, «взволнованный стиль», мадригал.

**Abstract:** The article is dedicated to an understudied problem of the influence the artistic principles of the distinguished Italian composer Claudio Monteverdi (1567–1643) had on the creative work of his contemporaries as well as 20th-century musicians. Monteverdi did not just witness the global changes in music, but actively partook in the process of its renewal. After the publication of the complete set of works by Monteverdi under the editorship of Gian Francesco Malipiero in 1926–1942, the composer became referred to as one of the greatest masters of musical civilization. Monteverdi's vision of the old music — the polyphony of the Renaissance, as well as the new music — opera and the solo form of music making, which the composer dubbed the "First practice" ("Prima pratica") and the "Second practice" ("Seconda pratica") respectively, as well as new ideas on correlation between words and music and his unprepared dissonances that develop the feeling of functionality realized in today's tonal technique — all these are his novelties that had a great impact on further development of the art of music. The author of the article has studied a large number of sources: monographies, articles, and letters from the composer's epistolary heritage, which served as the research material. Using the historical typological, stylistic and comparative methods of analysis of the Italian master's work, the author pays attention to the spheres of the artistic experience where Monteverdi's influence is evident: opera dramaturgy, opera forms, leitmotivism, baroque compositional models, employment of older genres, techniques of vocal intonation, and authenticity of performance. The materials of the article make it possible to evaluate Monteverdi's work within the historical and cultural context.

**Keywords:** Claudio Monteverdi, opera, baroque, Italian music, seconda pratica, stile concitato ("agitated style"), madrigal.

Творческое наследие великого итальянского композитора Клаудио Монтеверди (1567–1643) было заново открыто в XX веке после трёхсот лет забвения и стало неотъемлемой частью художественной культуры нашего времени. С середины

XX века регулярно ставятся оперы композитора, исполняются его мадригалы, духовные сочинения, которые оказались необычайно созвучными современному восприятию. «Сегодня это имя известно всему миру, а по количеству театральных премьер

в сезоне Монтеверди приближается к таким абсолютным лидерам, как Дж. Верди и В.А. Моцарт» [7, с. 3]. Сегодня к информации, представленной в диссертации Куклева А.В. «Оперное творчество Клаудио Монтеверди в контексте культуры *belcanto*», а именно: «...в 90-е годы состоялось около 17 постановок “Орфея”, 14 постановок “Возвращения Улисса на родину”, 19 постановок “Коронации Поппеи” в крупнейших европейских театрах» [7, с. 3], добавим петербургский проект Эдуарда Сорина под названием «Орфей сквозь века» в 2002 г. и премьеру «Орфея» К. Монтеверди в Музыкальном театре имени Н. Сац<sup>1</sup> в 2018 г.

Активный интерес к Монтеверди проявляют и музыковеды, исследуя различные вопросы, связанные со стилем, эволюцией творчества композитора, с оперным жанром и др. Обращение автора статьи к творческому наследию Монтеверди обусловлено необходимостью обозначить очень важную тему, связанную с оценкой и влиянием творчества композитора на его современников и на музыкантов XX века, которая может иметь перспективу дальнейшей научной разработки.

Творческий путь Монтеверди совпал с периодом грандиозного перелома в истории музыкальной культуры — это был переход от Ренессанса к барокко. Хоровая полифония *a cappella*, достигшая высочайших вершин в творчестве Палестрины, Лассо, Жоскена, была признана «совершенным искусством» (*ars perfecta*). Одновременно с великими полифонистами в XVI веке творили композиторы, которые прокладывали новые пути в искусстве, предвещая тем самым становление светской эпохи в музыке. Его творцы провозгласили неизбежным «право человеческого сердца изъясняться на языке музыки» (Р. Роллан). Утверждая идеалы античности и пытаясь возродить древнегреческую монодию, они реализовывали свои устремления в новом — оперном жанре и в сольных формах музицирования.

Монтеверди был не только свидетелем глобальных перемен в музыкальном искусстве, но и активным участником процесса его обновления. В творчестве композитора осуществился гармоничный переход от старого искусства к новому. Прочно

опиравшееся на традиции хоровой ренессансной культуры, искусство Монтеверди дало истоки новой образности, нового музыкального языка, принципов формообразования, характерных для музыки будущего. Утверждая, что главная цель музыки — «волновать души», Монтеверди выработал приёмы так наз. «взволнованного стиля» (*stile concitato*), создателем которого он себя считал, а также предложил новые принципы организации материала и обновил средства музыкальной выразительности (*basso-ostinato*, *da capo*, лейтмотивная система в музыкальной драме, неприготовленные диссонансы, *pizzicato*, *tremolo* и др.).

Выдающиеся заслуги Монтеверди в развитии музыкального искусства высоко оценили его современники. Общественное признание выразилось в избрании Монтеверди в почётные члены нескольких академий Италии. Его произведения были напечатаны в Копенгагене, Антверпене, Берлине. О популярности музыки Монтеверди и её значимости говорят его современники, оставившие многочисленные документы, свидетельства того грандиозного впечатления, которое она производила на слушателей. Произведения композитора признавались образцом совершенства и служили для многих музыкантов, по их признанию, «идеалом композиции».

Правдивость и сила искусства Монтеверди, художественное совершенство его творений оказали воздействие на тех, кто прежде выступал против него, заставили признать выдающиеся достижения композитора и перейти на его сторону (в их числе А. Банкьери, Л. Каццони). По свидетельству самого Монтеверди, главный его противник Дж. Артузи также отказался продолжать дискуссию, признав себя побеждённым [о полемике Артузи — Монтеверди см.: 3; 4].

Огромное влияние творчества Монтеверди постоянно испытывали на себе современники, с которыми он общался в повседневной работе. В Мантуе это были Л. Виадана, Б. Паллавичино, Дж. Гастольди, С. Росси. По приглашению герцога Гонзага в Мантую приезжали работать Я. Пери, М. да Гальяно. В числе его учеников и коллег в Венеции — Дж. Роветта, А. Гранди, А. Кавалли, А. Портер. Влияние Монтеверди испытывали и многие музыканты за пределами Италии, изучавшие его произведения. Это Г. Хейгенс в Голландии, М. Преториус и Г. Шютц в Германии.

<sup>1</sup> Премьера состоялась на III фестивале музыкальных театров России «Видеть музыку» в рамках программы «Барокко в современном музыкальном театре».

Знакомство приезжавших в Италию музыкантов с произведениями Монтеверди вызывало преклонение перед его гением. Так, француз Могар в письме о своих музыкальных впечатлениях констатирует: «Сей великий Монтеверди, руководитель капеллы Сан-Марко, который создал новый замечательный стиль сочинения музыки, как инструментальной, так и вокальной, побуждает меня представить вам его как одного из первых композиторов мира» [цит. по: 12, с. 104].

Немецкий теоретик, органист и композитор, современник Монтеверди, Михаэль Преториус в своём трактате «Устройство музыки» («*Sintagma musicum*», 1614–1619) даёт ссылки на сочинения композитора. Он поясняет значение термина «ритурнель» в вокальном произведении: «Инструментальные вставки называются ритурнелями. Я считаю, что этот термин означает повторное возвращение к первоначальной гармонии. Такое же повторение имеется в гимне *Ave maris stella* Монтеверди <...>. В эпизодах без текста у него стоит обозначение “ритурнель”» [11, с. 165–166].

Влияние стиля Монтеверди на творчество композиторов-современников ощутимо. Оно обнаруживается в общности мелодического и гармонического языка, в использовании музыкальных структур и композиционных принципов, введённых Монтеверди и характерных для его творчества. Однако значение Монтеверди ни в коей мере нельзя сводить к одному только непосредственному влиянию на стиль других композиторов, оно намного глубже.

Некоторые черты общности заметны при сравнении музыки Монтеверди с творчеством композиторов рубежа XIX–XX веков. Так, колористическая сущность темброво-гармонического языка Монтеверди роднит его с искусством импрессионистов, в частности, с музыкой К. Дебюсси. Эта сторона гиперболизирована в осуществлённой В. д’Энди редакции оперы «Орфей» (1905), однако объективные причины подобного прочтения заложены в самой музыке композитора.

Возрождение искусства Монтеверди в культуре XX века оказало глубокое воздействие на творчество музыкантов, прежде всего, тех, кто занимался восстановлением и реконструкцией его произведений. Титанический труд Ф. Малипьеро способствовал возвращению к жизни забытых шедевров мастера. Знакомство с ними и кропотливая работа

отложили отпечаток на художественное мышление композитора. Не случайно его обращение к старинным жанрам, например, к ричеркару, к необычным инструментальным составам, напоминающим ансамбли эпохи барокко. Малипьеро проявляет изобретательность в полифонической разработке материала, в поисках необычных темброво-колористических звучаний.

К наследию Монтеверди неоднократно обращаются в разные годы В. д’Энди, О. Респиги, К. Орф, П. Хиндемит. Огромное значение имело творчество Монтеверди в становлении Орфа как художника. После глубокого изучения композитором музыкального наследия эпохи строгого стиля он обратился к Монтеверди, в музыке которого, по собственному признанию, обнаружил много современного: «Я нашёл музыку, которая мне столь близка, как будто я её давно знал и лишь заново открыл. Это было внутреннее созвучие, которое меня чрезвычайно волновало и благодаря которому я открыл в себе новое» [10, с. 54].

В разные годы он осуществил различные редакции оперы «Орфей», постановки которой вызвали огромный интерес у публики. Позднее Орф воплотил в жизнь оригинальный замысел, соединив в рамках одного концерта обработки «Орфея», «Жалобы Ариадны» и «Балета неблагодарных» общей идеей *Lamento*. «Более чем через три десятилетия, в 1958 году, изданием “*Trittico teatrale*” окончились годы моего учения у Монтеверди, — писал композитор. — Я учился на своих ошибках и заблуждениях. Моя работа над произведениями Монтеверди была для меня важной и решающей, потому что речь шла не о разработке исторического материала, но о поисках собственного стиля с помощью совершенного произведения прошлого» [10, с. 58]. Вот одно из ценнейших свидетельств удивительной животворной силы искусства этого выдающегося итальянского мастера.

Высоко оценивал значение Монтеверди в истории музыкальной культуры И. Стравинский, который считал композитора своим единомышленником: «В самом деле, разве он не первый из музыкантов прошлого, к которому мы можем чувствовать духовную близость? Диапазон его музыки как в смысле эмоционального колорита, так и композиционного разнообразия настолько обширен, что самые великие концепции его предшественников, самые жизнеутверждающие и самые

драматические моменты в их творчестве кажутся миниатюрными узорами в сравнении с невиданным размахом музыкального мышления этого композитора. Монтеверди представляется мне <...> личностью не только поразительно современной, но и, если можно так выразиться, близкой мне по духу [цит. по: 6, с. 21]. Стравинского поражали многообразие и широта образного содержания, композиционных решений, все стороны новаторского искусства Монтеверди и, в особенности, его находки в области ритма: «Если прежде всего меня изумляют ритмические изобретения Монтеверди, то это происходит отчасти потому, что и сам всю жизнь работал в сходном по меньшей мере направлении» [цит. по: 14, с. 82].

Музыканты заметили определённую общность стиля в некоторых произведениях двух великих композиторов, в частности, в их «Орфеях». Заметим, что и в других «Орфеях» XX века обнаруживаются следы влияния первой музыкальной драмы Монтеверди (Казелла, Малипьеро, Мийо).

Об отношении к творческому наследию Монтеверди высказывался и Ф. Пуленк. Так, в книге «Я и мои друзья» Монтеверди назван первым в ряду любимых им композиторов. Ценное свидетельство о значении творчества Монтеверди для его собственного композиторского опыта содержится в посвящении к опере «Диалоги кармелиток». Оно гласит: «Памяти моей матери, которая пробудила во мне музыку, Клоду Дебюсси, который вызвал во мне желание её сочинять, Клаудио Монтеверди, Джузеппе Верди, Модесту Мусоргскому, которые служили мне образцом» [15, с. 276].

Не случайно обращение к творчеству Монтеверди и П. Хиндемита, который осуществил несколько редакций его произведений. Хиндемит высоко ценил музыку старых мастеров и пытался в своей педагогической практике привить воспитанникам любовь к вокальному искусству далёких эпох. Он проводил большую работу по пропаганде ансамблевого пения. Так, Коллегия музыки Йельского университета в США под его руководством исполнила и записала на пластинки мадригалы Монтеверди, а также ряд сочинений композиторов XIII–XVI столетий. Хиндемит призывал к возрождению старинного искусства. Он осуществил две редакции оперы «Орфей» Монтеверди, не изменив ни одной ноты старинного издания и приняв за основу инструментарий начала XVII века.

В возрождении творчества Монтеверди в XX веке есть и заслуга этого выдающегося немецкого композитора.

Другие зарубежные музыканты также отдают дань гению Монтеверди. Эдгар Варез, по праву признанный отцом электронной музыки, называет Монтеверди в ряду композиторов, искусство которых живёт в наше время. В своём творчестве Варез стремился к радикальному обновлению музыкального языка, освобождению искусства от влияния традиций. Вместе с тем, он признаёт значение творческого наследия выдающихся композиторов прошлого для современной культуры. «Многие из старых мастеров — мои близкие друзья, и все они — уважаемые коллеги. Это не мёртвые святые — фактически, никто из них не мёртв. Слушая музыку Перотина, Машо, Монтеверди, Баха или Бетховена, мы сознаём жизнь смыслов, они живут в настоящем» [5, с. 9–10].

Николаус Арнонкур — один из самых знаменитых дирижёров-аутентистов нашего времени. «Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди» — так он назвал свою книгу, которая содержит рекомендации по исполнению старинной музыки. Воссоздавая сочинения композиторов XVII–XVIII веков, Н. Арнонкур дал многим из них новую сценическую жизнь, в том числе и опере Монтеверди «Коронация Поппеи» [1].

Один из первых композиторов, работавших в технике полистилистики, — Анри Пуссёр, также упоминает Монтеверди: «Слушая симфонию Монтеверди или Песню Шумана, индийскую рагу или симфоническое произведение Дебюсси, я не могу не думать с некоторой ностальгией о том, что мы добровольно отказываемся от чего-то незаменимого, а было бы гораздо лучше ничего к этому не добавлять» [5, с. 164]. Размышляя о коллаже, Пуссёр задаётся вопросом: «Как добиться, чтобы в одной композиции цитата из Глюка или Монтеверди «рифмовалась» с цитатой из Веберна?» [5, с. 165].

Несмотря на то, что музыка Монтеверди не была известна русским композиторам XIX века, в их творчестве обнаруживаются точки соприкосновения с искусством итальянского мастера. Это проявляется в близости эстетических взглядов на музыкальную драму, на соотношение слова и музыки. Известное высказывание А. Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово.

Хочу правды» — соответствует представлениям Монтеверди о сущности «Второй практики» — так назвал композитор новый стиль в музыкальном искусстве того времени. Точки соприкосновения обнаруживаются и с творчеством М. Мусоргского — недаром имена двух композиторов часто ставятся в один ряд.

О родстве художественных методов двух великих музыкантов говорилось в статье об исполнении «Орфея» в Ленинградской филармонии в 1928 году, подписанной группой авторов: «Неслучайно же наш Мусоргский без малого триста лет спустя в условиях совершенно иной эпохи приходит к близким Монтеверди приёмам вокальной интонации и драматического сопоставления элементов оперного действия» [2, с. 13]. Представляет интерес сравнение речитативно-декламационных стилей этих композиторов в их оперном творчестве. Естественность музыкальной декламации, очень точно передающей живую интонацию речи, — это та цель, к которой стремились оба художника.

Наследие Монтеверди привлекало внимание музыкальных деятелей России в XX веке. В начале столетия к его творчеству обращается С.Н. Василенко — композитор, дирижёр, педагог. Василенко был организатором и дирижером популярных «Исторических концертов». Реставрация старинной музыки, поисками которой он занимался в музыкальных архивах Вены, Болоньи, Парижа, была важной частью творческой деятельности С.Н. Василенко. Имея контакты с музыкантами ансамбля А. Казадезюса (одного из основателей аутентичного движения во Франции), пропагандировавшими старинную музыку, Василенко делает авторские редакции для «Исторических концертов» крупных фрагментов из опер Монтеверди.

Известный российский композитор Б. Тищенко постоянно обращался к опыту прошлого, занимался изучением и реконструкцией классического музыкального наследия. Он высоко ценил творчество Монтеверди и в 1960–1970 гг. был едва ли не единственным в СССР обладателем собрания его сочинений. В 1967 г. Тищенко сделал оркестровую редакцию оперы «Коронация Поппеи» и осуществил музыкальное руководство её первым исполнением в России.

Нектариос Чаргейшвили — соратник группы московских «авангардистов» (которого А. Шнитке назвал «самым талантливым среди нас»). Рано

ушедший из жизни композитор и философ выразил признание мастеру, написав «Сюиту для струнного оркестра памяти К. Монтеверди» (1967).

К творчеству Монтеверди обращался также российский композитор Н. Сидельников в связи с работой над новым для него жанром — оперным. По его признанию, в процессе создания оперы «Бег» по пьесе М. Булгакова он изучал образцы этого жанра и вновь подтвердил свои прежние оценки оперного творчества Монтеверди. «Он явился тем невиданной силы мастером, который, создав ряд музыкально-сценических произведений, дал новому синтетическому жанру почти все идеи в области структуры и формы, что развивались впоследствии музыкантами других эпох», — так оценивает новации Монтеверди наш современник [13, с. 118]. Желание создать образы героев с помощью ясных ассоциативных рядов обусловило насыщение музыкальной ткани лейтмотивами. Композитор обратился к технике, зародившейся в музыке Монтеверди и достигшей своего апогея в творчестве Вагнера. Главная же цель его работы — забота о правдивом выражении средствами музыки психологических состояний героев — совпадает с задачами Монтеверди в области музыкальной драмы — стремлением к «правде чувств». «Ариадна возбуждала во мне истинные страдания, вместе с Орфеем я молил о жалости», — писал Монтеверди о героях своих оперных шедевров [цит. по: 6, с. 181].

Близость к оперным принципам Монтеверди обнаруживается в XX веке в так наз. типе декламационной оперы, основанной на омузыкаливании разговорной прозы. Стремление к музыкальному произнесению человеческой речи роднит оперный стиль Стравинского, Бартока, Бриттена, Прокофьева, Шостаковича со стилем Монтеверди. В одном из писем он поясняет манеру декламации в одной из сцен утерянного произведения, близкую современной (т.е. *Sprechstimme*): «Говорить таким образом, как будто следовало бы петь» («*a parlare nel modo come se l'avesse a cantare*») [цит. по: 14, с. 81].

Обращение музыкантов к творчеству Монтеверди продолжается и в XXI веке. Так, оно стало объектом исследования истоков стиля *belcanto* в диссертации А. Куклева [7] и в его учебном пособии [8]. «Изучение творчества К. Монтеверди, в котором слиты воедино и композиторское мастерство, и тонкое знание техники вокала, поможет понять и точнее истолковать многие рекомендации итальянских

мастеров сольного пения, столь необходимые для современной вокальной педагогики» [7, с. 3].

Проблема возрождения творчества Монтеверди и его роли в современной художественной культуре может стать предметом специального исследования. Необходимо изучение художественной жизни творений Монтеверди, вопросов их реставрации

и множественности интерпретаций. Изучение всего круга проблем, связанных с творчеством Монтеверди, должно быть продолжено. Оно поможет осмыслить некоторые особенности культур XVII и XX веков, имеющих точки соприкосновения, выявить подходы к решению актуальных вопросов современного искусства, установить связь времён.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Арнонкур Н.** Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур / перевод с нем. Грохотов С.В. — 2-е изд. — М.: Классика — XXI, 2018. — 280 с.
2. **Асафьев Б.В.** «Орфей» Монтеверди / Б.В. Асафьев, В. Богданов-Березовский, П. Вульфийус и др. // Жизнь искусства. — 1928. — № 52. — С. 12–14.
3. **Гамова И.В.** Диссонанс Монтеверди в свете полемики с Артузи и теории контрапункта XVI–XVII веков / И.В. Гамова // Из истории теоретического музыкознания: сб. науч. тр. / отв. ред. В.В. Протопопов. — М.: Московская консерватория, 1990. — С. 45–49.
4. Из писем Клаудио Монтеверди (пер. с ит. Ю. Грамши, вступ. ст. и коммент. И. Гамова // Советская музыка. — 1986. — № 1. — С. 104–111.
5. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 356 с.
6. **Конен В.Д.** Клаудио Монтеверди / В.Д. Конен. — М.: Советский композитор, 1971. — 322 с.
7. **Куклев А.В.** Оперное творчество Клаудио Монтеверди в контексте культуры *Belcanto*: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / А.В. Куклев. — Нижний Новгород, 2012. — 27 с.
8. **Куклев А.В.** Оперное творчество Клаудио Монтеверди. У истоков *belcanto*: учебное пособие / Куклев А.В. — Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки, 2014. — 88 с.
9. **Левая Т.Н., Леонтьева О.Т.** Пауль Хиндемит: жизнь и творчество / Т.Н. Левая, О.Т. Леонтьева. — М.: Музыка, 1974. — 447 с.
10. **Леонтьева О.Т.** Карл Орф / О.Т. Леонтьева. — М.: Музыка, 1984. — 334 с.
11. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. Шестаков. — М.: Музыка, 1971. — 688 с.
12. **Роллан Р.** Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. — Вып. 1. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / Р. Роллан / сост., вступ. ст., коммент. В.Н. Брянцева. — М.: Музыка, 1986. — 311 с.
13. **Сидельников Н.Н.** [О работе над оперой «Бег»] / Сидельников Н.Н. // Советская музыка. — 1986. — № 11. — С. 118–119. (Авторы рассказывают).
14. **Стравинский И.Ф.** Статьи и материалы / И.Ф. Стравинский / сост. Л. Дьячкова. — М.: Советский композитор, 1973. — 526 с.
15. **Шнеерсон Г.М.** Французская музыка XX века / Г.М. Шнеерсон. — М.: Музыка, 1970. — 576 с.

## REFERENCES

1. **Arnonkur N.** *Moi sovremenniki: Bah, Mocart, Monteverdi* / N. Arnonkur / perevod s nem. Grohotov S.V. — 2-e izd. — M.: Klassika—HKHI, 2018. — 280 s.
2. **Asaf'ev B.V.** «Orfej» Monteverdi / B.V. Asaf'ev, V. Bogdanov-Berezovskii, P. Vul'fius i dr. // *Zhizn' iskusstva*. — 1928. — № 52. — S. 12–14.
3. **Gamova I.V.** *Dissonans Monteverdi v svete polemiki s Artuzi i teorii kontrapunkta XVI–XVII vekov* / I.V. Gamova // *Iz istorii teoreticheskogo muzykoznaniiya: sb. nauch. tr. / отв. red. V.V. Protopopov*. — M.: Moskovskaya konservatoriya, 1990. — S. 45–49.

4. Iz pisem Klaudio Monteverdi (per. s it. Yu. Gramshi, vstup. st. i komment. I. Gamova // Sovetskaya muzyka. — 1986. — № 1. — S. 104–111.
5. Kompozitory o sovremennoj kompozicii: Hrestomatiya / sost. T.S. Kyuregyan, V.S. Cenova. — M.: Nauchno-izdatel'skii centr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. — 356 s.
6. **Konen V.D.** Klaudio Monteverdi / V.D. Konen. — M.: Sovetskii kompozitor, 1971. — 322 s.
7. **Kuklev A.V.** Opernoe tvorchestvo Klaudio Monteverdi v kontekste kul'tury Belcanto: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 / A.V. Kuklev. — Nizhnii Novgorod, 2012. — 27 s.
8. **Kuklev A.V.** Opernoe tvorchestvo Klaudio Monteverdi. U istokov belcanto: uchebnoe posobie / Kuklev A.V. — Nizhnii Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, 2014. — 88 s.
9. **Levaya T.N., Leont'eva O.T.** Paul' Hindemit: zhizn' i tvorchestvo / T.N. Levaya, O.T. Leont'eva. — M.: Muzyka, 1974. — 447 s.
10. **Leont'eva O.T.** Karl Orf / O.T. Leont'eva. — M.: Muzyka, 1984. — 334 s.
11. Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov / Sost. V. Shestakov. — M.: Muzyka, 1971. — 688 s.
12. **Rollan R.** Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: V 8-mi vyp. — Vyp. 1. Istoriya opery v Evrope do Lyulli i Skarlatti. Istoki sovremennogo muzykal'nogo teatra / R. Rollan / Sost. vstup. st., komment. V.N. Bryancevoi. — M.: Muzyka, 1986. — 311 s.
13. **Sidel'nikov N.N.** [O rabote nad operoj «Beg»] / Sidel'nikov N.N. // Sovetskaya muzyka. — 1986. — № 11. — S. 118–119. (Avtory rasskazyvayut).
14. **Stravinskii I.F.** Stat'i i materialy / I.F. Stravinskii / sost. L. D'yachkova. — M.: Sovetskii kompozitor, 1973. — 526 s.
15. **Shneerson G.M.** Francuzskaya muzyka XX veka / G.M. SHneerson. — M.: Muzyka, 1970. — 576 s.

ГАМОВА ИРИНА ВАСИЛЬЕВНА

Донецкая государственная музыкальная академия

имени С.С. Прокофьева (ДНР, Донецк)

доцент кафедры истории, теории музыки и композиции

Кандидат искусствоведения

e-mail: yellowhut2018@gmail.com

GAMOVA IRINA V.

Prokofiev Donetsk State Music Academy (DPR, Donetsk)

Associate Professor, Department of History,

Music Theory and Composition

PhD (Art)

e-mail: yellowhut2018@gmail.com

УДК 785.1

А.Г. КОРОБОВА

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

# *Идеал природы в «пасторальной» симфонии Бетховена и его рецепция в художественной культуре XIX–XXI веков*

*A. Korobova**The ideal of nature in Beethoven's Pastoral Symphony and its reception in the artistic culture of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries*

**Абстракт.** В статье предпринята попытка краткого обзора двухсотлетнего существования Шестой «Пасторальной» симфонии Бетховена в художественной культуре и социуме — через призму восприятия профессиональных музыкантов, критиков, через различные трактовки, принадлежащие другим видам искусства. Приведены отзывы о симфонии, опубликованные в современной композитору прессе, а также высказывания о «Пасторальной» композиторов XIX века, выявлены затрагиваемые в связи с симфонией проблемы музыкального искусства в музыковедении XX — начала XXI столетия. Отдельное внимание уделено образам апелляции к музыке «Пасторальной» в кинематографии, в том числе в мультипликации, что особенно интересно с точки зрения пересечения границ и выхода в область популярного или массового искусства. В качестве параллели данным процессам в предшествующий исторический период указаны примеры «тиражирования» образа Шестой симфонии в утилитарных видах изобразительного искусства — таких, как почтовая или сувенирная открытка. В результате прорисовывается целая панорама ментальных «портретов» бетховенского опуса. При этом обнаруживается, хотя и не столь явно, общий исторический вектор ре-интерпретаций художественной концепции «Пасторальной»: от разработанного в ней философско-эстетического «идеала природы» классико-просветительской эпохи — к вольно толкуемому знаку «идеальной / идиллической природности», или даже просто обобщённому знаку «классической музыки» как таковой. Но улыбка истории в том, что этот обобщенный знак «классической музыки» нередко ассоциируется сегодня в массовом сознании с «экологичностью» — как с одним из новых идеалов современного мира.

**Ключевые слова:** Бетховен. «Пасторальная» симфония, художественная рецепция, идеал природы, жанр пасторали, георгики, звукоизобразительность, кинематография, саундтрек, анимационный фильм.

**Abstract:** The article attempts to give a brief overview of the 200-year existence of Ludwig van Beethoven's Pastoral Symphony No. 6 in artistic culture and society through the prism of its perception by professional musicians and critics as well as through its various interpretations in other art forms. Examples of reviews in the press of Beethoven's day and the opinions on the Pastoral Symphony of a number of 19th-century composers are provided, while also the related problems of music art addressed by musicology in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries are considered. Special attention is paid to the examples of the Pastoral Symphony being alluded to in cinematography, including animated cartoons, which is especially interesting in terms of border crossing and entering the field of pop and mass art. As a parallel to these processes in the preceding historical period, the examples of "replication" of the symphony's image in the utilitarian forms of fine art are provided, such as postal or souvenir cards. As a result, a whole landscape of mental "portraits" of Beethoven's work is presented. At the same time, though not so obviously, a general historical vector of re-interpretations of the symphony's artistic concept is found: from the developed philosophical and aesthetic "ideal of nature" of the Classical/Enlightenment era to the freely interpreted sign "ideal / idyllic naturalness" or even the generalized sign "classical music" as is. The irony here, however, is that this generalized sign "classical music" in the mass consciousness of today is often associated with "environmental friendliness", which is one of the new ideals of the modern world.

**Keywords:** Ludwig van Beethoven, the Pastoral Symphony, artistic reception, the ideal of nature, the pastoral genre, georgics, tone-painting, cinematography, soundtrack, animated film.

В 2020 году культурная общественность праздновала большую дату – 250-летие со дня рождения Людвиг ван Бетховена. Весь год проходил под знаком этого юбилея.

Среди множества событий того времени моё внимание привлёк международный эко-проект, приуроченный к Всемирному дню окружающей среды, который отмечается 5 июня. Его название «Beethoven Pastoral Project» [16]. Как поясняется в программе, «“Пасторальный проект”, основой которого стала Симфония № 6, даёт людям во всём мире шанс задуматься о своём отношении к природе и о защите окружающей среды». «В Шестой симфонии великий немецкий композитор выразил своё отношение к природе. Теперь “Пасторальная” стала отправной точкой для глобального проекта в защиту экологии». «Артисты со всего мира выступят с заявлением в защиту климата в духе Шестой “Пасторальной” симфонии Бетховена, создавая произведения искусства, вдохновленные “экологической” симфонией немецкого композитора». Единственное условие участия в проекте — надо представить свою интерпретацию «Пасторальной». Это могло быть сделано в любом формате. Так, Бетховенский оркестр Бонна продемонстрировал социально дистанцированное (в связи с пандемией) исполнение произведения (илл. 1<sup>1</sup>). Британский пианист, художник и активист по охране природы Пол Бартон исполнил фортепианное переложение первой части симфонии на лоне природы, в заповеднике «Мир слонов» в западном Таиланде (илл. 2). Бартон также сообщил, что его следующий музыкально-экологический проект — записать исполнение той же музыки во время плавания на бамбуковом плоту по реке Квай.

Как можно видеть, само название указанного проекта и его идея базируются на некоем культурном символе, в качестве которого выступает «Пасторальная»: *идеал музыкального воплощения идеала природы*. В этом случае к симфонии Бетховена апеллируют как к предельно обобщённому, узнаваемому знаку.

В виде такого знака цитирует «Пасторальную» Бетховена Лючано Берио в третьей части «Симфонии» (1968) — произведения, чрезвычайно репрезентативного для своего времени и буквально культового в направлении современной полисти-



Илл. 1



Илл. 2

листики (шире — музыкального постмодернизма). Центром цикла становится третья часть, по масштабу вполне сопоставимая с окружающими её четырьмя вместе взятыми. Эта часть, «рамочную структуру» которой создают цитируемые Скерцо (3-я часть) из Второй симфонии Г. Малера и роман С. Беккета «Неназываемый», буквально соткана из цитат в условиях невероятной плотности семантического контекста, где словесное и музыкальное в сложном единстве преумножают друг друга и информационно, и интонационно. «Пасторальная» Бетховена словно всплывает после фрагмента «Камерной музыки № 4» П. Хиндемита перед началом заключительной фазы композиции. На проговариваемых Первым тенором словах: «уже поздно, и никогда не услышать вновь этот мычащий скот, этот тростник у ручья» (литера «X» партитуры) Берио коллажирует два такта из разработки 2-й части «Пасторальной», «Сцены у ручья». Музыка венского классика, действительно, становится здесь обобщённым знаком «пасторальной природности», и её истаивающее звучание вносит осязаемую ностальгическую краску в сложную палитру произведения Берио.

1 Все иллюстрации (1–8) взяты из открытых источников.

Приведённые примеры акцентируют смысловое наклонение, содержащееся в формулировке темы статьи: *рецепция* воплощённой в «Пасторальной» концепции природы. Эта рецепция вовсе не была однозначной.

**Прижизненная пресса.** Из числа самых ранних отзывов на симфонию — эссе Фридриха Мосенгайля, напечатанное в журнале *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig (5 июля 1810), где фигура композитора идентифицируется с центральным персонажем собственного произведения, которое трактуется как некая пьеса в пяти актах. Так, во втором «акте» («Сцена у ручья») «поэт останавливается у ручья, удобно опираясь на свою лиру, и взволнованно глядит на цветы, колеблемые ветром, и на чистую, синюю глубину неба. Тихие волны ручья журчат и плещутся, и тени ольховых деревьев раскинулись по всей сцене. Тот, кто не может или не хочет следовать за полетом воображения мастера, находит в этой несравненной части, быть может, слишком много однообразия; он, вероятно, заснёт от скуки, если у него нет уха для мирного ручья с его бесконечным журчанием и нет глаз для бесконечно непрерывной ряби» и т. п. [23, с. 1050–1051].

Годом раньше, после двух премьер симфонии в Лейпциге, появилась заметка в *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig (12 апреля 1809). В ней автор не одобряет длину второй части, но называет её «живописное изложение» «гениальным». Что касается 3-й и 4-й частей, то критик находит, что они являются «самыми замечательными страницами произведения», что они «выполнены с такой новизной и богатством идей, а также с такой энергией и эффективностью реализации, что их невозможно слушать без восхищения и восторга». Вместе с тем, в связи с 4-й частью («Гроза») автор делает осторожную оговорку: «Мы не хотели бы, однако, предпринимать попытку оправдать все гармонии, которые встречаются здесь, а также в других местах произведения» [14, с. 435–436].

*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig (19 февраля 1812). В отзыве на первое исполнение симфонии в Мюнхене написано: «Во втором концерте, 31 декабря, одним из самых ярких событий была “Пасторальная симфония” Бетховена, которая ещё нова для нас. Было бы правильно считать изобретение, а также постепенное совершенствование тех инструментальных пьес, которым присвоено название симфонии, замечательными творениями чело-

веческого духа, которые делают честь нашему веку, особенно Германии, и пределам музыки. Искусство расширяется. Поскольку чисто инструментальной музыке трудно, как бы искусно она ни была сокомпонована маэстро в соответствии с эстетическими нормами, вызвать у слушателя определённые чувства, нам стоит быть благодарными за попытки привнести больше света в эту все ещё темную область. <...> Но неискущённому слушателю было сложно войти во все эти, закрытые для него, тайны» [15, с. 125–126].

*The Harmonicon*, London (июнь 1823). В обзоре Шестого филармонического концерта от 5 мая говорится: «Мнения по поводу достоинств “Пасторальной симфонии” Бетховена весьма различны, хотя очень немногие рискнули отрицать, что она слишком затянута. Одно только Andante исполняется больше четверти часа и, поскольку оно состоит из серии повторений, могло бы быть подвергнуто сокращению без всякого ущерба — как для композитора, так и для его слушателей. Говоря это, мы не хотим недооценивать произведение и становимся на сторону тех, кто считает, что оно изобилует чертами исключительного гения и прекрасными эффектами; впрочем, мы, наверно, никогда не слушали его до конца, не радуясь, вследствие странности, его завершению» [21, с. 86].

Л.В. Кириллина в комментариях к одному из писем Бетховена упоминает также о напечатанной в *Allgemeine Musikalische Zeitung* (от 11 октября 1815) «короткой, но восторженной заметке о “Пасторальной симфонии”, сопровождавшейся дифирамбом “К ней” — то есть “К музыке”» [3, с. 357].

Что касается **композиторов XIX века**, то и они не были единодушны в восприятии «Пасторальной». Так, Карл Райнеке, 35 лет возглавлявший Лейпцигский оркестр Гевандхауза, сообщал — как можно прочитать в путеводителе «Villa Musica», — что даже этот оркестр «исполнял Шестую гораздо реже, чем другие симфонии маэстро. Он объяснял это непривычностью лирического финала, который считался малоэффективным. Симфония в то время должна была заканчиваться триумфальным Аллегро, а не пастушескими мелодиями в убаюкивающем размере. Да и в остальном “Пасторальная” не совсем оправдала ожиданий тогдашней публики» [17].

Вместе с тем, известно мнение Берлиоза, Листа, Римского-Корсакова: они восхищались «Пас-

торальной». Как пишет В.Дж. Конен, романтики «вознесли высоко на пьедестал программную “Пасторальную симфонию”, зачастую ставя её выше прочих» [9, с. 154], и сами они «сохраняют во многих своих произведениях ту характерную разновидность программности, которая связывается с “Пасторальной симфонией” Бетховена» [9, с. 183]. Р. Шуман устами Эвзебия призывает воздвигнуть памятник Бетховену — «храм в стиле Палладио», где стояло бы десять статуй. Девять из них — олицетворение муз и одновременно симфоний Бетховена, десятая — самого композитора в образе «божественного Мусагета». При этом Шуман идентифицирует три из этих аллегорий: «Клио — Героическая, Талия — Четвёртая, Эвтерпа — Пасторальная» [13, с. 18]<sup>2</sup>. Эвтерпа, напомним, — муза лирической поэзии и музыки в целом.

Однако уже Дебюсси (заметка от 16.02.1903) высказывался о подобной программности совсем в другом духе: «Пасторальная симфония обязана своей популярностью тому недоразумению, которое существует обычно между природой и людьми. <...> Всё это бесполезно подражательно или изображено чисто условно. Насколько больше глубокого выражения красоты пейзажа содержится в некоторых других страницах старого мастера! И это просто потому, что там нет прямого подражания, а только эмоциональное отображение того, что “невидимо” в природе», это «даёт свободу воображению». И далее: «С другой стороны, Бетховен в этой симфонии расплачивается за эпоху, в которой природу видели только через книги... Это можно проверить по “грозе”, входящей в ту самую симфонию. В то время как рокочет не очень страшный гром, ужас, обуявший живые существа и неодушевлённые предметы, драпируется в складки романтического плаща» [6, с. 81–82].

Как можно заметить, обсуждается не столько концепция природы в «Пасторальной», сколько

**2** Можно сказать, что проект немецкого композитора в какой-то мере осуществил французский художник Жан-Дезире Рингель — скульптор, медальер, рисовальщик, гравёр. В конце XIX века он создал серию аллегорических скульптур в виде женских портретов-бюстов, олицетворяющих девять симфоний Бетховена. Как видим, женский образ «Пасторальной» довольно рустикален, судя по сохранившейся литографии из французского журнала *L'Artiste* за 1897 год (илл. 3).



Илл. 3

подходы к отображению природы в музыке. К этому вопросу мы ещё вернёмся.

**Музыковедение.** В исследовательской литературе рельефная симфоническая драматургия «Пасторальной» порой «запускает», по выражению Ричарда Уилла, «некоторые неожиданные ассоциации»: предлагая «прочтение *Пасторальной* как переход от идиллии через деструкцию к нравственному освобождению» [22, с. 184], музыковед конкретизирует данную «фабулу» в контексте ассоциаций с бетховенской эпохой, её представлениями о морали и гуманизме. Ещё более широкий круг «неожиданных ассоциаций» содержит объёмная монография Роланда Шменнера (1998) с достаточно интригующим названием «Пастораль: Бетховен, гроза и громоотвод» [20], на которую часто ссылается Уилл. Автор постулирует «интерпретацию с расширением горизонта»: он предлагает такое понимание природы, в котором природа размыкается

в сторону истории, а история преломляется в метафорах природы. Например, ужас грозы из четвёртой части «Пасторальной» он сопоставляет с террором Французской революции. Всё это не мешает завершить книгу фразой «музыка Бетховена сегодня уже не потрясает человека, она заставляет танцевать строительные краны на берлинской Потсдамской площади» (которая стала новым символом объединения Германии в 1990 г.).

Совершенно очевидно, что «Пасторальная» Бетховена постепенно мифологизировалась в музыкальной и околomuзыкальной культуре. В этот миф верили, его ниспровергали и воссоздавали.

«Пасторальная» впервые прозвучала в академии, состоявшей в венском театре Ан дер Вин, вместе с *c-moll* ной симфонией, ставшей не менее знаменитой и знаковой, редуцировавшейся в поп-сознании до четырёх звуков «стука Судьбы в дверь»<sup>3</sup>. К настоящему времени устоялось мнение, что они связаны<sup>4</sup>, образуя своеобразный симфонический макроцикл, — как «Война» и «Мир», по выражению Л.В. Кириллиной (именно так, в паре, и представляет музыковед эти симфонии в разделе «Симфонический диптих: Пятая и Шестая» в своей монографии о Бетховене [7, с. 492]).

В духе «биографического метода», с энтузиазмом подхваченного в дальнейшем массовым кинематографом, в произведении художника пытаются напрямую увидеть продукт его биографии, жизни, характера личности. И вот появление Шестой симфонии трактуют как прямой результат тяги Бетхо-

вена к природе: говорят о его любви к загородным пешим прогулкам, о выездах на всё лето в деревню и т. д.<sup>5</sup> В этом свете «Пасторальная» предстаёт чуть ли не зарисовкой с натуры. Подобный образ запечатлён на литографии 1834 г. из альманаха Цюрихского музыкального общества: Бетховен сочиняет свою симфонию на лоне природы — пасторальной, конечно, характерными атрибутами которой являются милые овечки, очаровательная пастушка, прекрасная сельская местность в хорошую погоду (илл. 4).

Ещё одним свидетельством типичного для публики XIX века восприятия «Пасторальной» становятся почтовые открытки, тиражирующие тот же



Илл. 4

- 3** Впоследствии, кстати, обнаружилось, что этот ритм соответствует букве «V» в азбуке Сэмюэля Морзе, поэтому во время Второй мировой войны союзники использовали тему Бетховена в качестве пароля: V как Victoria.
- 4** Как можно прочитать на обложке виниловой пластинки с записью «Пасторальной» в исполнении Колумбийского симфонического оркестра под управлением Бруно Вальтера (1958): «Composée simultanément avec la Cinquième symphonie, la Pastorale en donne la clé d'interprétation psychologique: l'une nous montre l'homme aux prises avec le destin, l'autre face à la nature; tandis qu'il luttait avec celui-là et finissait par le terrasser, il s'abandonne à celle-ci [Сочиненная одновременно с Пятой симфонией, Пасторальная даёт ключ к её психологической интерпретации: одна показывает нам человека, борющегося с судьбой, другая — лицом к лицу с природой; в то время как он боролся с тем и в итоге победил, он уступает этому]».

- 5** Привлекают, как правило, высказывания самого Бетховена — в письмах или по воспоминаниям современников. Содержательная в этом плане публикация была предпринята ещё в 1905 году [19]: в ней собраны цитаты по 13 рубрикам. И вторая из них — «Любовь к природе».



Илл. 5

образ композитора, делающего «зарисовку с натуры» (илл. 5, 6).

В черновиках Бетховена встречается жанровое определение в отношении Пасторальной: «*Sinfonia caratteristica* — oder Erinnerung an das Landleben [Характеристическая симфония, или Воспоминание о сельской жизни]» (из Книги эскизов за 1808 год [цит. по: 2, с. 362]). «Характеристический» — термин, наиболее часто используемый в XVIII–XIX веках для программной, «описательной» инструментальной музыки, где есть текстовое обозначение «предмета» [см.: 22]. Но какого рода это описание?

Данный вопрос свидетельствует ещё об одном деривате заявленной темы: концепция *музыкального отображения* природы в «Пасторальной» Бетховена.

Через весь XVIII век проходят споры о музыкальном подражании. На первом этапе идею подражания ещё выводят из теории аффектов. В следующий период был выдвинут тезис о подражании природе. «Устанавливается, — как пишет во вступительной статье к подготовленной им хрестоматии В.П. Шестаков, — представление о трёх видах подражания: 1) звукам одушевлённой или неодушевлённой природы; 2) аффектам или страстям души; 3) акцентам и интонациям речи» [11, с. 40]. Нередко «подражание» понималось прямолинейно и механистически, от чего предостерегал Руссо: «за исключением лишь весьма малого числа случаев, искусство музыкантов состоит не в непосредственном изображении предметов, а в том, чтобы привести душу в такое настроение, которое создало бы в ней предметы» (Письмо к д'Аламберу 1753 г. [цит. по: 11, с. 41]). Во второй половине века на первый план выдвигают не подражание, а выражение, и дискуссии продолжают-

ся до начала XIX столетия. Пастораль, заметим, в силу своего «жанрового содержания», оказывается на огневом рубеже этих споров. В свете подобных дебатов по-особому высвечивается смысл подзаголовка Бетховена к «Пасторальной»: «Больше выражение чувства, чем живописание [Mehr Ausdruck des Empfindung, als Malerei]» — им Бетховен как будто заранее ограждал свою симфонию от обвинений в несоответствии веяниям современной музыкальной эстетики.

На практике, однако, различные тенденции продолжали существовать. Так, с одной стороны, Иоганн Георг Зульцер в «Allgemeine Theorie der schönen Künste» (1774) утверждал: «Живописание в музыке следует ценить ровно столько же, сколько пустую игру слов в речи»; «композитор должен всячески воздерживаться от подобных ребячеств <...>; он должен помнить, что музыка воздействует не на рассудок и не на представления, а только на сердце» [цит. по: 8, с. 78]. Словно отве-



Илл. 6

чая этим рассуждениям, в эскизах «Пасторальной» Бетховен писал: «...всякая изобразительность проигрывает, если к ней чрезмерно прибегают в инструментальной музыке <...> Тот, кто имеет понятие о сельской жизни, может и без многих заголовков представить себе, чего хотел автор» (см. там же). Тем не менее, в симфонии есть и изобразительность, и заголовки для каждой части.

С другой стороны, в представлениях этой эпохи о музыке как особом искусстве на первом месте стояла музыка вокальная (оперная, церковная). Показательно, что в лекциях по эстетике, которые Гегель читал в 1820-е годы в Берлине, Бетховен, создававший преимущественно инструментальную музыку, вообще не упоминается. Об этом пишет Карл Дальхаус, добавляя: «...инструментальную музыку слушали, кратко говоря, как вокальную, текст которой был “скрыт” композитором или о содержании которой он “умолчал»» [5, с. 34]. Позднее, во второй половине XIX века, замечает Дальхаус, в качестве «собственно музыки» будет уже устойчиво мыслиться музыка инструментальная (там же).

Бетховен тяготел к точности выражения своих идей — и на стадии их проработки в эскизах, и на стадии окончательного оформления. Об этом свидетельствуют его записные книжки, где наброски музыкальных тем нередко сопровождаются словесными ремарками, а также разговорные тетради и письма, содержащие авторские пояснения к собственной музыке. Бетховен, кстати, не только не возражал против «пересказа» музыки «Пасторальной» в рецензии Мосенгайля, но даже выразил желание иметь список этой рецензии: «Не потому, что в ней содержатся лестные отзывы обо мне, — писал он в письме Н. Цмескалю, — а из желания отметить для себя самого, что мои намерения воспринимаются другими именно так, как я хотел, а не иначе» [2, с. 438].

В «Пасторальной» действительно немало того, что можно отнести к музыкальной «изобразительности»: «концерт птиц» в коде «Сцены у ручья» (2-я часть; изображённое деревянными духовыми трио соловья, перепела и кукушки, как помечено в партитуре), картина не без юмора представленного сельского праздника с пением, танцами, не всегда умелой игрой на народных инструментах (3-я часть), и, конечно, — музыкальная картина грозы (4-я часть). На слушателей бетховенская «сце-

на грозы» производила особое впечатление. Гектор Берлиоз в конце 1820-х, высказывая в очерке о симфониях Бетховена свои наблюдения о том, что именно для слушателей становится доминирующим в восприятии, чему они отдают предпочтение, писал: «...о произведениях Бетховена говорят: *Гроза* Пасторальной симфонии, *Финал* до-минорной <...> и т. д. и т. п.» [1, с. 189]. Не случайно Д. Джонс, перефразируя программное высказывание Бетховена, последнюю главу своей книги назвал «Mehr Malerei als Empfindung» [18].

Из сказанного, однако, ещё нельзя делать вывод, что даны «зарисовки с натуры». Об этом по-своему писал уже Роберт Шуман в 1835 году, одним из первых попытавшийся отделить фигуру Бетховена от создаваемых им художественных образов: «Сочиняя свою Пасторальную симфонию, Бетховен хорошо понимал, какие опасности его подстерегают. <...> И для художников просто нелепо изображать его сидящим у ручья и слушающим журчание воды. Когда Бетховен задумывал и осуществлял свою идею Пасторальной симфонии, не один лишь короткий весенний день вдохновлял его на возглас радости, но неведомое смешение возвышенных песен над нами (как Гейне, кажется, где-то говорит). Многообразные голоса творения пробудились в нём» [цит. по: 18, с. 82].

Конечно, в «Пасторальной» — не звукописательность, которая «говорит сама за себя». Через неё говорит ещё что-то, её превышающее. По сути, линия драматургического развития в симфонии — это сначала незаметное, но к концу набирающее силу восхождение от изображения к созерцанию, от созерцания — к обобщающей в себе изображению и созерцанию идее, реализованной в финале, когда сливается метафорическое и музыкально-конкретное, непосредственно узнаваемое слухом.

Узнаваемое, потому что к этому времени прочно вошло в «интонационный словарь эпохи» (по терминологии Б.В. Асафьева), и прежде всего, — через оперную музыку, где образность кристаллизовалась и конкретизировалась средствами комплекса искусств. Перед мысленным взором слушателя Бетховен разворачивает типизированные в операх театрализованные картины-сцены: сцена у ручья, сцена деревенского праздника, сцена грозы. Недаром В.Дж. Конен пишет: «Возникает определённое впечатление, что в Шестой симфонии Бетховен нарочито преломляет через призму своего

нового симфонического стиля образы и формы выражения музыкального театра века Просвещения»<sup>6</sup> [9, с. 164]. У Бетховена всего одна опера («Фиделио»), но языком оперного театра он владел блестяще (не случайно слушатели сетовали иногда, что его фортепианные сонаты слишком театральны, поскольку это нарушало принятую жанровую детерминацию).

Но ещё более масштабной «призмой», через которую преломляется и симфонизм «Пасторальной», и её театрализованная музыкальная стилистика, и заложенная в ней концепция природы, является, безусловно, принадлежность к одному из метажанров европейского искусства. Само авторское название — «*Pastorale*» — вписывает Шестую симфонию Бетховена в определённую жанровую традицию, имеющую глубокие исторические корни: традицию *пасторали*. В музыке пастораль проявила себя практически во всех отраслях: церковной и светской, вокальной и инструментальной, театральной и концертной. О причастности данной жанровой традиции свидетельствует и программный заголовок финала Шестой симфонии: *Hirtengesang* (Пастушеская песня).

В музыкальном искусстве сформировались различные типы пасторали: антиквизированная (так или иначе связанная с античными прообразами и мотивами), рождественская (связанная с библейским сюжетом о пастырях вифлеемских и иконографическим образом совместного славословия — «концерта» — пастухов и ангелов), галантная (порождение эпохи галантного стиля) и другие. К рубежу XVIII–XIX веков формируется новая разновидность, отразившая важную модификацию жанра пасторали в целом. В европейской литературе и театре новая тенденция проявилась в виде перехода от трактовки пасторали как прекрасного поэтизированного досуга к интерпретации эстетически привлекательного образа «простой жизни»

<sup>6</sup> Последовательная программность всё же, видимо, сковывала Бетховена. Конен пишет далее: «Этим уникальным *opus'ом* Бетховен вообще полностью исчерпал свой интерес к собственно инструментальной программности. На протяжении последующих двадцати (!) лет — и около десяти из них совпадают с периодом позднего стиля — он не создал ни одного произведения с конкретизирующими заголовками и ясными внемузыкальными ассоциациями в манере «Пасторальной симфонии»» [9, с. 164].

и «простого человека». Сохраняя, в целом, ренессансно-гуманистическое видение природы как разумного и благого начала, Просвещение привносит характерный для него дидактический акцент, отдавая предпочтение деятельному, преобразовательному постижению природы — перед постижением созерцательным, более типичным для Ренессанса. В жанровом плане эти процессы актуализируют традицию *георгики*, которая оказалась им созвучна и на данном этапе истории европейской пасторали, по-своему отражая просветительскую идеологию, открывала для затухавшего было жанра пасторали новые перспективы.

Как и классическая буколика, пасторальная георгика апеллирует к «естественному человеку», но это уже не пастух мифологизированной Аркадии, а идеализированная фигура современного селянина, со свойственным Просвещению нравоучительством представленная в контексте патриархальных ценностей. На первый план выходят теперь несущие черты современности и «местного колорита» темы родной земли, трудов и досугов близкого к природе сельского жителя, самодостаточного крестьянского быта, добродетельности нравов простых людей. Ярким репрезентантом подобной модификации пасторали в симфонической музыке стала Шестая симфония Бетховена.

Что касается впечатляющей картины грозы (традиционно воплощённой здесь в форме инструментальной фантазии), то это не только параллель оперным сценам разгула стихии или эпизодам, связанным с божественными силами (так, гром и молния — типичные атрибуты громовержца Зевса-Юпитера), но и, одновременно, метафора: буря как необходимый компонент в целостной картине мироустройства. Внутренний герой «Пасторальной» Бетховена — та же масштабная личность, что и в Пятой, но в других «предлагаемых обстоятельствах», и потрясения («бури») для неё оказываются не разрушением, а созиданием, не несущими разлад с мирозданием, но возвышающими до глубокого осознания его величия. Обобщением становится непосредственно продолжающая 4-ю часть и словно вытекающая из неё (*attacca*, доминантовый орган-ный пункт) молитвенно-гимническая *Hirtengesang* финала симфонии.

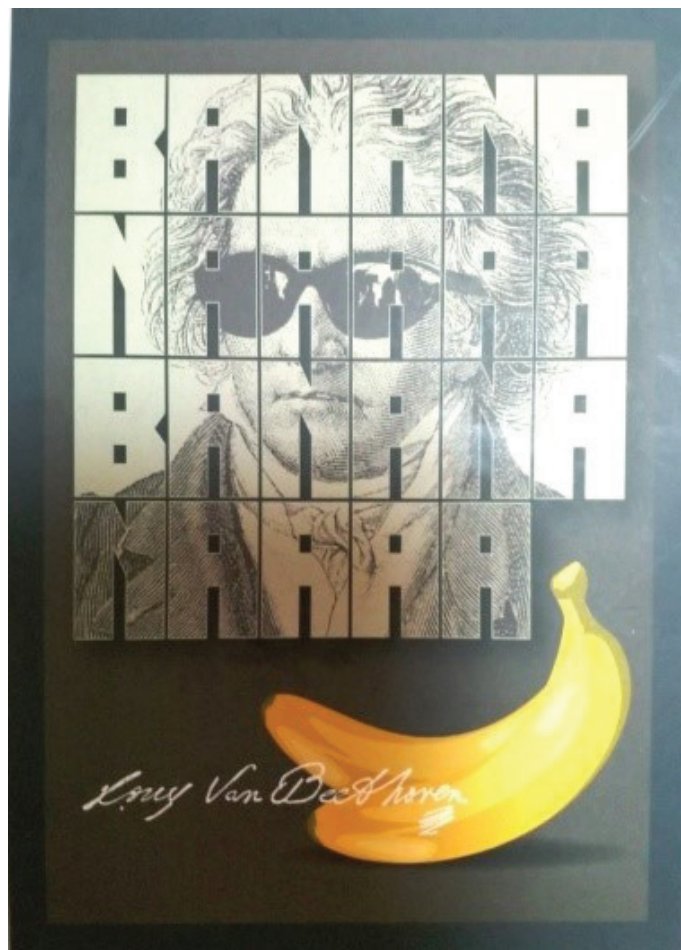
Таким образом, концепция природы в «Пасторальной» носит мировоззренческий характер, и природа в ней предстаёт действительно как иде-

ал, но данный в чувственных ощущениях. Эта концепция, как мы могли видеть, отражает культурно-художественный контекст своего времени, включая философские искания, и вместе с тем она органично встроена в эстетические и жанровые парадигмы самого музыкального искусства — прежде всего, связанные с жанром пасторали и феноменом европейской симфонии.

Тем неожиданнее кажется ещё один пример исторической рецепции «Пасторальной» Бетховена — в мультипликации Уолта Диснея. Но здесь мы вступаем в сферу нового рода искусства, сформированного культурой уже XX века.

**Кинематограф.** «Бетховенский миф» начал складываться ещё при жизни композитора и только укреплялся в дальнейшем. Симптоматичной кажется попытка в одной из недавних статей интерпретировать фигуру Бетховена не просто как выдающегося композитора, но как «культурного героя» — с соответственно выстроенной системой аргументации<sup>7</sup>. Знаковый характер в культуре в процессе «омассовления» приобретает и целый ряд его произведений (а также отдельных музыкальных тем из них), привлекаемых не только в прямом значении данного «знака», но и ироническом, пародийном, игровом и т. д. В этом ряду — фортепианные сонаты «Лунная», «Патетическая», «Аппассионата»; симфонии IX (тема хорового финала, преимущественно), VII (в основном, Allegretto), VI и, особенно, V (зачастую свёрнутая до начального лейтмотива<sup>8</sup>). Что касается такого массового искусства, как кинематограф, то примеров обращения к музыке Бетховена множество, и это — интересный предмет отдельного исследования<sup>9</sup>.

- <sup>7</sup> Это статья филолога-семиотика, автора «Словаря культуры XX века», В.П. Руднева [12]; в дальнейшем автор развил указанную тему в своей монографии о Бетховене, опубликованной в этом году.
- <sup>8</sup> В качестве радикально «актуальной» иллюстрации добавим здесь ещё один пример сувенирной открытки — но уже XXI века, — изображающей своеобразный мини-квест (илл. 7).
- <sup>9</sup> Пример такого исследования — статья П.С. Волковой «Л. ван Бетховен в пространстве кинематографа: опыт ре-интерпретации» [4], в которой наибольшее внимание уделяется IX симфонии Бетховена и примерам её «ре-интерпретации» в фильмах «Заводной апельсин» (1971) С. Кубрика и «Ностальгия» (1983) А. Тарковского.



Илл. 7

В отношении «Пасторальной» можно наблюдать, что непростая концепция «идеала природы», о которой речь шла выше, действительно упрощается и редуцируется до знака «идеальной природности», который эксплуатируется в различных вариантах и смысловых контекстах. Приведём несколько примеров.

«Пасторальная симфония» (Франция, 1946), режиссёр Жан Деланнуа, композитор Жорж Орик. Фильм представляет собой не очень удачную экранизацию одноимённой повести Андре Жида, опубликованной в 1919 г. Не вполне понятным оказывается даже название ленты: оно коррелирует только с названием литературного первоисточника. Но сам Андре Жид апеллирует именно к VI симфонии Бетховена, что является ключом в раскрытии идейного замысла и этоса повести. В сценарии купирована важная сцена посещения сельским пастором с его слепой воспитанницей концерта, после которого состоялся их разговор. В фильме сохранён только диалог, который происходит просто во время очередной прогулки, что лишает его смысловой

весомости и даже оправданности скрытого в нём нерва<sup>10</sup>. Музыка Бетховена, на которую было настраивает название, в фильме не звучит.

«*Армия теней*» (Франция, Италия, 1969), режиссёр Жан-Пьер Мельвиль, композитор Эрик Демарсан. По мотивам одноимённого романа Жозефа Кесселя о деятельности французского Сопротивления. В фильме цитируется фрагмент финала Шестой симфонии Бетховена во время визита одного из участников боевой группы к своему старшему брату, в родной дом, где сохраняется совсем мирная обстановка, стоит клавесин, лежит гобой, на камине — бюст Бетховена. Понятно, что «Пасторальная» здесь — такой же атрибут мирной жизни, образ которой в целом вступает в диссонанс с обстановкой военного времени, картина которого доминирует в киноленте.

Фрагмент 4-й части симфонии, наряду с «Маленькой ночной серенадой» Моцарта, проходит на титрах фильма «*Этюд в чёрном*» (эпизод № 5 детективного сериала «Коломбо», 1972). Появление классической музыки здесь вполне утилитарно: данный эпизод связан с деятельностью симфонического оркестра, и его дирижёр — главное действующее лицо. Хотя звучание именно «Грозы» в опре-

**10** Вот соответствующее место в повести (Тетрадь первая. 29 февраля): «...исполняли не что иное, как “Пасторальную симфонию”. Я сказал “не что иное”, потому что нет такого произведения, — и это вполне понятно, — с которым мне так хотелось бы её познакомиться. Долгое время после того, как мы вышли из концертного зала, Гертруда все ещё не нарушала молчания и, по-видимому, утопала в восторге.  
— Неужели то, что вы видите, в самом деле так же прекрасно, как это? — проговорила она наконец.  
— Так же прекрасно, как что, моя милая?  
— Как сцена на берегу ручейка?  
Я ей ответил не сразу, невольно задумавшись, что все эти несказанные созвучия изображали мир не таким, как он есть, а таким, каким он мог быть, каким он мог бы стать без существования зла и греха. Кстати, я ни разу еще не нашел в себе мужества поговорить с Гертрудой о зле, о грехе, о смерти.  
— Люди, имеющие глаза, — сказал я наконец, — сами не знают о своём счастье.  
— А я, не имеющая глаз, — вскричала она в ту же минуту, — знаю, какое счастье — слушать». И далее — ещё одна, важная для понимания «внутреннего сюжета» произведения, фраза Гертруды: «Мне хотелось бы знать, не очень ли я... — как это вы говорите? — не очень ли я детонирую в симфонии?» (перевод Б.А. Кржевского).

делённой степени настраивает на криминальные события.

«*Сойлент Грин*» (США, 1973), режиссёр Ричард Флейшер, композитор Фред Майроу. Этот мрачный научно-фантастический фильм основан на романе-антиутопии Гарри Гаррисона «Подвиньтесь! Подвиньтесь!» (1966). Достаточно продолжительный фрагмент 1-й части «Пасторальной» звучит в одной из заключительных сцен, сопровождающая видеоряд с картинками утраченного современной цивилизацией прекрасного природного мира. Но смысл в том, что эти картины демонстрируются на стенах зала, где проходит процедура эвтаназии Соломона Рота (университетский профессор в прошлом, напарник детектива Торна). В безупречно разработанном сценарии этой процедуры большое значение придано «художественному сопровождению», и в её саундтреке «Пасторальная» следует за побочной темой 1-й части Шестой симфонии Чайковского и продолжается «Утром» Грига. По масштабам звучания классической музыки в драматургии фильма образуется арка с одной из сцен первой половины ленты, где Рот и Торн наслаждаются практически немислимой в их мире трапезой из натуральных продуктов. И вся эта сцена — самая светлая в картине — без слов проходит под *Andante* Моцарта из «*Kegelstatt-Trio*» для кларнета, скрипки и фортепиано. Повтор кадров природы вместе с «Пасторальной» Бетховена идёт на заключительных титрах фильма, оставляя ирреальное впечатление, что связанная с этими образами процедура началась уже и для зрителя.

Целый ряд примеров обращения к Шестой симфонии Бетховена обнаруживается в современной анимации. Выделим в этом ряду полнометражный японский мультфильм «*Госю-виолончелист*» (1980) по детскому рассказу классика Кендзи Миядзавы, режиссёр Исао Такахата, композитор Митио Мамя. Лента почти целиком идёт на музыке «Пасторальной» в различной компоновке, иллюстрируя изобразительный ряд и в свою очередь иллюстрируемая им. Помимо топоса «идеальной природности» педалируется «топос грозы», поскольку фильм — поучительная история преодоления молодым музыкантом своего несовершенства путём упорного труда, а также в общении с животным миром. Кстати, в кадре присутствует и портрет самого Бетховена (на стене комнатки Госю), который своим грозным видом подозрительно

сходен с требовательным и вспыльчивым дирижёром сельского оркестрика, в котором Госю вместе со всеми репетирует «Пасторальную» для ответственного концерта.

Пространные фрагменты Шестой симфонии Бетховена цитируются в гламурном мультфильме «Барби и Волшебство Пегаса» (2005) из серии «Барби», режиссёр Грег Ричардсон, композитор Арни Рот. Саундтрек включает, помимо произведения Бетховена, отрывки Первой сюиты «Пер Гюнт» Грига, «Классической симфонии» Прокофьева (последняя в титрах, впрочем, не указана). В фильме кукла Барби предстаёт в образе принцессы Анники, к тому же прекрасной фигуристки-любительницы. Первый «прокат» Анники идёт на музыку 1-й части симфонии ещё на начальных титрах. Есть сцена на городском катке, где она очаровывает всех своим искусством под сопровождение трио городских музыкантов (звучит 3-я часть симфонии). Угроза, исходящая от злого волшебника Венлока, иллюстрируется музыкой «Грозы». Эйдан (кукла Кен), помогающий Аннике справиться с Венлоком, в конце тоже оказывается высококлассным фигуристом, и завершает фильм хэппи-энд в виде виртуозного номера парного катания среди фей, детей и пегасов под звучание финала симфонии Бетховена<sup>11</sup>. «Пасторальная», таким образом, даже не иллюстрирует здесь именно «идеальную природность», но обобщённо вписывается в красивую картинку в качестве «красивой музыки». Единственный момент актуализации смысла первоисточника — когда Эйдан подъезжает к сельской кузнице, где трудится его отец: встреча происходит на звучании первого восьмитакта «Hirtengesang» (оживляется «жанровая память» георгики).

Закономерным воспринимается обращение к знаковости «Пасторальной» в мультфильме Чака Джонса «Белый котик» (США, 1975, композитор Дин Эллиотт), который является экранизацией рассказа Редьярда Киплинга. Здесь неоднократно звучит начальный фрагмент 5-й части, в завершение фильма — в авторской обработке Эллиотта. Бетховенская тема устойчиво связана с идиллическим

<sup>11</sup> Вероятно, эти завершающие кадры вдохновлены финалом из «Фантазии» Диснея, о которой речь пойдёт дальше, хотя они уже лишены присущего «Фантазии» чувства наивной всепоглощающей радости и трогательной детскости.

характером представленного в ленте мира животных.

В ряду примеров апелляции к «Пасторальной» встречаются и ставшие буквально культовыми анимационные сериалы — «Симпсоны» (9-й эпизод второго сезона, 1990: все дети, оторвавшись от телевизоров, вышли на свежий воздух — эта идиллическая картина сопровождается звучанием начальной темы 1-й части «Пасторальной») и «Спанч Боб» (26 серия пятого сезона / № 92, 2007: та же музыкальная тема звучит, когда герои попадают в волшебный «Храм искусства» Атлантиды). В обоих случаях очевидно, что «Пасторальная» функционирует как узнаваемый знак, являясь атрибутом некоего идиллического образа.

Но, видимо, одним из первых в мультипликации к «Пасторальной» обратился Уолт Дисней, его Студия. В 1930-е годы (точнее, с 1929 по 1939) Disney Studios выпускает серию «Забавные симфонии [Silly Symphony]», куда вошло более 70 лент. Отличительной особенностью серии стали принцип синхронизации саундтрека с изображением<sup>12</sup>, пластичность движения одушевлённых персонажей и неодушевлённых предметов, развитая музыкальная партитура. Первой цветной короткометражкой в этой серии стал фильм «Цветы и деревья» (1932), получивший первого «Оскара» — в специально учреждённой тогда номинации за лучший анимационный фильм, после чего сериал получал «Оскара» ежегодно. Одна из последних лент в серии — «Фермерская симфония» (1938), музыкальная партитура которой стала рекордной по цитациям: 16 фрагментов на протяжении всего восьми минут короткометражки. Начало 3-й части «Пасторальной» («Весёлое сборище крестьян») открывает этот ряд, задавая энергию картинке раннего утра на скотном

<sup>12</sup> Эту особенность отмечал ещё С.М. Эйзенштейн. «В размышлениях Эйзенштейна о теории музыки, — пишет Д. Котеншulte, — “Забавные симфонии” Диснея служат примерами удачной синэстезии. Гений Диснея интересует его как источник вдохновения для этого механизма, работающего с “почти пугающим совершенством” <...>. Его зачаровывают предшествующие каждому фильму партитуры, расписанные с точностью до секунды, на которых фазы движения выполнены так точно, что потом их можно синхронизировать с саундтреком, записанным на другом конце континента» [10]. Этот опыт, как известно, Эйзенштейн использовал и в собственном творчестве.

дворе и настраивая на деревенский характер самого сюжета.

В отличие от этого обзаца, вполне узнаваемо апеллирующего к знаку «идеальной / идиллической природности», оригинальную интерпретацию демонстрирует мультипликационный фильм «Фантазия» (1940). Базируясь на опыте «Забавных симфоний», этот фильм идёт дальше, являясь одним из первых полнометражных фильмов Студии Диснея. Он сразу был задуман как эксперимент в области синтеза музыки и анимации. Для этого фильма по поручению Диснея (не без влияния Леопольда Стоковского) специально была разработана одна из самых ранних стереофонических систем, названная сообразно ленте Fantasound. Когда состоялась премьера фильма «Фантазия» и системы Fantasound, это было воспринято как технологическое чудо<sup>13</sup>.

В картине 7 частей, основанных на 8 произведениях классической музыки (Баха, Дюка, Чайковского, Стравинского, Мусоргского, Шуберта и др.), которые были специально переработаны Стоковским и исполнены Филадельфийским оркестром под его управлением. Представлены произведения разных жанров, и пятой частью является «Пасторальная» Бетховена в виде сделанного Стоковским 22-минутного «дайджеста» (в два раза короче оригинала). Визуальный ряд здесь выдержан в той же стилистике Студии Диснея, детских книжек и комиксов. При этом вся «сюжетика» симфонии Бетховена, и это действительно неожиданно, переписывается в духе греко-римской мифологии. В этом забавном фильме создан радостный и трогательный сказочный мир, населённый молодыми кентаврами и кентавридами, разноцветными единорогами и пегасами, множеством маленьких фавнов и эротов-путти, все природные стихии олицетворены богами (Зевс и Гефест, Вакх, Ирида и Диана, Гелиос и Морфей). Гроза здесь — это азартное метание молний Зевсом, знаменитый «птичий концерт» в коде 2-й части, «Сцены у ручья», трактован как ансамбль озорных путти (илл. 8). Таким образом, и это самое интересное с точки зрения заявленной темы статьи, рецепция музыки Бетховена, представленная «Фантазией», вдруг возвращает сам

жанр пасторали Шестой симфонии к изначальной античной буколической традиции, по другую сторону истории жанра парадоксально выводя на сцену современной анимации персонажи идиллической поэзии под музыку симфонической георгики.



Илл. 8

Можно ли оценивать приведённые в статье примеры как свидетельство свершившейся в художественном сознании на протяжении двух столетий трансформации ментального «образа» бетховенского опуса, движущейся от разработанной в нём философско-эстетического «идеала природы» классико-просветительской эпохи — к вольно толкуемому знаку «идеальной / идиллической природности»? Или даже знаку вообще «классической музыки», в чём симфония Бетховена разделила участь многих произведений так называемой популярной классики, превращаемой, скажем, в телефонные рингтоны и тому подобные растиражированные звуковые клише? Собственно, вопрос оказывается шире и связан с судьбой классической музыки в современной культуре. Думается, однако, на него нет однозначного ответа, поскольку культура многослойна и динамична в своём развитии. А предсказания — дело, как известно, неблагоприятное.

Но улыбка истории в том, что отмеченный обобщенный «знак классической музыки» нередко ассоциируется сегодня в массовом сознании с «экологичностью» — как с одним из новых идеалов современного мира.

<sup>13</sup> Первоначальный стереофонический звук «Фантазии» в военные годы был утрачен и не восстанавливался до 1956 года, когда фильм был перевыпущен.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Берлиоз Г.** Критический очерк о симфониях Бетховена // Г. Берлиоз. Избранные статьи: Пер. с фр. — М.: Музгиз, 1956. — С. 166–205.
2. **Бетховен Людвиг ван.** Письма. В 4 т. — Т. 1: 1787–1811. — Изд. 2-е, доп. / Сост., вступ. ст. и комм. Н.Л. Фишмана. Пер. Л.С. Товалёвой и Н.Л. Фишмана. Доп. к составу тома, комм., и предисловие к вступ. ст. Л.В. Кириллиной. — М.: Музыка, 2011. — 616 с.
3. **Бетховен Людвиг ван.** Письма. В 4 т. — Т. 2: 1812–1816. — Изд. 2-е, доп. / Сост., вступ. ст. и комм. Н.Л. Фишмана. Пер. Л.С. Товалёвой и Н.Л. Фишмана. Доп. к составу тома, комм., и послесловие к вступ. ст. Л.В. Кириллиной. — М.: Музыка, 2013. — 560 с.
4. **Волкова П.С.** Л. ван Бетховен в пространстве кинематографа: опыт ре-интерпретации // ЭНЖ «Медиамузыка». № 4 (2015) [Электронный ресурс]. — URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/4\\_3.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html) (дата обращения 17.12.2022).
5. **Дальхаус К.** Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С.Б. Наумовича. — СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2019. — 420 с. — (Зарубежное музыковедение. Избранное).
6. **Дебюсси К.** Статьи. Рецензии. Беседы. — М.: Музыка, 1964. — 278 с.
7. **Кириллина Л.В.** Бетховен. Жизнь и творчество: В 2-х томах. — Том I. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. — 536 с.
8. **Кириллина Л.В.** Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. I: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М.: Моск. гос. консерватория. — 197 с.
9. **Конен В.Дж.** История зарубежной музыки. Вып. 3. — 5 изд. — М.: Музыка, 1981. — 534 с.
10. **Котеншulte Д.** ¡Que viva Disney! Восприятие Диснея Эйзенштейном / Пер. Лидия Маслова // Киноведческие записки. Историко-теоретический журнал. — 2001, № 52. — С. 115–128 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.kinozariski.ru/ru/article/sendvalues/807/> (дата обращения 19.02.2023).
11. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В.П. Шестакова. — М.: Музыка, 1971. — 688 с. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
12. **Руднев В.П.** Бетховен как культурный герой // Комментарии: Журнал для читателя. — 2020, № 33. — С. 24–26.
13. **Шуман Р.** Памятник Бетховену. Четыре мнения // Роберт Шуман Избранные статьи о музыке. — Москва: Изд-во Юрайт, 2023. — 180 с. — (Антология мысли). С. 14–20.
14. Allgemeine Musikalische Zeitung. Den 12 April 1809. — Vol. 11, № 28. — Leipzig: bei Breitkopf und Härtel, 1809. — Sp. 433–448.
15. Allgemeine Musikalische Zeitung. Den 19 Februar 1812. — Vol. 14, № 8. — Leipzig: bei Breitkopf und Härtel, 1812. — Sp. 117–132.
16. Beethoven Pastoral Project [Electronic resource]. — URL: <https://pastoralproject.org/> (дата обращения 15.12.2020).
17. [Böhmer, Karl] Sinfonie Nr. 6 F-Dur, op. 68 "Pastorale" in der Fassung für Streichsextett von M.G. Fischer (1810) // Villa Musica. Online-Kammermusikführer [Electronic resource]. — URL: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2639> (дата обращения 15.02.2023).
18. **Jones, David** Wyn Beethoven: The Pastoral Symphony. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995. — 107 p.
19. **Kerst, Friedrich and Krehbiel, Henry Edward (ed.)** Beethoven: the Man and the Artist, as Revealed in his own Words. — New York: B.W. Huebsch, 1905. — 110 p.
20. **Schmerner, Roland** Die Pastorale: Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter. — Kassel: Bärenreiter Verlag, 1998. — 356 S.
21. The Harmonicon, a Journal of Music. June 1823. — Vol. I, Part I, № 6. Review of music. — London: William Pinnock, 1823. — P. 79–88.
22. **Will, Richard** The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven. — Cambridge: Cambridge University Press, 2002. — xi + 329 p. (Series: New Perspectives in Music History and Criticism).
23. Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater. 1810 / Herausgegeben von August Mahlmann. — № 133. Donnerstag, den 5. Juli 1810. — Leipzig: bei Georg Voss, 1810. — Sp. 1049–1056.

## REFERENCES

1. **Berlioz H.** Kriticheskiĭ ocherk o simfoniakh Beethovena [A critical essay about Beethoven's Symphonies] // H. Berlioz. Izbrannyĭe stat'i: Per. s fr. — Moscow.: Muzgiz, 1956. — S. 166–205.
2. **Beethoven Ludwig van** Pis'ma [Letters]. V 4 t. — T. 1: 1787–1811. — Izd. 2-e, dop. / Sost., vstup. st. i komm. N.L. Fishman. Per. L.S. Tovalyova i N.L. Fishman. Dop. k sostavu toma, komm., i predislovie k vstup. st. L.V. Kirillina. — Moscow.: Muzyka, 2011. — 616 s.
3. **Beethoven, Ludwig van** Pis'ma [Letters]. V 4 t. — T. 2: 1812–1816. — Izd. 2-e, dop. / Sost., vstup. st. i komm. N.L. Fishman. Per. L.S. Tovalyova i N.L. Fishman. Dop. k sostavu toma, komm., i posleslovie k vstup. st. L.V. Kirillina. — Moscow.: Muzyka, 2013. — 560 s.
4. **Volkova P.S.** L. van Beethoven v prostranstve kinematografa: opyt re-interpretatsii [L. van Beethoven in the space of cinema: the experience of re-interpretation] // ENZH «Mediamuzyka». № 4 (2015) [Electronic resource]. — URL: [http://mediamusical-journal.com/Issues/4\\_3.html](http://mediamusical-journal.com/Issues/4_3.html) (date of application 17.12.2022).
5. **Dahlhaus C.** Izbrannyĭe trudy po istorii i teorii muzyki [Selected works on the history and theory of music] / sost., per. s nem., poslesl., komment. S.B. Naumovicha. — SPb.: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova, 2019. — 420 s. — (Zarubezhnoe muzykovedenie. Izbrannoe).
6. **Debussy C.** Stat'i. Recenzii. Besedy [Articles. Reviews. Conversations]. — Moscow.: Muzyka, 1964. — 278 s.
7. **Kirillina L.V.** Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: V 2 tomakh [Beethoven. Life and Oeuvre: In 2 volumes]. — Tom I. — Moscow: NITC «Moskovskaia konservatoriia», 2009. — 536 s.
8. **Kirillina L.V.** Classicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka. Ch. I: Samosoznanie e'pohi i muzykal'naiia praktika [The classical style in music of the XVIII — beginning of the XIX-th centuries. Part I: Self-consciousness of an epoch and musical practice]. — Moscow: Mosk. gos. konservatoriia. — 197 s.
9. **Konen V.J.** Istoriia zarubezhnoi muzyki [The History of Foreign music]. Vy'p. 3. — 5 izd. — Moscow: Muzyka, 1981. — 534 s.
10. **Kothenschulte D.** ¡Que viva Disney! Vospriatie Disneia Eisenstein'nom [¡Que viva Disney! Eisenstein's Perception of Disney] / Per. Lidia Maslova [Electronic resource] // Kinovedcheskie zapiski. Istoriko-teoreticheskii zhurnal. — 2001, № 52. — S. 115–128. — URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/807/> (date of application 19.02.2023).
11. Muzykal'naiia estetika Zapadnoi Evropy XVII-XVIII vekov [The Musical Aesthetics of Western Europe in the 17th and 18th Centuries] / Sost. tekstov i obshchaia vstup. stat'ia V.P. Shestakov. — Moscow: Muzyka, 1971. — 688 s. — (Pamiatneyki muzykalno-esteticheskoi mysli).
12. **Rudnev V.P.** Beethoven kak kulturnyi geroi [Beethoven as a cultural hero] // Kommentarii: Zhurnal dlia chitatelia. — 2020, № 33. — S. 24–26.
13. **Schumann R.** Pamiatneyk Beethovenu. Chetyre mneniia [A monument to Beethoven. Four opinions] // Robert Shuman Izbrannyĭe stat'i o muzyke. — Moscow: Izd. Iurait, 2023. — 180 s. — (Antologiya mysli). S. 14–20.
14. Allgemeine Musikalische Zeitung. Den 12 April 1809. — Vol. 11, № 28. — Leipzig: bei Breitkopf und Härtel, 1809. — Sp. 433–448.
15. Allgemeine Musikalische Zeitung. Den 19 Februar 1812. — Vol. 14, № 8. — Leipzig: bei Breitkopf und Härtel, 1812. — Sp. 117–132.
16. Beethoven Pastoral Project [Electronic resource]. — URL: <https://pastoralproject.org/> (date of application 15.12.2020).
17. [Böhmer, Karl] Sinfonie Nr. 6 F-Dur, op. 68 „Pastorale“ in der Fassung für Streichsextett von M.G. Fischer (1810) // Villa Musica. Online-Kammermusikführer [Electronic resource]. — URL: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2639> (date of application 15.02.2023).
18. **Jones, David** Wyn Beethoven: The Pastoral Symphony. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995. — 107 p.
19. **Kerst, Friedrich and Krehbiel, Henry Edward (ed.)** Beethoven: the Man and the Artist, as Revealed in his own Words. — New York: B.W. Huebsch, 1905. — 110 p.
20. **Schmerner, Roland** Die Pastorale: Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter. — Kassel: Bärenreiter Verlag, 1998. — 356 S.
21. The Harmonicon, a Journal of Music. June 1823. — Vol. I, Part I, № 6. Review of music. — London: William Pinnock, 1823. — P. 79–88.
22. **Will, Richard** The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven. — Cambridge: Cambridge University Press, 2002. — xi + 329 p. (Series: New Perspectives in Music History and Criticism).
23. Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater. 1810 / Herausgegeben von August Mahlmann. — № 133. Donnerstag, den 5. Juli 1810. — Leipzig: bei Georg Voss, 1810. — Sp. 1049–1056.

КОРОБОВА АЛЛА GERMANOVNA  
Уральская государственная консерватория  
имени М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург)  
кафедра теории музыки  
доктор искусствоведения, профессор,  
заслуженный работник культуры РФ  
РИНЦ: SPIN-код 3753-0820, Author ID: 503523  
ORCID: 0000-0003-3115-4099  
WoS Researcher ID: AAV-7839-2021  
e-mail: 2011 korobova@mail.ru

KOROBOVA Alla G.  
Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (Yekaterinburg)  
Music Theory Department  
Dr. Habil. (Art), Professor,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation  
RSCI: SPIN-код 3753-0820, Author ID: 503523  
ORCID: 0000-0003-3115-4099  
WoS Researcher ID: AAV-7839-2021  
e-mail: 2011 korobova@mail.ru

УДК 783+781

Р.Л. ПОСПЕЛОВА, А.А. КОЛОМОЕЦ

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

# Претворение григорианской модальности в Реквиеме Мориса Дюруфле: гармонические аспекты (на примере *Introit*, *Kyrie eleison*, *Domine Jesu*)

*R. Pospelova, A. Kolomoets*

## *Implementation of Gregorian modality in Maurice Duruflé's Requiem: aspects of harmony (a case study of Introit, Kyrie eleison, and Domine Jesu)*

**Абстракт.** В статье рассматривается процесс претворения григорианской модальности в Реквиеме оп. 9 (1947) Мориса Дюруфле (на примере *Introit*, *Kyrie eleison*, *Domine Jesu*). В основу тематизма «Реквиема» положены григорианские песнопения заупокойной мессы. В статье приведены оригиналы песнопений по *Liber usualis*, а также их современные транскрипции. Предложен подробный анализ работы композитора с первоисточником, который может быть использован полностью (как в первых двух частях Реквиема) или фрагментарно (как в *Domine Jesu*), в оригинальной высотной позиции или в транспозиции.

Отмечаются особенности гармонической стилистики произведения с точки зрения влияния формы и ладовых особенностей григорианских первоисточников на тонально-гармоническую структуру частей, на состояние тональности (рыхлая, переменная). В связи с этим указывается на широкое применение т. н. модализмов — мелодико-гармонических оборотов на основе модальных звукорядов (дорийский, фригийский, миксолидийский и др.). Также прослеживается влияние исторической традиции письма на *cantus prius factus*: обилие полифонических приемов, имитаций, канонов, проведение первоисточника в виде *cantus firmus* крупными длительностями, как в *Kyrie*, мотетное письмо и т. п., что позволяет говорить о применении композиционных принципов строгого стиля эпохи Ренессанса в технике хоральной обработки.

Григорианский хорал функционирует в реквиеме Дюруфле как питательная среда, обогащающая музыкальный язык, придающая ему «сакральное» измерение. В целом гармонический стиль Дюруфле сочетает в себе черты позднего романтизма и импрессионизма с явно выраженными неоклассицистскими чертами («неосредневековье», «неоренессанс»).

**Ключевые слова:** Реквием М. Дюруфле, григорианский хорал, григорианская модальность, хоральные первоисточники, модализмы и гармоническая стилистика.

**Abstract:** The article considers the process of implementation of Gregorian modality in the Requiem op. 9 (1947) by Maurice Duruflé (a case study of *Introit*, *Kyrie eleison*, and *Domine Jesu*). The thematic structure of the Requiem is based on the Gregorian chant of the mass for the dead. The original chants taken from *Liber Usualis* as well as their modern transcriptions are provided. A detailed analysis of the composer's work with the original source is offered, which is used either fully (as in the first two movements of the Requiem) or partially (as in *Domine Jesu*), in the original pitch or transposed.

The article notes the features of the harmonic stylistics of the work in terms of the influence that the form and the modal aspects of the original Gregorian sources have on the tonal and harmonic structure of the movements as well as on the state of the tonality (irregular, alternating). In relation to this, a wide application of the so-called modalisms is mentioned, which are defined as the melodic and harmonic idioms based on modal scales (Dorian, Phrygian, Mixolydian etc.). The influence of historical tradition of writing based on *cantus prius factus* can be traced, which includes: the abundance of polyphonic techniques, imitations, canons, the application of the original source in the form of *cantus firmus* using long note values, as in *Kyrie*, motet writing etc., which means that in the technique of chorale setting the compositional principles of the "strict" style of Renaissance were employed.

The Gregorian chant functions in Duruflé's Requiem as a medium that enriches the musical language and adds a "sacral" quality to it. Duruflé's harmonic style essentially combines the traits of Late Romanticism and Impressionism with distinct Neoclassical features ("Neo-medievalism", "Neo-Renaissance").

**Keywords:** Requiem by Maurice Duruflé, Gregorian chant, Gregorian modality, original chorale sources, modalisms, harmonic stylistics.

В отечественном музыкознании фигура Мориса Дюруфле (1902–1986) — композитора, органиста, публициста, профессора Парижской консерватории — изучена еще не очень основательно. Поскольку его творчество носило преимущественно литургический характер, в советский период оно не могло быть предметом особого интереса. Кроме того, основная часть архивов композитора оставалась закрытой до 2000 года. Специальные исследования о творчестве Дюруфле появились у нас сравнительно недавно — это работы Ю. Глазковой, Ю. Селифоновой [1; 4]. Наследие Дюруфле не очень велико — всего 14 опусов, большая часть которых связаны с возрождением григорианского хора и литургической музыки во Франции.

Реквием оп. 9 — одно из наиболее часто исполняемых произведений Дюруфле. Впервые к григорианскому хоралу Дюруфле обратился в годы обучения в Парижской консерватории. В 1927 г. он написал произведение под названием «Triptique: Fantaisie sur des thèmes grégoriens» («Триптих: Фантазия на григорианские темы») для фортепиано оп. 1. Первым опубликованным произведением, в интонационной основе которого есть григорианский источник, является «Prelude, adagio et choral varie sur le Veni Creator» оп. 4 («Прелюдия, адажио и хоральные вариации на тему Veni Creator») для органа.

Реквием оп. 9 закончен в 1947 году и посвящен памяти отца (работа над ним длилась около шести лет). Это сочинение принесло Дюруфле мировую известность. В родительском доме, за фортепиано, Дюруфле работал днём, а вечером редактировал написанное за органом в церкви Сент-Этьен-дю-Мон, где служил титулярным органистом (с 1929 г.). В первой редакции «Реквием» написан для хора, оркестра и органа. Позднее в свет вышло еще три версии сочинения: для хора, сокращённого состава оркестра и органа; для хора и органа; для хора и фортепиано.

В основу тематизма «Реквиема» положены григорианские песнопения заупокойной мессы («Missa pro defunctis»). Структура цикла: Introit, Kyrie, Domine Jesu Christe, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei, Lux aeterna, Libera me, In Paradisum (секвенция отсутствует, как это случается порой, например, в Реквиеме Г. Форе с такой же структурой цикла).

## Introit

Тональный центр всего цикла — F-dur, и он же обусловлен ладом григорианских первоисточников для начальных частей Реквиема, Introit и Kyrie — 6 тон. Входной антифон «Requiem aeternam dona eis Domine» («Даруй им вечный покой, Господи») состоит из трех больших разделов: антифон, стих псалма и повторение антифона (см. *примеры 1–2* на стр. 50).

Дюруфле точно воспроизводит звуковысотную линию хора, в теме Introit'a нет ни одного отступления от оригинала. Даже не нарушается подтекстовка первоисточника — слоги латинского текста приходятся на те же звуки или несколько звуков в мелизматических распевах, что и в самом хоре. Начальная тема Introit'a проходит у мужских голосов (тенора и басы).

Однако, из-за ее помещения в среднем слое фактуры устой фа соперничает с устоем *ре* (тонический органнй пункт) в партии сопровождения (оркестр, орган). Таким образом, гармоническое оформление хоральной мелодии несколько сглаживает мелодический центр *фа*, который «затушевывается» *ре* *минорным* трезвучием в нижних голосах. Возникает сложный центр на основе тоники *фа мажора* с секстой (с секстой в басу). Эти два звука (*фа* и *ре*) сплетаются в остинатнообразном узоре из шестнадцатых нот фигурации, которая обволакивает два параллельных трезвучия в некое гармоническое целое: *d-f-a* и *f-a-c'*. Тем самым высоты *d-f-a-c'* образуют в совокупности малый минорный септаккорд. Это самый начальный аккорд. Почти на протяжении всей части (до среднего псалмового раздела) происходит его разработка (мелодическая и гармоническая фигурация) (см. *пример 3* на стр. 51).

В данном начальном отрывке мы видим чисто диатоническую вертикаль с плагальными оборотами. Ощущается своего рода переменность опор (*d-moll* натуральный — F-dur), но не столько в последовательности, сколько в «одновременности». Как и при анализе баховских хоралов здесь возможно отчасти автономно рассматривать лад мелодического первоисточника и ладотональность (гармонию) целого, которые находятся в сложном соотношении. «Тоникальность» (слабая) натурального *ре минора* вносит легкий минорный колорит, который оттеняется светлой мелодией хора в шестом церковном тоне. Все же общее ощущение наклонения мажорное (за счет фигурации малого

пример 1. Первоисточник из книги «Liber usualis» [8, p. 1807]

Intr. 6.  
**R** Equi-em \* aetér- nam dó-na é- is Dómi-  
 ne : et lux perpé-tu- a lú-ce- at é- is.  
 Ps. Te dé-cet hým-nus Dé-us in Sí-on, et tí-bi reddétur  
 vótum in Jerúsa-lem : \* exáudi ora-ti-ónem mé-am, ad  
 te ómnis cá-ro vé-ni-et. Réqui-em.  
*Repeat Réquiem. as for as the Psalm.*

пример 2. Транскрипция приводится по: [3, с. 58]

Introitus. Интроит:

6.  
 8 Ré - qui-em\* ae - tér - nam dó - na é-is  
 8 Dó-mi - - - - ne: et lux per-pé - tu - a  
 8 lú - ce - at e - - - - is.  
 Ps. Te dé - cet hym - nus Dé - us in Sí - on,  
 8 et ti - bi red-dé - tur vó-tum in Ie - rú - sa-lem: \* ex - áu - di  
 8 o - ra - ti - ó-nem méam, ad te ó-mnis cá-ro vé-ni-et. Ré - qui-em.

Сопрано  
Альт  
Тенор  
Бас

Andante moderato

Re - qui - em ae - ter - nam do...

Andante moderato

минорного септаккорда, в котором высвечивается поочередно то мажорное, то минорное трезвучие). Цезуры между строками подчеркнуты эхообразным повторением концевой попевки строки в свободном увеличении (в партии сопрано и альтов, с терцовой дублировкой).

Средняя часть интроита в Реквиеме Дюрюфле контрастна по высотному положению и идет в побочных тональностях (в сравнении с первоисточником). В основе её лежит псалмовая часть песнопения, состоящая из двух стихов, «*Te decet hymnus, Deus in Sion...*» и «*Exaudi orationem meam...*», каждый из которых распадается на два полустиха.

В тональном плане происходит смена центра, в *a-moll* (в конце строки с дорийским модализмом за счет звука *fis* в гармонии). В басу выдержана «воздушная» септима на звуке *g<sup>1</sup>* (по аналогии с первым разделом, в котором фа мажорное трезвучие «покилось» на своей сексте). Вокальная мелодия находится в рамках квинтового остова *a-moll*. Дюрюфле здесь использует прием транспозиции псалмовой части песнопения. Первый псалмовый стих проходит, как выше сказано, в *a-moll*, а второй — на кварту ниже, в *e-moll*. Соответственно, первая псалмовая строка оригинала транспонируется на большую терцию вверх, а вторая — на малую секунду вниз

(по сравнению с первоисточником). Несмотря на транспозицию, глубинное ощущение тенора ля сохраняется благодаря тональности *a-moll*, хотя непосредственно в мелодии речитируется не *ля*, а *до* (терцовый от тоники *ля*). Однако концевая попевка псалмового тона у Дюрюфле поет звук *ля*, а не *до*, в результате чего тон речитации восстанавливается, как в оригинале. Благодаря понижению тесситуры второй псалмовой строки создается потемнение колорита. В форме целого две псалмовые строки реализуются как обширные консеквенции. Разновысотные псалмовые строки у Дюрюфле тонко иллюстрируют текст — более высокая тесситура относится к хвалитной теме («Тебя подобает славить...»), более низкая связана с людской мольбой («Услышь моление мое, к тебе придет всякая плоть»).

В сопровождении вокальной партии аккорды (сначала трезвучия, потом септаккорды) плавно движутся в параллельном движении, напоминая фактурные приемы Дебюсси и Равеля (дублировки). Благодаря этим приемам транспозиции Дюрюфле усиливает формообразующий контраст антифонной и псалмовой частей песнопения. И в дополнение создает внутренний контраст между первой и второй псалмовыми строками (благо-

даря консеквенции). Кроме того, при транспозиции меняется тоно-полутоновый состав мелодии псалмовой части, смена мажорной терции на минорную (сравните:  $f-g-a$  оригинала и  $a^1-h^1-c^2$  у Дюруфле), что привносит ладовую переменность, изначально свойственную григорианскому хоралу.

В третьем репризном разделе тема антифона проходит в партии оркестра и поэтому уходит в фон. После появления фигуры из шестнадцатых остигатного характера в т. 43 возвращается мелодия *cantus planus* в 6 тоне. Вокальная партия, поначалу напоминающая речитацию, еще больше перенаправляет внимание к григорианской мелодии. В репризе антифона Дюруфле сразу вводит канон на тему хорала (в нижнюю кварту).

В целом гармония интроита преимущественно консонантная (подчас мягко диссонантная), фактура очень текучая, полифоническая, гармонические смены ощущаются слабо, привлекая к себе внимание в ключевых моментах текста (так, к примеру, на слове *lucet* [да воссияет] неожиданно ярко «просияет» *ре-мажорное* трезвучие, такт 16). Этот эффект достигается сквозным проведением хораль-

ной мелодии, которая подчиняет себе гармоническое целое, формируя преимущественно диатоническую звуковысотную ткань с опорой на звукоряды т. н. натуральных ладов, с их переменной опорностью. В результате состояние тональности можно определить как рыхлое (см. *примеры 4–5*).

### Kyrie eleison

Курье написано в том же 6 тоне (модусе), что и вступительный *Introit*. Высота модуса непосредственно связывает между собой эти две части. Это наиболее полифонизированная часть Реквиема.

Если форму оригинала можно представить как *aaa aaa aaa*<sup>1</sup> (формах григорианских Курье, см. подробнее об этом в статье Ю.Н. Холопова [3, с. 45–46]), то Курье Дюруфле музыкально оформлено таким образом: *aaa bbb aaa*<sub>1</sub> (с). Композитор полностью использует материал первоисточника: для Курье I он берет первую строку хорала (материал а), для Курье II использует строку, которая предназначена только для последнего восклицания Курье *eleison* (материал с). Для среднего раздела *Christe*

*пример 4. Первоисточник из книги «Liber usualis» [8, p. 1807]*

6. **К** Y-ri-e \* e- lé-i-son. *ijj.* Chri-ste e- lé-i-son. *ijj.* Kú-ri-e e- lé-i-son. *ij.* Kú-ri-e \* e- lé-i-son.

*пример 5. Транскрипция приводится по: [3, с. 158]*

Kyrie eleison. Кирие элейсон (Господи, помилуй):

6 Kú - ri - e \* e - - - lé - i - son. *iii.* Chri - ste  
e - - - lé - i - son. *iii.* Kú - ri - e e - - - lé - i - son. *ii.*  
Kú - ri - e \* e - - - - lé - i - son.

eleison Дюруфле решает использовать свою авторскую мелодию, возможно, чтобы усилить контраст разделов, так как в оригинале *Christe eleison* воспроизводит ту же мелодию, что и в первом разделе *Kyrie*. Написанная заново тема *Christe* не выходит за стилевые рамки оригинала.

Складывающаяся гармоническая вертикаль всей части в целом соответствует нормам строгого стиля, отступлением от которого является обилие непрigотовленных задержаний, придающих терпкость звучанию.

Композиционная организация крайних частей, *Kyrie I* (цифры 10–13) и *Kyrie II* (цифры 16–18), также носит на себе отпечаток формообразующих принципов строгого письма. Проведение первоисточника в виде темы *cantus firmus*, который выделен ритмически крупными длительностями: в *Kyrie eleison I* — это строка *a* из оригинала, в *Kyrie II* — заключительная строка *a*<sup>1</sup>. Если рассматривать оркестровый вариант Реквиема, то можно заметить, что этот раздел проводится в традициях барочной оркестровки — *cantus firmus* у труб и тромбонов.

пример 6. Первоисточник из книги «*Liber usualis*» [8, p. 1813]

Offert.  
2.  
D

Domine Jé-su Chríste, \* Rex gló- ri-ae,  
líbe-ra ánimas ómni-um fidé- li- um de-functó- rum  
de poénis infér-ni, et de pro-fúndo lá- cu : líbe-ra é- as  
de ó-re le-ó- nis, ne absórbe-at é- as tár-tarus, ne  
cádant in obscú- rum : sed sígni-fer sánctus Mí-cha-el  
repraeséntet é- as in lú- cem sánctam : \* Quam o- lim  
Abrahae promi- sísti, et sé- mi- ni  
é- jus. ∇. Hósti- as et pré- ces tí- bi Dómi- ne láudis  
offé- rimus : tu súscipe pro animábus fl- lis, quá- rum  
hód- i- e memó- ri- am fá- cimus : fac é- as, Dómine, de  
mór- te transí- re ad ví- tam. \* Quam o- lim.

пример 7. Транскрипция [3, с. 164]

Dó-mi - ne Ié-su Chri-ste, \* Rex gló - - - ri -  
 ae, lí-be - ra á - ni-mas ó - mni-um fí-dé - li - um  
 de - func - tó - rum de poé - nis in-fér - ni, et de pro-  
 fúndo lá - cu: lí-be-ra é-as de ó-re le-ó - nis,  
 ne ab-sór-be-at é - as tár - ta - rus, ne cá-dant in ob - scú - - -  
 rum: sed sí - gni - fer sán - ctus Mí - cha - el  
 rep-rae-sén - tet é - as in lú - cem sán - ctam:  
 \* Quam o-lim Áb-ra - hae pro-mi - sí - sti, et sé - - - -  
 - - - - mi - ni é - - - ius. V. Hó-sti - as  
 et pré - ces ti-bi Dó-mi - ne láu - dis of - fe-ri - mus:  
 tu sú - sci - pe pro a-ni-má-bus íl - lis, quá-rum hó-di - e  
 me-mó - ri-am fá - ci - mus: fac é - as, Do-mi - ne,  
 de mór - te trans - í - re ad ví-tam. Quam o-lim.

## Domine Jesu Christe

Офферторий «Domine Jesu» по своей функции в цикле является некой драматической кульминацией, в отличие от статичных и безмятежных «Introit» и «Kyrie eleison». Эта часть самая протяженная в «Реквиеме». Претворение григорианского первоисточника в ней необычно. Если в предыдущих разделах Реквиема Дюруфле полностью заимствовал (проводил как целостную мелодию) материал *cantus'a planus'a*, то здесь метод работы с первоисточником иной.

Оригинальное григорианское песнопение весьма протяженное, очевидно поэтому композитор использует его материал выборочно, интенсивно дополняя собственным музыкальным материалом (см. *примеры 6–7* на стр. 53–54).

Оригинальное песнопение выдержано во втором тоне, а Дюруфле в «Domine Jesu» транспонирует его начальную строку вверх на большую терцию (в партии оркестра).

По тексту форма определяется как двухчастная: антифон (*Domine Jesu Christe*) и псалмовый стих (*Hostias*). Текст-музыкальная форма открытая из-за отсутствия полноценной репризы антифона, при этом наличествует припевная строка (*quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*), которая звучит и в конце антифона, и в конце псалма.

«Domine Jesu» включает в себе шестнадцать текст-музыкальных строк, и, как отмечает зарубежный музыковед Питер Джарджисян [6, р. 155], в основе девяти из них лежит песнопение первоисточника, а музыкальный материал других семи является авторским (далее выделен курсивом для наглядности). Приведем схему соотношения григорианского и авторского музыкального материала.

- Антифон:** 1. *Domine Jesu Christe, Rex gloriae,*  
 2. *Libera animas omnium fidelium defunctorum*  
 3. *de poenis inferni, et de profundo lacu:*  
 4. *Libera eas de ore leonis,*  
 5. *Ne absorbeat eas tartarus,*  
 6. *Ne cadant in obscurum:*  
 7. *Sed signifer sanctus Michael*  
 8. *repraesentet eas in lucem sanctam:*  
 9. *Quam olim Abrahae promisisti,*  
 10. *Et semini ejus. Псалмовый стих:*  
 11. *Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:*  
 12. *Tu suscipe pro animabus illis,*  
 13. *Quarum hodie memoriam facimus:*  
 14. *Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.*  
 15. *Quam olim Abrahae promisisti,*  
 16. *Et semini ejus.*

Часть начинается мрачным оркестровым вступлением, характер которого резко отличается от предыдущих «кротких» частей. В ц. 19 в партии оркестра, в темном и низком регистре, проводится начальная тема антифона (в объеме первой строки). Она дается в транспонированном втором тоне (на б. терцию вверх), порождая натуральный *fis-moll*. Такой тональный сдвиг на полтона выше (по сравнению с тональностью двух предыдущих частей, *F-dur*) в однотерцовую тональность открывает резко контрастную образную сферу (мольбы об избавлении усопших от мук преисподней) (см. *пример 8*).

Как и в предыдущих частях, мелодика григорианского первоисточника располагает к появлению в гармонической ткани модализмов (ц. 20: сначала обороты в *fis* дорийском, с мажорной *S*, далее ц. 22: а миксолидийский, с целотоновой нижней атактой, которая, в лице *G-dur*'ного трезвучия, дает направление к кадансу в малой медианте *C-dur*). Наконец,

*пример 8*

с ц. 24 музыкальная фактура уплотняется, тот же оборот с движением параллельными аккордовыми комплексами теперь звучит в миксолидийском *C-dur*. Интересно, что тональный план этого небольшого раздела *fis-A-C* движется по уменьшенному ладу, который был намечен в одноголосной теме Вступления.

Вплоть до раздела *Sed signifer sanctus Michael* (ц. 34) Дюруфле разрабатывает, транспонируя, один и тот же мотив, в текстовой основе которого лежат 3–6 строчки антифона, в которых речь идет о спасении от ужасов тьмы.

В разделе *Animato* (ц. 26) происходит резкая смена фактуры — движение триолей параллельными терциями. Стартовый *b-moll* опять имеет *дорийский оттенок* (*соль бекар в фигурациях*). С ц. 27 осуществляется переход в *Des-dur*, с лидийским оттенком за счет того же *соль бекара* (параллельная тональность *b-moll*) с активными плагальными оборотами S-T и секвенцией в хоральном стиле.

Дюруфле экономичен в своих техниках композиции, поэтому часто он использует прием транспонирования материала. Так, ц. 28 полностью идентична ц. 26, но дана в транспозиции на малую терцию вверх, в тональности *cis-E*. Тональный план опять идет по малым терциям вверх (*b-Des-cis-E*).

С ц. 30 в третий раз пропеваается текст данного раздела, но способ распева кардинально меняется. Вместо очередной транспозиции возникает полиструктура с контуром тритоновой системы; верхний пласт которой — это чередование аккордов  $V^7-e^{\#6}$ ; при этом на первом аккорде в нижнем голосе звучит попевка в ми фригийском (далее при повторении она приводит к *ми мажорному* большому септаккорду) (см. пример 9).

Описываемый фрагмент можно считать наиболее напряженным в плане гармонических средств, изображающим пик страстной мольбы. Резким контрастом звучит следующий раздел — *Sed signifier sanctus Michael* (ц. 34) (см. пример 10 на стр. 57).

В этом разделе вновь используется фрагмент первоисточника. Он идет в транспозиции на малую секунду вниз (*cis*), оставшаяся часть, «*in lucem sanctam*», — на малую терцию вниз (*h*). Смена опор подчеркнута органными пунктами и педалями на звуках *cis* и *h*. При этом Дюруфле сжимает, «укорачивает» мелодику оригинала путем сокращения распевов и повторений звуков (ср. с первоисточником). Таким образом, невматический стиль оригинала он адаптирует в силлабический. Очевидно, это требуется для большей концентрации мелодической мысли, которая подвергается имитационной

пример 9

The image shows a musical score for Example 9, consisting of vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano part is for the right hand (R.) and left hand (L.). The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with tritone relationships. The lyrics "li - be - ra e - as" are repeated across the vocal lines. The piano part includes a prominent tritone sequence in the right hand and a bass line with a similar tritone pattern. The score is marked with "ff" (fortissimo) and includes a "G.R." (Grave) section.

пример 10

Сопрано

$\text{♩} = 69$   
Poco piu lento

Sed — si - gni-fer sanc - tus - Mi - cha - el

Орган

разработке; при этом в инструментальной партии тема появляется в транспозиции на кварту ниже, от *gis*. Общий звукоряд фрагмента подчиняется логике *cis* дорийского.

Строка «*Quam olim Abrahae*» (ц. 37), начавшись в мажорной тональности (*E-dur*), оканчивается в параллели (*cis*). Светлая мелодия, идущая у женских голосов в терцовой дублировке на фоне выдержанных аккордов у органа, завершает антифон (она же прозвучит и в конце всей части при повторе данной строки в конце псалмодического раздела).

Псалмовый раздел *Hostias et preces tibi* резко контрастирует предыдущему. Мелодическое решение исполнено в духе суровой псалмодии с обилием речитации на одном тоне, с небольшим диапазоном мелодии (соло баритона). С самого начала в басах выдержана малая терция от звука *e*, в мелодии подчеркивается интервал ум. кварты *ми-ля бемоль*. К концу части происходит омрачение колорита: утверждается тональность *es-moll* (в барочной семантике тональностей *es-moll* носит смертный оттенок).

Второе проведение темы, которая озвучивает припевную строку «*Quam olim Abrahae*» (тт. 156–165), звучит в тональности *Fis-dur*. Транспозиция материала на целый тон вверх дает, с одной стороны, тональную замкнутость всей части (*fis-moll* — *Fis-dur*), с другой — как бы символизирует надежду на подъем в высшие небесные сферы (от *E-dur* к *Fis-dur*).

По кратком рассмотрении методов работы Дюруфле с григорианским первоисточником в пер-

вых трех частях Реквиема выясняется, что композитор исключительно бережно относится к первоисточнику при цитировании целой мелодии или заимствовании отдельных ее сегментов. Из-за сквозной обработки литургического первоисточника в первых двух частях гармония Дюруфле приобретает «архаический» оттенок, в ней усиливаются модальные черты. В третьей части, в которой ряд строк озвучивается авторским материалом, присутствует коллизия земного и небесного, дольного и горнего миров. Неистовость мольбам о спасении придает именно авторский материал, который носит отчасти «оперный» характер по открытому драматизму, контрастируя строкам, построенным на хоральном первоисточнике, которые возвращают топос мягкого утешения. Несмотря на отсутствие секвенции как таковой в структуре Реквиема Дюруфле, ее образный строй косвенно как бы присутствует в строках Оффертория, где рисуются муки преисподней (пасть льва, тартар, бездна, тьма). Композитор не жалеет ярких красок для изображения этой контрастной образной сферы (фактура, ритм, гармония, оркестровка — все средства направлены на создание устрашающей картины чистилища и ада).

В целом гармонический стиль Дюруфле сочетает в себе черты позднего романтизма и импрессионизма. Помимо модализмов, которые естественно идут от характера старой григорианской модальности, композитор использует некоторые технические приемы позднеромантической гармонии: аккордовые ряды, симметричные лады (уменьшенный,

трионовые системы), разработка аккорда; наряду с этим часто применяются различные альтерированные аккорды и аккорды с побочными тонами, что усложняет гармоническую ткань, делает ее вязкой и мерцающей.

Вместе с тем традиция письма на *cantus prius factus* накладывает свой отпечаток: обилие полифонических приемов, имитаций, канонов, проведение первоисточника в виде *cantus firmus* крупными длительностями, как в *Kyrie*, мотетное письмо и т. п. позволяет говорить о претворении традиций строгого стиля эпохи Ренессанса в техниках хоральной обработки.

В то же время некоторые фактурные особенности (дублировки мелодических голосов созвучиями разной структуры, трезвучиями и септаккордами) делают их схожими с сочинениями К. Дебюсси и М. Равеля. Однако включение григорианской модальности в качестве доминирующего фактора в этом симбиозе придает гармонии Дюруфле уникальный оттенок, в то же время корреспондирующий с неоклассицистскими тенденциями в широком смысле слова. Возникает то, что можно называть «неосредневековым» или «неоренессансом». Григорианский хорал выступает в Реквиеме и как концентрированный интонационный раствор (источник тематизма), и как питательная среда, обогащающая музыкальный язык, придающая ему «сакральное» измерение<sup>1</sup>.

1 Ю. Селифонова определяет метод работы Дюруфле с первоисточником как «художественную рецепцию григорианского хорала», когда «первоисточник

В Реквиеме Дюруфле как бы «заново» звучит «исторический» вариант григорианского хорала, так как григорианские мелодии в таких частях, как *Introit*, *Kyrie eleison*, а также *Sanctus*, *Agnus Dei* (которые здесь не рассмотрены), с максимальной точностью приближены к оригинальным каноническим версиям данных хоралов Заупокойной мессы. Они (или их отдельные разделы, как в *Интроите* или *Оффертории*) могут транспонироваться, но форма частей в принципе следует форме григорианского первоисточника и ею определяется.

Тем самым Реквием М. Дюруфле является примером того, как может вписываться григорианский хорал в музыкальную культуру XX века. Также очевидно, что в творчестве французского композитора нашел отражение опыт научной реставрации григорианского хорала силами монахов Солемского аббатства. После долгого периода забвения хорал вновь ожил благодаря совместным усилиям ученых и композиторов, которые работали и творили в одном направлении.

---

становится объектом творческой рефлексии композитора» [4, с. 23].

За техническим советом по поводу солемской трактовки григорианского ритма Дюруфле обратился к Огюсту Ле Геннану, известному литургисту и теологу, автору труда «*Précis de rythmique grégorienne*». Подробнее см. в диссертации Ю. Селифоновой [4].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Глазкова Ю.** Морис Дюруфле: о некоторых особенностях композиторского стиля // *Музыковедение: сб. науч. ст.* — М.: Научтехлитиздат. — 2012. — № 12. — С. 32–36.
2. **Ефимова Н.** Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий (К проблеме эволюции модальной системы средневековья). — М.: изд-во МГУ, 1998. — 305 с.
3. **Кюрегян Т.С., Москва Ю.В., Холопов Ю.Н.** «Григорианский хорал»: учебное пособие / Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского. — М.: Московская консерватория, 2008. — 260 с.
4. **Селифонова Ю.** *Художественная рецепция григорианского хорала в духовных сочинениях Мориса Дюруфле: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02.* — Казань, 2013. — 371 с.
5. **Холопов Ю.Н.** *Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения).* В 2 частях. Ч. I: *Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма.* 2-е изд., испр. и доп. — М., 2005. — 472 с.
6. **Peter G. Jarjisian** *The influence of gregorian chant on Maurice Durufle`s requiem, op. 9* // *diss., edited by The University of Wisconsin,* — 1990. — 225 p.

7. Thea Kano Visions of a Tranquil End: The Expressive and Stylistic Interpretation of Maurice Durufle`s Requiem, Opus 9 // diss., edited by University of Louisville — 2004. — 109 p.

## НОТНЫЕ ИСТОЧНИКИ

8. **Liber Usualis**. Edited by the Benedictines of Solesmes. New York: Desclée Co., 1961. 2340 p.
9. **Durufle M.** Requiem : op. 9 / M. Durufle; reduction pour chant et orgue par l'auteur. — Paris : Durand & C-ie, [cop. 1948]. — 80 c.

## REFERENCES

1. **Yu. Moris** Dyurufle: o nekotoryh osobennostyah kompozitorskogo stilya // Muzykovedenie: sb. nauch. st — Izd-vo «Nauchtekhizdat» — 2012. — № 12. — S. 32–36
2. **Efimova N.** Rannekhristianskoe penie v Zapadnoj Evrope VIII–X stoletii (K probleme evolyucii modal'noj sistemy srednevekov'ya). — M. Izd-vo MGU, 1998. — 305 s.
3. **Kyuregyan T.S., Moskva Yu.V., Holopov Yu.N.** «Grigorijskii horal»: Uchebnoe posobie / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo. — M.: Moskovskaya konservatoriya, 2008. — 260 s.
4. **Selifonova Yu.** Hudozhestvennaya recepciya grigorijskogo horala v duhovnyh sochineniyah Morisa Dyurufle: dis... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. — Kazan', 2013. — 371 s.
5. **Holopov Yu. N.** Garmoniya. Prakticheskii kurs: Uchebnik dlya special'nyh kursov konservatorii (muzykovedcheskoe i kompozitorskoe otdeleniya). V 2-h chastyah. CHast' I: Garmoniya epohi barokko. Garmoniya epohi venskih klassikov. Garmoniya epohi romantizma. 2-e izd., ispr. i dop. M., 2005. — 472 s.
6. **Peter G.** Jarjisian The influence of gregorian chant on Maurice Durufle`s requiem, op. 9 // diss., edited by The University of Wisconsin, — 1990. — 225 p.
7. Thea Kano Visions of a Tranquil End: The Expressive and Stylistic Interpretation of Maurice Durufle`s Requiem, Opus 9 // diss., edited by University of Louisville — 2004. — 109 p.

## MUSICAL SOURCES

8. **Liber Usualis**. Edited by the Benedictines of Solesmes. New York: Desclée Co., 1961. 2340 p.
9. **Durufle M.** Requiem : op. 9 / M. Durufle; reduction pour chant et orgue par l'auteur. — Paris : Durand & C-ie, [cop. 1948]. — 80 s.

ПОСПЕЛОВА РИММА ЛЕОНИДОВНА

Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского (г. Москва)  
профессор кафедры теории музыки, доктор  
искусствоведения  
e-mail: psplv@mail.ru

POSPELOVA RIMMA L.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)  
Professor of the Department of Music Theory, Dr. Habil (Art)  
e-mail: psplv@mail.ru

КОЛОМОЕЦ АННА АНДРЕЕВНА

Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского (г. Москва)  
студентка научно-композиторского факультета  
(музыковедение)  
e-mail: kulomoets@mail.ru

KOLOMOETS ANNA A.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)  
student of the Faculty of Musicology and Composition  
e-mail: kulomoets@mail.ru

УДК 783

Н.С. СЕРЕГИНА

Российский институт истории искусств (г. Санкт-Петербург)

## Об одном источнике творчества А.Н. Скрябина: образы «Голубиной книги»

*N. Seregina**A case study of a source of Alexander Scriabin's inspiration: images from the "Dove Book"*

**Абстракт.** При исследовательском приближении к материалам фольклорного текста Древней Руси «Голубиная книга» можно со значительной долей вероятности определить один из незамеченных источников образного и интонационного строя музыки Скрябина в авторском либретто «Предварительного действия» и некоторых интонационных моментах фольклорного текста «Голубиной книги», известной в корпусе научных публикаций и в художественных воплощениях в творчестве Римского-Корсакова, Балакирева, Лядова, Блока, Бальмонта, Вяч. Иванова, деятелей культуры из окружения Скрябина. Анализ скрябинских литературных набросков к либретто «Предварительного действия» позволяет вычлнить образные и структурные аналогии, показывающие, что текст Голубиной книги мог повлиять на замысел композитора в формировании образов текста «Мистерии» и «Предварительного действия», а также отразился в программности образов музыки Скрябина. Можно видеть, что сама композиция фольклорного текста через восприятие Скрябина проявилась в целостном замысле музыкального действия, долженствующего преобразовать современный мир подобно древнему космогоническому ритуалу.

**Ключевые слова:** А. Скрябин, А. Лядов, Вяч. Иванов, К. Бальмонт, А. Блок, «Голубиная книга», «Стих о Голубиной книге» «Предварительное действие».

**Abstract:** A detailed study of the medieval Russian folklore text known as the "Dove Book" will highly likely determine one of the unnoticed sources of the image and tone structure of Scriabin's music found in the author's original libretto for "Prefatory Action" ("Preparation for the Final Mystery") and, intonation-wise, in some other instances.

An analysis of Scriabin's literary sketches makes it possible to single out some image and structural analogies that demonstrate that this text had played a certain role in forming the images of the texts of "Mysterium" and "Prefatory Action" as well as in the imagery of Scriabin's programmatic music. It can be seen that the contexture of the folklore text in Scriabin's perception manifests itself in the overall idea of the music spectacle as the spectacle of a new level that is meant to reshape, recreate the world and renovate its sheer fundamentals. It is possible that in this integral folklore text, Scriabin saw (and heard) the currents of an ancient cosmogonic mystery that were consonant with his ideas on the mystery which, in accordance with the prophetic presentiment of the composer and mystic, is sought for in the modern world.

"The Dove Book" in its complex of texts had already been represented at that time both in a number of academic publications as well as in art — in the works of Rimsky-Korsakov, Balakirev, Lyadov, Blok, Balmont, and Vyacheslav Ivanov. It offers great exponents and specific time-tested images, text details and techniques — and even as much as a well-rounded structure that is fit for the development of creative fantasies on its basis.

Scriabin's insight that manifests itself in the borrowing of dramaturgical and lexical elements from the "Dove Book" makes one think about the entity of an integral proto-spectacle that can form and exist in various archeological epochs. The "Mysterium" itself was seen as a true mystical global ritual of the renewal of the world.

**Keywords:** Alexander Scriabin, Anatoly Lyadov, Vyacheslav Ivanov, Konstantin Balmont, Alexander Blok, "Dove Book", spectacle.

Якъ живеть Стряпѣль на Киянь-море  
 Ина плодь плодитъ а у синѣ море  
 А полѣть держит по подь небеса  
 После полноци во втором часу  
 Якъ Стряпѣль птица устряпѣхнетца  
 Запоют куры а у насъ на земли  
 Вот тоды селенная просвещаетца [7, с. 294].

Общепринято мнение о непроявленности интонационных и образных связей музыки Скрябина с первичными жанрами русского фольклора [1]. Тема национальных истоков скрябинского стиля исследуется более в контексте национальных философских категорий. Так, Вяч. Иванов в 1916 году раскрыл русское в Скрябине как вселенское [16]. Стиль Скрябина как преодолевшего «музыкальный эмпиризм «могучей кучки» рассматривается Вяч. Ивановым вне фольклорных мотивов: «...самобытность нашей музыки казалась людям того времени достаточно выявленной и как бы predeterminedною в своих начатках былым народным творчеством, из элементов которого они искали вывести морфологический принцип ее будущего роста и закон ее правильного развития» [16, с. 96]. — «Бытие в смысле глубочайшем и не исчерпывающемся национальной феноменологией <...> представляется возрастающим до вселенского значения лишь через сферу его породившей и через него действующей национальной души» [16, с. 96–97].

Источниками творчества Скрябина представляются жанры, относящиеся к сфере воплощения сложных, высоких идей музыкального искусства и философии [20]. Мотивы философии А.Н. Скрябина разгадываются во множестве исследований [24; 54], начиная со статьи К.А. Кузнецова «Скрябин и философия искусства» (1915). Автор, говоря о мессианских замыслах Скрябина, обратил внимание на философские штудии композитора, отразившиеся в философичности смыслов его музыки, и подчеркнул: «...эти автобиографии духа или космоса ставят, однако, перед нами существеннейшую проблему философии искусства» [21, с. 89]. Вслед за Кузнецовым о Скрябине как о композиторе, создавшем высшие напряжения творческой мысли, высказался младший соученик Кузнецова по Новочеркасской классической гимназии, а затем и по Московскому университету А.Ф. Лосев. В работе «Мировоззрение Скрябина» (1921) он писал: «...исторически — Скрябин есть наивысшее напря-

жение западноевропейской мысли и творчества и вместе — конец ее» [25, с. 102]. И далее заключал: «По своему целостному постижению призвания и ответственности художника в жизни, по истовому горению своего религиозного сердца, по соборному окрылению своего творчества, которое граничило для него с жертвенным растворением личного существования в едином и вечном бытии, Скрябин — поистине русский гений» [25, с. 102].

Из размышлений Вяч. Иванова [16] о сопоставлении национального и вселенского напрашивается вывод, что источником творчества Скрябина была сама мысль о Вселенной или образ Вселенной, отраженный в представлениях современной науки [51; 52], философии [50], в фольклоре [12].

При исследовательском приближении к материалам былинного космогонического текста Древней Руси «Голубиная книга» [38] можно со значительной долей вероятности определить один из незамеченных источников образного и интонационного строя музыки Скрябина.

Корпус зафиксированных наукой фольклорных текстов, отражающих космогонический миф в русском фольклоре, получил общее название «Голубиная книга» по самоназванию «Голубина книга сорока пяден», выявленному в начале XIX в. стиха в сборнике Кириши Данилова (середины XVIII века) [37]. В литературе принято отнесение этой группы текстов к жанру духовных стихов и название его «Стих о Голубиной книге» [17].

А. Григорьев выявил уточненное самоназвание стиха непосредственно в фольклорной традиции — «*Стих о сотворении света и о всей твари, от чего зачался белой свет*», по жанровому определению исполнителя — как «старина, а не стих» [1, с. 605–610]. Такой заголовок демонстрирует самоназвание стиха, относимого народной традицией к жанру космогонических старин (былин), к первооснове эпоса. Эта информация очень интересна при характеристике жанровой принадлежности стиха «*о сотворении света и о всей твари*», или о «Голубиной книге», но для краткости мы будем использовать принятое в науке обобщающее определение — «Голубиная книга», или «Стих о Голубиной книге» [10].

Существует мнение, что «Стих о Голубиной книге» исходит из христианской литературной традиции [27]. В.Н. Топоров находит ее древнейшие индоевропейские истоки [49]. По многим внутри-

текстовым признакам «Стих о Голубиной книге» относится к глубокой древности и тесно переплетается с мифологическими и космогоническими легендами многих народов [43].

Научная литература о «Голубиной книге» представлена публикациями ее текста, исследованиями ее языка, структуры, датировки и типов источников [8]. Обобщение всех этих аспектов можно видеть в труде М.Л. Серякова (2001 и 2005 гг.) [39; 40].

При сопоставлении «Записей» А.Н. Скрябина о «Предварительном действии» [41] и текстов «Голубиной книги» отметим совпадение многих топосов и самого принципа композиции, охватывающей эти топосы.

Текст «Голубиной книги» представляет богатую образность матричных, начальных мифопоэтических топосов природного и животного мира — птицы (Стряпель, Стратим, Грипонь, Жар-птица), зверя (Единорь, Единорог, Скигирь, Индрик), рыбы (кит) и пчелы (Скуголь), символизирующих зыбкую константность гармонии бытия [39].

Особо значимыми в этих сближениях предстают тема начала и конца мира [18] и тема света [4; 22]. Тема космогонии [17] и тема света в музыке Скрябина раскрываются во многих исследованиях [18], хотя вопрос об отношении этих сфер музыки Скрябина к топосам «Голубиной» не ставился. Здесь отметим эту связь с содержанием «Голубиной книги», которая строится как вопросы и ответы о происхождении, начале света как мира и начале света как излучения (Свет, Солнце, Месяц, Звезды, Зори):

...Отъ чего зачинался бѣлый свѣтъ ?  
Отъ чего зачинались зори ясныя?  
Отъ чего зачинался младъ свѣтѣль мѣсяць?  
Отъ чего зачинались звѣзды частыя?

Вопросы о космических началах света переходят в вопросы о мироустройстве:

Отъ чего зачинался нашъ буѣнь вѣтеръ?  
Отъ чего зачинался нашъ дробѣнь дождикъ?  
Отъ чего зачинался народъ Божій?» [30, с. 12–13]

Кое море — всмъ морямъ отецъ ?  
Коя рѣка — всмъ рѣкамъ мати?  
Кой звѣрь — всмъ звѣрямъ отецъ ?  
Кая гора — всмъ горамъ мати?  
Кая птица — всмъ птицамъ мати?

Кое древо — всмъ древамъ отецъ?  
Коя трава — всмъ травамъ мати? [10, с. 11–12]

После вопросов о природе света и иерархии субстанций бытия в «Голубиной книге» следует группа ответов, разнообразных по предметному содержанию, но единообразных по форме, — о сущности начальных, матричных понятий и стихий — океана, земли, рыб, птиц, подземного зверя, плакун-травы, а также града, храма и др.

«Голубиная книга», бытовавшая в народной среде, стала известна русской просвещенной публике по рукописному сборнику 1760–1780-х гг. «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» [13]; но в первых изданиях — 1804-го и 1818 года — стих о «Голубиной книге» не вошел в число опубликованных текстов. При этом влияние «Голубиной книги» отмечено в «Сказке о рыбаке и рыбке» (1833), «Сказке о золотом петушке» (1834) [28, с. 104], в «Песнях западных славян» (1835) [32], а также в сказке «Конек-Горбунок» (1834) [44].

В 1848 году «Стих о Голубиной книге» был опубликован П. Киреевским [19]. Во многих вариантах он публиковался неоднократно, входил в состав гимназических хрестоматий, например, в «Русскую хрестоматию» Ф.И. Буслаева [34, с. 322]. В 1901 г. он появился в полном издании сборника Кирши Данилова [19].

От выдающейся сказительницы Ирины Федосовой, посетившей, по инициативе Т.И. Филиппова, Москву и Петербург в 1895–1896 гг., «Стих» был услышан М. Балакиревым [2], Н. Римским-Корсаковым [33], А. Лядовым [26], М. Горьким и другими деятелями [53; 23], что стало событием в культурной жизни столиц.

При появлении фонографа А. Григорьевым был записан напев стиха в исполнении народных певцов Онисьи Юдиной (текст и напев) (1904) [1, № 52, с. 275–276, напев: с. 675], Гаврилы Трубкина (текст) [1, № 171 (207), с. 599–602], а также по рукописи Самсона Таборского [1, № 174 (210), с. 605–610]. И вплоть до наших дней обнаруживаются полевые записи текстов и напевов «Голубиной книги» [35; 5; 14;].

О том, знал ли Скрябин о существовании данного фольклорно-литературного памятника, мемуарных свидетельств не выявлено, хотя в ближайшем окружении композитора были известные литерато-

ры, обратившиеся к этой теме: К. Бальмонт [3; 4; 31; 45;], Вяч. Иванов [46; 47; 48;], А. Блок [9; 29;]

Скрябин был лично знаком с композиторами (Римский-Корсаков, Лядов), запечатлевшими этот текст и напевы в своем творчестве.

Сравнение литературных материалов «Предварительного действия» Скрябина с текстами «Голубиной книги» показывает ряд созвучий в лексике, образах, а также в элементах структуры — повторности, использовании вопросно-ответных форм. Кроме того, «полетные» интонационные формы скрябинских звучаний могут быть сопоставлены с образными архетипами «Голубиной книги». Особо значимыми представляются образы безбрежного океана и мифологической птицы Стратим, обитающей над его водами, которая олицетворяет силы водно-воздушной стихии:

«...Которое у насъ море надъ морями мать,  
и которое озеро озерамъ мать,  
и которая рѣка всѣмъ рѣкамъ мать?»  
«У насъ киянь (океан)-море всѣмъ морямъ мать»  
— Почему киянь-море надъ морямъ мать?  
«Обошло киянь-море вокругъ земли,  
вокругъ земли, всей подселенныя:  
потому киянь-море надъ морямъ мать» [10, с. 24, 25].

...  
«А Стрефиль-птица надъ птицамъ мать»  
— Почемужъ она надъ птицамъ мать?  
«Сидитъ стрефиль-птица посреде́ мира;  
она плодъ плодитъ во синё море,  
а полеть сама держитъ по поднёбесью.  
Послѣ полуночи во второмъ часу,  
какъ Стрефиль-птица—она трепѣхнется,  
запоютъ куры у насъ по всей земли;  
просвѣщастся тогда вся вселенная:  
потому Стрефиль-птица всѣмъ птицамъ мать»  
[10, с. 26].

Вариант: «Коя птица всѣмъ птицамъ мать?»  
«Аштраха-птица — всѣмъ птицамъ мать:  
Живеть она на синемъ морѣ,  
И дѣтей плодитъ на синемъ морѣ,  
Никакихъ бѣдъ она не далаеть.  
Когда Аштраха-птица вострепенегя,  
Все сине море восколъшется» [10, с. 14].

Движение птиц или подземных животных возбуждает движение стихий, грозящих миру ката-

строфами, и это едва ли не основная философия «Голубиной книги», своего рода формула бытия.

В недавней работе филолога Е.Н. Зубковой находим обстоятельный комментарий к образу мифологемы Стрефил (Стратил, Сратим и других производных этой лексемы) [15]. На основе дефиниций понятия стратим, представленных в мифологических, этнолингвистических, этимологических, исторических, толковых словарях и литературных источниках, Зубковой выделены семантические компоненты значения слова, этимологически восходящего к греческому мифу (15, с. 148). В русском языке оно толкуется как фантастическая мифологическая морская птица (15, с. 156), мать птиц (главная) (15, с. 158), управляющая стихией (15, с. 159): «А Стрефил (вариант: Страфель)-птица над птицами мать»: пробуждающая, она колышет волны и топит корабли» (15, с. 164). В некоторых записях «Стиха о Голубиной книге» следствием того, что птица встрепетнется, оказывается эсхатологический мотив — море колеблется, мир сотрясается, гибнут корабли; предвещаются последние времена: «После полуночи во втором часу, Как Стрефил-птица — она трепѣхнется, Все синё море восколъхнитца, Тады будя время опоследняя» [8, с. 370]. М.Ф. Мурьянов видит образ этой птицы в «Золотом петушке» А.С. Пушкина: «“Когда Стрефил вострепетнется. ... Тогда запоют вси петухи по всей земли ... Потому Стрефил-птица всем птицам мати”. Ср.: “Петушок с высокой спицы / Стал стеречь его границы. / Чуть опасность где видна, / Верный сторож как со сна / Шевельнётся, вострепетнется, / К той сторонке обернётся...”» [28]. Образ полета тревожной птицы над безбрежным океаном, предвещающей грозные перемены, слышен во многих фортепианных и симфонических сочинениях Скрябина. (Невольно вспоминается этот образ, провозглашенный М. Горьким (1901 г.), — также слышавшим «Голубиную книгу» от Федосовой, — в «Песне о буревестнике»: «Над седой равниной моря ветер тучи собирает. Между тучами и морем гордо реет Буревестник, черной молнии подобный. ...» 1901 г.) [11].

В стихотворных Записях Скрябина находим этот образ встрепенувшейся птицы, а рядом образы зверя, змеи и рыбы, также созвучные триаде образов «Голубиной книги»:

Я ласка вскрыльная, я птицей встрепенулась  
Я раздирающая — зверем я живу

Извивно-ползная змеею я проснулась  
В водах проснувшись, — рыбой я плыву [41, с. 247].

Такая же триада, как подвижная константа бытия, запечатлена в «Голубиной книге»:

«которая у насъ рыба всимъ рыбамъ отецъ,  
«и которая у насъ птица всимъ птицамъ отецъ,  
«и которой у насъ звѣрь всимъ звѣрямъ звѣрь?»  
[10, с. 36]

В «Записях» Скрябина к «Предварительному действию» присутствует ряд совпадений с лексическими топосами «Голубиной книги», облаченными в стихи, воплощающие образы света, солнца, звезд, зари; сотворения мира, вселенной, океана, храма, зверей, птиц; волшебных трав, и самого хорошего действия народов:

Из безды прошлого завесы чудно спали  
И в озареньи том открылись ей миры  
И перед взорами пытливыми предстали  
Народов избранных священные пиры

Святых обрядов благолепное свершенье  
И жертв великих хорое приношенье  
И лика белого прекрасные черты  
Себя явившего в обличье красоты [41, с. 215].

Образ Храма:

Они строители сверкающего храма  
Где творчества должна свершиться драма  
[41, с. 205],

Горит он, царственный, сияющим законом  
Сей храм — как светлый гимн, сей мир —  
как звездный храм  
Эфир наполнен золотым зазывным звоном  
Что души емлет к недоступным небесам [41, с. 215].

Мы в храме сумраков возлётные столпы  
Мы пышно шумами зелеными одеты  
Существ загадочных скрываем мы толпы  
К нам льются томные, таинственные светы  
[41, с. 215, 246–247].

Стены храма как гимны свободе горят  
И сверкает столпов ослепительный ряд  
[41, с. 232].

Образы Солнца и Света:

Он блещет солнцем, Бог властительного света  
Сияет звездами в бездонности ночной [41, с. 214].

Что за светы дрожат  
И, чаруя, слепят?  
Что за звуки струят  
Нас безумящий яд?  
Что сверканьем зарниц,  
Что игрой чаровниц  
В дыме наших темниц  
Нас повергнуло ниц? [41, с. 217]

— Это луч, это луч,  
В нас распался, певуч,  
Своей негою луч  
Своей лаской — могуч

Хрупкий, он рассыпался  
Светами и звонами  
Бездны огласились  
Сладостными стопами  
Заиграли радуги,  
Расветились сны  
Цветами манящими  
Чувственной весны... [41, с. 218]

Каждый камень волшебной-поющей звездой  
Со струны солнце-лирной упал огневой. ...  
[41, с. 232]

Мы чада светлые божественной мечты,  
Мы в душах чистых воплотимся созерцаньем  
Через нас пленишь ты духов тьмы и отрицанья  
И сны раздробленные снова свяжешь ты.  
Мы сонм лучистый мыслей-пламений  
И светов чистых, светов-знамений  
Тебе — о мире снов тоскующих  
Земле — о пире звезд ликующих [41, с. 239].

Тема Плакун-травы:

Мы ласки нежные, мы теплое дыхание  
В себе таящие все ужасы отрав  
Сюда проснулись мы цветов благоуханием  
Себя познали здесь мы шелестами трав [41, с. 215].

Все кругом насыщено  
Запахами трав  
В томности таящими  
Ужасы отрав [41, с. 219].

Тема Крови:

Черной крови дышим смрадом  
Рвется к мерзостным уладам  
Мчимся в пламенной мы пляске  
Пляске-ласке, пляске-сказке. (Пляска падших  
[41, с. 220]).

Тема Крови-руды в «Голубиной книге»

«Наши помыслы от облац небесных,  
У нас мир-народ от Адамия,  
Кости крепкие от камня,  
Телеса наши от сырой земли,  
Кровь-руда наша от черна моря...»

Океан:

Изнемогает он и гибнет в океане  
Страстей пылающих, под грозною волной  
Вот все смешалось и исчезло, все в тумане  
Его окутавшем тяжелой пеленой [41, с. 224].

Бездны:

Где пространства те, где бездны  
Золотистой туманности звездной? [41, с. 203]

Употребляются риторические вопросно-ответные структуры ораторского типа, сходные со структурами «Голубиной книги»:

— Кто ты звучанием  
Белым воспетая  
Кто ты молчанием  
Неба одетая  
Кто ты, дивный  
Лик огнивный,  
Свет изливный.  
Кто ты, кто?  
— Я последнее свершение  
Я блаженство растворения  
Я всезвездности алмаз  
Я всезвучное молчание

Смерти белое звучанье  
Я свобода, я экстаз [41, с. 203].

Отметим и другие сближения, такие как семикратность образов:

Семь искусств выдержать должен ты, сильный,  
Семь подвигов славных свершить  
Семь побед над собой одержать  
Семь жертв принести, жертв великих, обильных  
[41, с. 204].

Семь ангелов в эфирных облаченьях  
Семь вестников твоих нетленных слав  
Семь огненных столпов, семь белых глав  
Слепительно сверкающих держав  
Помочь тебе готовы в совлеченьях [41, с. 205].

Скрябин, кажется, нигде не упомянул «Голубиную книгу», тем более не указал на этот фольклорный макротекст как источник своих творческих идей. Впрочем, ни Пушкин, ни Вяч. Иванов не указали на этот источник образов своих произведений, а были «изобличены» исследователями их текстов. Иные — Блок, Есенин, Заболоцкий и др. проявили заинтересованное отношение к этому глубинному тексту культуры. Скрябин, по свидетельству Вяч. Иванова, предпочитал учебникам стихосложения сами художественные образцы, а именно сочинения Вяч. Иванова и Бальмонта. Эти поэты в своих творениях уже были охвачены токами «Голубиной книги», обращаясь к ее творческим интерпретациям. Так, по мнению исследователя, «хотя стих Вяч. Иванова не воспроизводит какого-то определенного источника, он все же наиболее близок знаменитому духовному стиху о “Голубиной книге”» [48, с. 319]. Но что мешало Скрябину самому углубиться в «Голубиную книгу», известную каждому гимназисту?

Самое проблематичное — обозначить интонационные источники музыки Скрябина. В «Предварительном действии» можно выделить тематизм, основывающийся на интонации напева «Голубиной книги» в редакции А.К. Лядова из сборника «35 песен русского народа» (создан на материале, собранном в 1894–1895 гг. Н.В. Некрасовым и Ф.М. Истоминым). Причем в самом сборнике собирателей этот текст отсутствует. Лядовский вариант прослушивается в одной из частей «Предварительного

пример 1

Andante.

Голосъ.

Во свя - томъ во — гра - дѣ въ Ру - са -

Фортельяно.

ли - мо - вѣ За - хо - ди - ла ту - ча, ту - ча гроз - на - я.

действия», а именно: Александр Николаевич Скрябин — Preparation for the Final Mystery — Part II: Mankind: Giubiloso, extatique (5:03) «Ликующее человечество». Вокализ сопрано в начале II части (1.42.46.) приближается к напеву «Голубиной книги» (по Лядову), который подвергается протяженному мотивному развитию, по-скрябински изощренному в секвенциях и оркестровых противосложениях и переключках (см. пример 1).

Анализ скрябинских литературных набросков позволяет вычленить образные и структурные аналогии, показывающие, что этот текст повлиял на формирование замысла «Мистерии» и «Предварительного действия», а также программности образов музыки Скрябина. Можно видеть, что сама композиция фольклорного текста через восприятие его Скрябиным проявилась в целостном замысле музыкального действия как действия нового уровня, долженствующего преобразовать, возродить мир, обновить сами его основы. Возможно, Скрябин увидел (и услышал) в этом целостном фольклорном тексте токи древнего космогонического обряда, созвучные его идее о мистерии, которую, по пророческому предощущению композитора-мистика, взыскует современный мир.

«Голубиная книга», в комплексе своих текстов, являет собой апробированные веками образы, детали текста, лексику и приемы и даже целостную структуру для создания на ее основе творческих фантазий. Сверх того, еще не ставился вопрос об архетипе и прототипах самого этого макротекста как архаическом магическом прото-действе, прото-ритуале космогонического типа.

Взгляд Скрябина — чуткого композитора и гениального художника, обладающего сверхчувствительностью к постижению целостности как формы произведения, так и цикличности самой истории, проявившийся в заимствовании драматургических и лексических элементов «Голубиной книги», — заставляет задуматься о самой природе мифа о «Голубиной (глубинной) книге», о существовании целостного прото-действия, бытующего в археологические эпохи, коль скоро мы имеем множество ее следов, зафиксированных на больших территориях.

Ведь и сама «Мистерия» Скрябина задумана как магический всемирный ритуал обновления в Любви казавшегося отягощенным в приизбытке сил мира.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архангельскія быліны і гістарычныя пьсьні, збораныя А.Д. Грыгор'евымъ въ 1899–1901 гг. Т. 1. М.: Универс. Тип., 1904. 770 с. № 174 (210). С. 605–610; Там же, № 52. С. 275–276, напев: с. 675; Там же, № 171 (207). С. 599–602; Там же, № 174 (210). С. 605–610; Там же. С. 275–276; 356–359, 582; 599–602; 605–610.
2. **Балакирев М.А.** Книга голубиная [Ноты]: для фортепиано в 4 руки. М.: у П. Юргенсона, [19—]. — 3, с. Бальмонт К. «Правда». Из цикла: «Тишина» 1897 // Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов: в 10 т. Т. 1. М.: Скорпион, 1914. 267 с. С. 197–198.
3. **Бальмонт К.Д.** Восходила отъ Востока туча сильная, гремучая... // Бальмонт К.Д. Морское свечение. СПб.; М.: Т-во М. О. Вольф, 1910. С. 34–35.
4. **Бальмонт К.Д.** Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М.: Нотный магазин «Российского музыкального издательства», 1917. 24 с.
5. **Баранкевич Л.Ф.** Белорусские духовные стихи о Голубиной книге / (В записи Л. Костюковец) // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. Вып. 4. Мінск, 2007. С. 5.
6. **Белова О.В.** Названия и символика животных в памятниках восточно- и южнославянской книжности XII–XVII вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. 1996.
7. Белорусский сборник. Вып. 5 // Заговоры, апокрифы и духовные стихи / Собрал Е.Р. Романов. — Витебск, 1891. С. 287–302.
8. **Бессонов П.А.** Калики переходные: сб. стихов и исследование. Ч. 1. Вып. 2. М., 1861. С. 269–378.
9. **Блок А.А.** Поэзия заговоров и заклинаний (1906) // Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.; Л.: Гос. издательство художественной литературы, 1962. Т. 5. Проза: 1903–1917 / Подгот. текста и прим. Д.Е. Максимова и Г.А. Шабельской. 799 с. С. 40.
10. **Варенцов В.** Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860. С. 11–15; 17–19; 30–39.
11. **Горький М.** Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. Том 6. 1970. С. 7.
12. **Денисова И.М.** «Живой космос»: древнейшая модель Вселенной в мировой мифологии и русской народной культуре // А.В. Григорьев, И.М. Денисова, В.В. Мильков, С.М. Полянский, Р.А. Симонов. Древнерусская космология / Отв. ред. Г.С. Баранкова. — СПб.: Алетейя, 2004. — 480 с. — (Серия «Памятники древнерусской мысли»). С. 368–471.
13. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подгот. А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. Отв. ред. Л.А. Дмитриев. 2-е изд., доп. М., 1977. 488 с.
14. Духовные стихи Русского Севера / Сост. В.П. Кузнецова / Сост. нот. прил. Г.В. Лобкова, М.Н. Шейченко. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. — 800 с. Голубиная книга: с. 100–103, 312–317, 326–329, 371–372, 572–575.
15. **Зубкова Е.Н.** Лексико-семантическая группа «Фантастические птицы» как фрагмент русской языковой картины мира: история и современное состояние: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2022.
16. **Иванов Вяч.** Национальное и вселенское в творчестве Скрябина: (Скрябин как национальный композитор) // И. Мыльникова. Статьи Вяч. Иванова о Скрябине // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1983. — Л., 1985. — С. 96–102.
17. **Каган М.Д.** Голубиная книга / М.Д. Каган // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XVII в. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1992. — Часть 1. А–З. — С. 216–219.
18. **Килина Т.В.** Космогония и Апокалипсис в творчестве А.Н. Скрябина // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2005 / 2 (8). С. 166–177.
19. **Киреевский П.В.** Русские народные песни, собранные Петром Киреевским. Ч. 1 // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1848, № 9. Раздел 4. 1848. С. 145–226; «Стих о Голубиной книге». С. 187–191.
20. **Ключникова Е.В.** А.Н. Скрябин и национальный диспут начала XX века: контексты и подтексты русского мессианства // Вестник Евразии. 2007. С. 166–190.
21. **Кузнецов К.А.** Скрябин и философия искусства // Русская мысль. — М., 1916. — Год тридцать седьмой, кн. V. — С. 83–92.
22. **Кюрегян Т.** Первовестник светозвука / Т. Кюрегян // Музык. акад. — 2002. — № 2. — С. 1–4.
23. **Лобанов М.А., Чистов К.В.** Запись И.А. Федосовой на фонограф в 1896 г. // Русский север. Проблемы этнографии и фольклора / Отв. ред. Т.А. Бернштам, К.В. Чистов. Л., 1981. С. 207–218.

24. **Лобанова М.** Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. М., 2017. 368 с.
25. **Лосев А.Ф.** Мироззрение Скрябина (1921) // А.Ф. Лосев. Страсть к диалектике. Литературные размышления философа. М., 1990.
26. **Лядов А.К.** 35 песен русского народа из собранных в 1894 г., 1895 и 1902 гг. И.В. Некрасовым, Ф.М. Истоминым и Ф.И. Покровским в губерниях: Владимирской, Нижегородской, Саратовской, Тверской и Ярославской для одного голоса с сопровождением фортепиано (издание Песенной комиссии Русского географического общества, б. г.). С. 8–10.
27. **Мочульский В.** Историко-литературный анализ Стиха о Голубиной книге. Варшава. 1887. С. 131–133.
28. **Мурьянов М.Ф.** К тексту «Сказки о рыбаке и рыбке» // Временник Пушкинской комиссии, 1969. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. С. 103–106. С. 104.
29. **Мурьянов М.Ф.** Литературный дебют А. Блока: (Стихи о Голубиной книге: текст, контекст и подтекст) // Philologica. 1996. Т. 3. № 5/7. С. 7–46.
30. **Оксенов А.В.** Народная поэзия. Былины, песни, сказки, пословицы, духовные песни, повести. С очерками главнейших отделов русской народной поэзии, объяснительным словарем и нотными образцами напевов народных песен. СПб.: Синодальная типография, 1908. 400+IV с. С. 304–311.
31. **Потяркина Е.Е.** К.Д. Бальмонт и А.Н. Скрябин // Научные чтения памяти А.И. Кандинского: Материалы научной конференции / Ред.-сост. Е.Г. Сорокина, А. Скворцова. М., 2007. С 171–192.
32. **Прийма Ф.Я.** Из истории создания «Песен западных славян» // Из истории русско-славянских литературных связей. М.; Л.: Наука, 196 с. С. 116–117.
33. **Римский-Корсаков Н.А.** Сборник русских народных песен для голоса с фортепиано. Часть 2: Ор. 24 / Сост. Н.А. Римский-Корсаков. — СПб.: Бессель, 1877. — 123 с. № 5. Стих о Голубиной книге.
34. Русская хрестоматия: Памятники древнерусской литературы и народной словесности, с историческими, литературными и грамматическими объяснениями, с словарем и указателем: для средних учебных заведений / Сост. Ф. Буслев. — М.: тип. Грачева и К°, 1870. — XVI, 429 с. С. 322.
35. Русские эпические песни Карелии/ изд. подгот. Н.Г. Черняева; науч. ред. докт. филол. наук Б.Н. Путилов. Петрозаводск, 1981. № 54. Голубиная книга. С. 258–260. (Записано от Ф.И. Мыхиной). Примечания: с. 265–267.
36. **Сафонова Н.В.** Особенности восприятия образов животного мира: от Ветхого Завета до «Физиолога» // Вестник МГПУ «Исторические науки». 2017, № 4 (28) С. 24–37.
37. Сборник Кирши Данилова. Издание Императорской Публичной библиотеки по рукописи, пожертвованной в Библиотеку князем М.Р. Долгоруковым / Под ред. и с предисл. П.Н. Шеффера. СПб.: Издательство тип. Имп. Акад. наук, 1901. 284 с. С. 169–173; л. 90 об. — 92 об.
38. **Серегина Н.С.** Книга голубиная как глубинное основание русской культуры // Е.М. Левашов, Н.С. Серегина. Музыкальное искусство Древней Руси. Очерки истории, эстетики, космологии. СПб.: Петрополис, 2022. С. 271–306.
39. **Серяков М.Л.** «Голубиная книга»: Священное сказание русского народа. М., 2001. 664 с.
40. **Серяков М.Л.** Рождение Вселенной. Голубиная книга. М.: Эксмо, 2005. — 576 с. С. 435–437.
41. **Скрябин А.Н.** Записи. Предварительное действие // Русские пропилеи. Т. 6 / Сост. М. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 202–235.
42. **Скрябин А.Н.** / Александр Немтин — Предварительное действо окончательной Мистерии / Preparation For The Final Mystery, realised by Alexander Nemtin (3 CD) — 1999. CD 2 Preparation for the Final Mystery. Part II. Mankind: Giubiloso, extatique (5:03) // [https://vk.com › wall-182197523\\_1516](https://vk.com › wall-182197523_1516)
43. **Токарев С.А., Топоров В.Н.** Космогонические мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 2008. С. 551–553.
44. **Толстяков А.П.** Пушкин и «Конек-горбунок» Ершова // Временник Пушкинской комиссии, 1979. / Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 28–36.
45. **Томпакова О.М.** Скрябин и поэты Серебряного века. Вячеслав Иванов. М., 1995.
46. **Топорков А.Л.** Духовные стихи в русской литературе первой трети XX века // Русская литература. 2015 № 1. С. 5–29. С. 17–22: Переработки духовных стихов у К.Д. Бальмонта. С. 22–23: Стилизации духовных стихов в творчестве Вяч. Иванова 1900-х годов.
47. **Топорков А.Л.** «Стих о Святой Горе» Вяч. Иванова: опыт интерпретации. Статья вторая // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 4. С. 216–239.

48. **Топорков А.Л.** «Стих о Святой горе» Вяч. Иванова: опыт интерпретации. Статья первая. 2016 г. Институт мировой литературы // *Studia Litterarum*. 2016. Vol. 1, no 3–4. С. 298–324.
49. **Топоров В.Н.** Об индоевропейской заговорной традиции: 3. «Голубиная книга» и сродные ей заговорные тексты // *Исследования в области балто-славянской. духовной культуры: Заговор: [Сб. ст.]*. М., 1993. С. 57–68.
50. *Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Александр Скрябин: [сборник статей] / Ин-т философии РАН, Некоммерч. науч. фонд "Ин-т развития имени Г.П. Щедровицкого"; под ред. К.Г. Исупова. — М.: РОССПЭН, 2013. — 479 с. — (Философия России первой половины XX в.)*.
51. **Циолковский К.Э.** *Исследование мировых пространств реактивными приборами.* — Калуга, 1914.
52. **Циолковский К.Э.** *Космическая философия / сост. Д.Н. Попов.* М.: Сфера, ИДЛи, 2004.
53. **Чистов К.В.** *Народная поэтесса И.А. Федосова. Очерк жизни и творчества / Под ред. В.И. Чичерова.* Институт языка, литературы и истории Карело-финского филиала АН СССР. Петрозаводск: Гос. изд. Карело-финской ССР, 1955. 367 с.
54. **Шумилин Д.А.** *Влияние теософии на позднее творчество А.Н. Скрябина: дис. ... канд. искусствоведения.* СПб., 2008. 247 с.

## REFERENCES

1. *Arhangel'skiya byliny i istoricheskiiya p'rsni, sobrannyya A. D. Grigor'evym" v" 1899–1901 gg. T. 1.* М.: Univers. Tip., 1904. 770 s. № 174 (210). S. 605–610; Tam zhe, № 52. S. 275–276, naprev: s. 675; Tam zhe, № 171 (207). S. 599–602; Tam zhe, № 174 (210). S. 605–610; Tam zhe. S. 275–276; 356–359, 582; 599–602; 605–610.
2. **Balakirev M.A.** *Kniga golubinaya [Noty]: dlya fortepiano v 4 ruki.* М.: u P. Yurgensona, [19—]. — 3, с. . Bal'mont K. «Pravda». Iz cikla: «Tishina» 1897 // Bal'mont K.D. *Polnoe sobranie stihov: v 10 t. T. 1.* М.: Skorpion, 1914. 267 s. S. 197–198.
3. **Bal'mont K.D.** *Voskhodila ot" Vostoka tucha sil'naya, gremuchaya... // Bal'mont K.D. Morskoe svechenie.* SPb.; М.: T-vo M.O. Volf, 1910. S. 34 — 35.
4. **Bal'mont K.D.** *Svetozvuk v prirode i svetovaya simfoniya Skryabina.* М.: Notnyj magazin «Rossiiskogo muzykal'nogo izdatel'stva», 1917. 24 s.
5. **Barankevich L.F.** *Belorusskie duhovnye stihi o Golubinoj knige / (V zapisi L. Kostyukovec) // Fal'klarystychnyya dasledavanni. Kantekst. Typalogiya. Suvyazi. Vyp. 4.* Minsk, 2007. S. 5.
6. **Belova O.V.** *Nazvaniya i simbolika zhivotnyh v pamyatnikah vostochno- i yuzhnoslavyanskoj knizhnosti XII–XVII vv.: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk.* 1996.
7. *Belorusskii sbornik. Vyp. 5 // Zagovory, apokrifny m duhovnye stihi/ Sobral E.R. Romanov. — Vitebsk, 1891. S. 287–302.*
8. **Bessonov P.A.** *Kaliki perekhozhie: sb. stihov i issledovanie. CH. 1. Vyp. 2.* М., 1861. S. 269–378.
9. **Blok A.A.** *Poeziya zagovorov i zaklinanii (1906) // Blok A.A. Sobranie sochinenii: v 8 t. / Pod obshch. red. V.N. Orlova, A.A. Surkova, K.I. CHukovskogo. М.; L.: Gos. izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1962. T. 5. Proza: 1903–1917 / Podgot. teksta i prim. D.E. Maksimova i G.A. SHabel'skoj. 799 s. S. 40.*
10. **Varencov V.** *Sbornik russkikh duhovnyh stihov.* SPb., 1860. S. 11–15; 17–19; 30–39.
11. **Gor'kii M.** *Polnoe sobranie sochinenii. Hudozhestvennye proizvedeniya: v 25t. Tom 6.* 1970. S. 7.
12. **Denisova I.M.** «ZHivoj kosmos»: drevnejshaya model' Vselennoj v mirovoj mifologii i russkoj narodnoj kul'ture // A.V. Grigor'ev, I.M. Denisova, V.V. Mil'kov, S.M. Polyanskii, R.A. Simonov. *Drevnerusskaya kosmologiya / Otv. red. G.S. Barankova. — SPb.: Aletejya, 2004. — 480 s. — (Seriya «Pamyatniki drevnerusskoj mysli»). S. 368–471.*
13. *Drevnie rossiiskie stihotvoreniya, sobrannyye Kirsheyu Danilovym / Podgot. A.P. Evgen'eva i B.N. Putilov. Otv. red. L.A. Dmitriev. 2-e izd., dop. М., 1977. 488 s.*
14. *Duhovnye stihi Russkogo Severa / Sost. V.P. Kuznecova / Sost. not. pril. G.V. Lobkova, M.N. SHEjchenko. Petrozavodsk: Karelskii nauchnyj centr RAN, 2015. — 800 s. Golubinaya kniga: s.100–103, 312–317, 326–329, 371–372, 572–575.*
15. **Zubkova E.N.** *Leksiko-semanticheskaya gruppa «Fantasticheskie pticy» kak fragment russkoj yazykovoj kartiny mira: istoriya i sovremennoe sostoyanie: dis. ... kand. filol. nauk . Stavropol', 2022.*
16. **Ivanov Vyach.** *Nacional'noe i vselenskoe v tvorchestve Skryabina: (Skryabin kak nacional'nyj kompozitor) // I. Myl'nikova. Stat'i Vyach. Ivanova o Skryabine // Pamyatniki kul'tury: Novye otkrytiya: Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologiya: Ezhegodnik 1983. — L., 1985. — S. 96–102.*

17. **Kagan M.D.** Golubinaya kniga / M.D. Kagan // Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi. XVII v. — SPb.: Dmitrii Bulanin, 1992. — CHast' 1. A–Z. — S. 216–219.
18. **Kilina T.V.** Kosmogoniya i Apokalipsis v tvorchestve A.N. Skryabina // Vestnik CHelyabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv. 2005 / 2 (8) S. 166–177.
19. **Kireevskii P.V.** Russkie narodnye pesni, sobrannye Petrom Kireevskim. CH. 1 // CHteniya v Imperatorskom Obshchestve istorii i drevnostej rossiiskih pri Moskovskom universitete. 1848, № 9. Razdel 4. 1848. S. 145–226; «Stih o Golubinoj knige». S. 187–191.
20. **Klyuchnikova E.V.** A.N. Skryabin i nacional'nyj disput nachala XX veka: konteksty i podteksty russkogo messianstva // Vestnik Evrazii. 2007. S. 166–190.
21. **Kuznecov K.A.** Skryabin i filosofiya iskusstva // Russkaya mysl'. — M., 1916. — God tridcat' sed'moj, kn. V. — S. 83–92.
22. **Kyuregyan T.** Pervovestnik svetozvuka / T. Kyuregyan // Muzyk. akad. — 2002. — № 2. — S. 1–4.
23. **Lobanov M.A., CHistov K.V.** Zapis' I.A. Fedosovoj na fonograf v 1896 g. // Russkii sever. Problemy etnografii i fol'klora / Otv. red. T.A. Bernshtam, K.V. CHistov. L., 1981. S. 207–218.
24. **Lobanova M.** Teosof — teurg — mistik — mag: Aleksandr Skryabin i ego vremya. M., 2017. 368 s.
25. **Losev A.F.** Mirovozzrenie Skryabina (1921) // A.F. Losev. Strast' k dialektike. Literaturnye razmyshleniya filosafo. M., 1990.
26. **Lyadov A.K.** 35 pesen russkogo naroda iz sobrannyh v 1894 g., 1895 i 1902 gg. I.V. Nekrasovym, F.M. Istominym i F.I. Pokrovskim v guberniyah: Vladimirskoj, Nizhegorodskoj, Saratovskoj, Tverskoj i YAroslavskoj dlya odnogo golosa s soprovozhdeniem fortepiano (izdanie Pesennoj komissii Russkogo geograficheskogo obshchestva, b. g.). S. 8–10.
27. **Mochul'skii V.** Istoriko-literaturnyj analiz Stiha o Golubinoj knige. Varshava. 1887. S. 131–133.
28. **Mur'yanov M.F.** K tekstu «Skazki o rybake i rybke» // Vremennik Pushkinskoj komissii, 1969. L.: Nauka. Leningr. otd-nie, 1971. S. 103–106. S. 104.
29. **Mur'yanov M.F.** Literaturnyj debut A. Bloka: (Stihi o Golubinoj knige: tekst, kontekst i podtekst) // Philologica. 1996. T. 3. № 5/7. S. 7–46.
30. **Oksenov A.V.** Narodnaya poeziya. Byliny, pesni, skazki, poslovicy, duhovnye pesni, povesti. S ocherkami glavnejshih otdelov russkoj narodnoj poezii, ob"yasnitel'nyim slovarom i notnymi obrazcami napevov narodnyh pesen. SPb.: Sinodal'naya tipografiya, 1908. 400+IV s. S. 304–311.
31. **Potyarkina E.E.** K.D. Bal'mont i A.N. Skryabin // Nauchnye chteniya pamyati A.I. Kandinskogo: Materialy nauchnoj konferencii / Red.-sost. E.G. Sorokina, A. Skvorcova. M., 2007. S 171–192.
32. **Priima F.Ya.** Iz istorii sozdaniya «Pesen zapadnyh slavyan» // Iz istorii russko-slavyanskikh literaturnyh svyazej. M.; L.: Nauka, 196 s. S. 116–117.
33. **Rimskii-Korsakov N.A.** Sbornik russkikh narodnyh pesen dlya golosa s fortepiano. CHast' 2 : Or. 24 / Sost. N.A. Rimskii-Korsakov. — SPb.: Bessel', 1877. — 123 s. № 5. Stih o Golubinoj knige.
34. Russkaya hrestomatiya: Pamyatniki drevnerusskoj literatury i narodnoj slovesnosti, s istoricheskimi, literaturnymi i grammaticheskimi ob"yasneniyami, s slovarom i ukazatelem: dlya srednih uchebnyh zavedenij / Sost. F. Buslaev. — M.: tip. Gracheva i K°, 1870. — XVI, 429 s. S. 322.
35. Russkie epicheskie pesni Karelii/ izd. podgot. N.G. CHernyaeva; nauch. red. dokt. filol. nauk B.N. Putilov. Petrozavodsk, 1981. № 54. Golubinaya kniga. S. 258–260. (Zapisano ot F.I. Myhinoj). Primechaniya: s.265–267.
36. **Safonova N.V.** Osobennosti vospriyatiya obrazov zhivotnogo mira: ot Vethogo Zaveta do «Fiziologa» // Vestnik MGPU «Istoricheskie nauki». 2017, № 4 (28) S. 24-37.
37. Sbornik Kirshi Danilova. Izdanie Imperatorskoj Publichnoj biblioteki po rukopisi, pozhertvovannoj v Biblioteku knyazem M. R. Dolgorukovym / Pod red. i s predisl. P.N. Sheffera. SPb.: Izdatel'stvo tip. Imp. Akad. nauk, 1901. 284 s. S. 169–173; l. 90 ob. — 92 ob.
38. **Seregina N.S.** Kniga golubinaya kak glubinnoe osnovanie russkoj kul'tury // E.M. Levashov, N.S. Seregina. Muzykal'noe iskusstvo Drevnej Rusi. Ocherki istorii, estetiki, kosmologii. SPb.: Petropolis, 2022. S. 271–306.
39. **Seryakov M.L.** «Golubinaya kniga»: Svyashchennoe skazanie russkogo naroda. M., 2001. 664 s.
40. **Seryakov M.L.** Rozhdenie Vselennoj. Golubinaya kniga. M.: Eksmo, 2005.– 576 s. S. 435–437.
41. **Skryabin A.N.** Zapisi. Predvaritel'noe dejstvie // Russkie propilei. T. 6 / Sost. M. Gershenzon. M.: Izdanie M. i S. Sabashnikovyh, 1919. S. 202–235.

42. **Skryabin A.N.** / Aleksandr Nemtin — Predvaritel'noe dejstvo okonchatel'noj Misterii / Preparation For The Final Mystery, realised by Alexander Nemtin (3 CD) — 1999. CD 2 Preparation for the Final Mystery. Part II. Mankind: Giubiloso, extatique (5:03) // [https://vk.com › wall-182197523\\_1516](https://vk.com › wall-182197523_1516)
43. **Tokarev S.A., Toporov V.H.** Kosmogonicheskie mify // Mify narodov mira: Enciklopediya / Gl. red. S.A. Tokarev. M., 2008. S. 551–553.
44. **Tolstyakov A.P.** Pushkin i «Konek-gorbunok» Ershova // Vremennik Pushkinskoj komissii, 1979. / L.: Nauka. Leningr. otdnie, 1982. S. 28–36.
45. **Tompakova O.M.** Skryabin i poety Serebryanogo veka. Vyacheslav Ivanov. M., 1995.
46. **Toporkov A.L.** Duhovnye stihy v russkoj literature pervoj treti XX veka // Russkaya literatura. 2015 № 1. S 5–29. S. 17–22: Pererabotki duhovnyh stihov u K.D. Bal'monta. S. 22–23: Stilizacii duhovnyh stihov v tvorchestve Vyach. Ivanova 1900-h godov.
47. **Toporkov A.L.** «Stih o Svyatoj Gore» Vyach. Ivanova: opyt interpretacii. Stat'ya vtoraya // Studia Litterarum. 2018. T. 3, № 4. S. 216–239.
48. **Toporkov A.L.** «Stih o Svyatoj gore» Vyach. Ivanova: opyt interpretacii. Stat'ya pervaya. 2016 g. Institut mirovoj literatury // Studia Litterarum. 2016. Vol. 1, no 3–4. S. 298–324.
49. **Toporov V.N.** Ob indoevropskoj zagovornoj tradicii: 3. «Golubinaya kniga» i srodnye ej zagovornye teksty // Issledovaniya v oblasti balto-slavyanskoj. duhovnoj kul'tury: Zagovor: [Sb. st.]. M., 1993. S. 57–68.
50. Filosofiya. Literatura. Iskusstvo: Andrej Belyj, Vyacheslav Ivanov, Aleksandr Skryabin: [sbornik statej] / In-t filosofii RAN, Nekommerch. nauch. fond "In-t razvitiya imeni G.P. SHCHedrovickogo"; pod red. K.G. Isupova. — M.: ROSSPEN, 2013. — 479 s. — (Filosofiya Rossii pervoj poloviny XX v.).
51. **Ciolkovskii K.E.** Issledovanie mirovyh prostranstv reaktivnymi priborami. — Kaluga, 1914.
52. **Ciolkovskii K.E.** Kosmicheskaya filosofiya / sost. D.N. Popov. M.: Sfera, IDLi, 2004.
53. **CHistov K.V.** Narodnaya poetessa I.A. Fedosova. Oчерk zhizni i tvorchestva / Pod red. V.I. CHicherova. Institut yazyka, literatury i istorii Karelo-finskogo filiala AN SSSR. Petrozavodsk: Gos. izd. Karelo-finskoy SSR, 1955. 367 s.
54. **SHumilin D.A.** Vliyanie teosofii na pozdnee tvorchestvo A.N. Skryabina: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb., 2008. 247 s.

СЕРЁГИНА НАТАЛЬЯ СЕМЁНОВНА  
 Российский институт истории искусств (г. Санкт-Петербург)  
 Музыкальный сектор  
 Ведущий научный сотрудник  
 Доктор искусствоведения  
 e-mail: nseregina@mail.ru  
 SEREGINA NATALIA S.

Russian Institute of Art History (St. Petersburg)  
 Music sector  
 Leading Specialist  
 Dr. Habil (Art), Professor  
 e-mail: nseregina@mail.ru

УДК 784/785

Ф.Ф. БАХТИЯРИ

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

# *Традиции татарской инструментальной музыки в условиях современности*

*F. Bakhtiiari**Traditions of Tatar instrumental music in modern conditions*

**Абстракт.** В статье рассматриваются традиционные татарские музыкальные инструменты, которые, пройдя процедуру адаптации, закрепились в современной музыкальной культуре татар. Автор подробно исследует реконструкции старинных форм музицирования в сольном вокальном и инструментальном, а также в ансамблевом вокально-инструментальном творчестве многих композиторов и музыкантов Республики Татарстан. Обсуждаются проблемы формирования инструментальных ансамблей. Автором затрагивается вопрос существования социокультурных слоёв в музыке татар в прошлом и настоящем. Автор статьи не обходит стороной вопросы лада, ритма, а также факторы создания ансамбля по старинному традиционному образцу. На основе лада, ритма и тембровых свойств музыкальных композиций в музыкальном искусстве татар в настоящее время выделяются две сферы. Инструменты, такие как дэф, думбыра, курай, кубыз, кыл-кубыз, при рассмотрении в таком ракурсе оказываются не всегда сочетаемыми в едином звучании из-за принадлежности к различным культурным сферам. Отмечается, что подобное разделение в музыкальной культуре связано с явлениями прошлого, кристаллизацией и размыванием музыкальных систем, существовавших в государствах данного региона. Автор останавливается и на практических сторонах функционирования ансамблевых композиций. Нотная запись временами не столько помогает, сколько становится проблемой для исполнителей при создании композиции на традиционных музыкальных инструментах. Автор данной статьи приходит к выводу, что для ее решения координатору подобного творчества необходимо привлекать дирижёра и снабжать нотную запись многочисленными словесными комментариями при работе с музыкантами во время репетиций.

**Ключевые слова:** Современная татарская музыка, татарские традиционные инструменты, татарская ансамблевая традиция, думбыра, дэф, кыл-кубыз, кубыз, узун-кюй, курай, нугай курай.

**Abstract:** The article reviews traditional Tatar musical instruments, which, having passed the adaptation procedure, are now established in the modern musical culture of the Tatars. The author examines in detail the reconstruction of ancient forms of music-making presented in solo vocal and instrumental as well as in vocal-instrumental ensemble compositions of many composers and musicians of the Republic of Tatarstan. The problems of the formation of instrumental ensembles are discussed. The author touches upon the issue of the existence of socio-cultural layers in the music of the Tatars in the past and in the present. The article also deals with the issues of mode, rhythm as well as factors for creating an ensemble according to the old traditional pattern. Based on the mode, rhythm and timbre properties of musical compositions, two spheres in the present-day musical art of the Tatars are distinguished. Instruments like däf, dumbira, quray, qubiz, qılqubiz, when viewed from this angle, do not always blend into an integral sound due to their belonging to different cultural spheres. It is noted that such a division in musical culture is associated with the phenomena of the past, crystallization and erosion of the musical systems that existed under the states of the given region. The author also dwells on the practical aspects of the functioning of ensemble compositions. Music notation at times does not serve so much as a help but rather poses a problem for performers on traditional musical instruments when they create a composition. The author of the article concludes that in order to solve the difficulties, it becomes necessary for the coordinator of the creative process to engage a conductor and provide the musical notation with numerous verbal comments when working with musicians at rehearsals.

**Keywords:** modern Tatar music, Tatar traditional instruments, Tatar ensemble tradition, dumbira, däf, qıl-qubiz, ozın köy, quray, nuğay quray.

В музыке современного Татарстана всё настойчивее проявляется тенденция к реконструкции старинных форм музицирования, в частности, связанных с возвращением в концертный обиход традиционных музыкальных инструментов, тембры которых опосредованно способствуют осознанию обществом своей культурной идентичности. Этот процесс неоднороден и приносит различные художественные результаты: от многочисленных образцов поверхностных «сувенирных» продуктов до художественно полноценных явлений, дающих новую жизнь достижениям прошлых веков.

Традиционные музыкальные инструменты татар многократно описаны в различных ракурсах. Глубокое освещение получила история их создания, информация о видных исполнителях прошлого. В ключевых работах на данную тему собраны упоминания в старинных письменных источниках, а также разнообразные иконографические и археологические свидетельства [9; 16, с. 27–163]. Данные сведения достаточно широко известны благодаря публикациям в научных работах, научно-популярных изданиях, аудио- и видеозаписях и других медиа-материалах. В то же время сама по себе живая традиция исполнительства на этих инструментах в её собственно татарской специфике остаётся областью менее исследованной. Для полного знакомства с данной сферой современной музыкальной культуры татар попытаемся увидеть её как бы изнутри, войдя в непосредственный контакт с современными исполнителями на традиционных музыкальных инструментах<sup>1</sup>.

Если татарское искусство певческого исполнительства, такое, например, как узун-күй (*озын кой*, длинный напев), изучается в разных учебных заведениях Республик Татарстан и Башкортостан, то татарское инструментальное искусство гораздо менее осмыслено в академическом музыкальном образовании.

<sup>1</sup> Автору данной статьи посчастливилось консультироваться и подробно знакомиться с исполнительством таких современных музыкантов Республик Татарстан и Башкортостан, как Геннадий Макаров (дэф/дэф, думбыра́ и др.), Ильнур Хайруллин (курай, горловое пение узляу/эзляу), Ильяс Камал (кыл-кубыз/кылкубыз), Алмаз Ахунов (кубыз); Руслан Габитов (курай, думбыра), Алмаз Асхадуллин (курай, думбыра), Айдар Ниязов (ятаган), Сугдэр Лудуп (кубыз, тувинские музыкальные инструменты).

На сегодняшний день можно говорить о трёх группах музыкантов, тяготеющих к освоению как самих традиционных татарских инструментов, так и старинных канонов исполнительства на них.

Одна часть музыкантов обучается мастерству за пределами Республики Татарстан, в регионах России или зарубежья, где существует разработанный институт обучения на подобных инструментах, и, кроме того, соответствующая специализация вносится в государственный диплом.

Другая — осваивает специальность в самой Республике Татарстан, но по классу одного из родственных европейских инструментов, параллельно пытаясь самостоятельно совершенствовать навыки игры на татарских инструментах.

Третья же, самая малочисленная группа, обучается, что называется, «естественным путём», то есть у традиционных мастеров в самом регионе. Среди музыкантов, освоивших татарские инструменты одним из перечисленных путей, выделяются немало тех, кто достиг высокого уровня исполнительства. Однако серьёзной проблемой оказывается поиск собственно татарского «образа» звука с его специфическими свойствами и красками, отличными от качеств звука, присущих музыке соседних и родственных народов или, тем более, европейской музыке. Трудно преодолимым препятствием в процессе понимания секретов звука, обладающего неповторимым татарским «вкусом», является уже сам репертуар музыкальных произведений, в которых могут быть востребованы традиционные инструменты. По большей части это жанры «лёгкой» музыки: инструментальные проигрыши в эстрадных песнях и «минусовки» в клипах. Но даже в музыке такого рода слушатели замечают нехарактерные для истинно татарской звуковой эстетики интонации, мотивы, «романтизмы», «оттяжки» и другие чужеродные элементы.

Проблема репертуара существует не сама по себе, а имеет глубинные культурологические основания, связанные с тем, что традиция развитого инструментального исполнительства утратила естественную среду своего бытования: сферу повседневного времяпрепровождения придворного светского общества с его изысканными формами досуга или же звуковое пространство благородных собраний духовной элиты (мэжлэс/мэжлес, курултай/корылтай), состоящей из богословов, философов, поэтов и учёных.

В наиболее важных для региона в историческом и культурном контексте государствах прошлого — в Волжской Булгарии (X век — 1236) и в Казанском ханстве (1438–1552) — присутствовал слой высокой музыки [1, с. 43–44]. Перед рассмотрением особенностей данного слоя музыкальной культуры в каждом из двух случаев дадим краткую характеристику отмеченного термина.

По определению Дж.К. Михайлова, *высокая музыка* — это «виды, стили и формы музыки придворной среды и среды феодалов и отдельные храмовые традиции». Если суммировать высказывания Дж.К. Михайлова, сохранившиеся в разных источниках [11, с. 13, 72; 13, с. 53], можно выделить такие типологические черты, характерные для музыки высокой традиции. В самом названии данного слоя музыкальной культуры подчёркивается его «приподнятость» над повседневностью, предназначенность для звукового общения с высшими сферами духа и разума (богами, духами, душами предков, потусторонними силами). *Высокая музыка* есть результат унификации и обобщения звуковых моделей разных этносов в масштабах всей социокультурной общности, опирается на строгие критерии звукового «эталона» и понимание о его красоте. Она представляет собой возвышение традиции, базирующейся на уникальном древнем коде культуры, до тщательно культивированного музыкального высказывания со сложно-разработанной «грамматикой» и средствами выразительности. *Высокая музыка* представляет собой сложную систему, развитую с философской, символической, акустической и других сторон, имеющую многоплановую теоретическую концепцию организации таких параметров музыки, как звук, тембр, лад, ритм, метр.

*Высокая музыка* Волжской Булгарии имела господствующую тюркскую основу с компонентами музыкального искусства народов Среднего и Ближнего Востока, *высокая музыка* Казанского ханства — тюркскую базу с преобладающим количеством элементов иранского происхождения [1, с. 27–28].

Наиболее явными фактами, указывающими на особенности данных традиций, являются составы инструментария, известные по различным литературным источникам. В поэме болгарского поэта Кул Гали «Кысса-и Йусуф» («Кыйссаи Йосыф») упоминается встреча Йусуфа с отцом под

звучание военного оркестра. В составе этого оркестра отмечены такие инструменты, как труба *быргы* (Г. Макаров отмечает, что инструмент пришёл из буддийской храмовой практики [10, с. 206]), односторонние литавры *наккара* (нэгарэ), распространённые в арабской музыке, *кус* (kös), который закрепился в турецкой военной музыке, *тыйбыл*, по-видимому являющийся вариантом барабана «табла», «табл», распространённого и в индийской, и в арабской культурах. Таким образом, сама зарисовка военного ансамбля Волжской Булгарии в поэме Кул Гали отражает то, насколько пёстрой была картина музыкального мира этого государства.

### Оригинал

Газиз Йосыф бари лэшкэр дирелүбән,  
Атасына каршы чыкыб һәм килүбән,  
Быргу-тыйбл, кус-нэгарэ орылүбән –  
Тази атлар күрекле өнен кешнэр имди.

### Перевод

Йусуф при полном войске  
Вышел навстречу отцу.  
Раздались звуки быргу, тыйбыла, куса, нагары,  
Резвые кони красиво заржали.

В связи с Казанским ханством большого внимания заслуживает деятельность музыканта Уста Шади, обучавшего придворных музыкантов казанского хана Мухаммеда Эмина игре на уде, чанге и танбуре [6, с. 3]. Главной задачей, поставленной перед музыкантом, было создание в ханстве *высокой музыки* средневосточного образца, основанной на правилах ладовой системы *макама*. Отмеченные традиции имеют явную связь с иранским музыкальным искусством.

Признаки этих двух традиций прошлого прослеживаются и в современной музыкальной культуре татар, в том её слое, который можно условно назвать «серьёзной» музыкой.

Здесь возникает ряд более сложных проблем. Одной из преград для творческого взаимодействия музыкантов между собой при создании ансамбля, а также для контакта с заказчиком музыкального выступления, работодателем является диктат графически зафиксированного в европейской нотации музыкального текста, остающегося на данном этапе татарской музыки скорее искусственным мериллом профессионального уровня самой музыки

и её исполнителей, нежели органическим её дополнением.

Собственно татарская теоретическая система лада и ритма в её целостности в татарской музыкальной культуре так и не сложилась. Отсутствие такой системы привело к определённым противоречиям между собственными принципами организации группового музицирования и в данный момент критериями более авторитетной европейской традиции. По этой причине уже более столетия татарская музыка находится в состоянии поиска таких форм управления ансамблевым музицированием, в которых европейская система нотации была бы адаптирована под нужды татарской традиции, т.е. по возможности максимально приближалась к «модели» ее звука. Следствием указанных процессов является то, что музыканты, вынужденные каким-то образом нотировать свои звуковые построения, прибегают к громоздким и в общем-то с трудом читаемым дополнительным символам или многословным комментариям.

Из некогда процветающего искусства виртуозного и высоко духовного инструментального исполнительства до наших дней дошли наиболее стойкие, хотя и в известной мере изменённые традиции игры на нескольких наиболее любимых татарским обществом инструментах. Так, в современной музыкальной культуре татар прочно закрепились: *думбыра*, *курай*, *нугай курай* (иногда называемый как башкирский курай), *дэф* (дэф), *кыл-кубыз* (кылкубыз), *кубыз*. Эта группа инструментов присутствует в большинстве татарских этнических музыкальных ансамблей, в числе которых Татарский государственный фольклорный ансамбль, «Алпár», «Риваять» и др.

Для татарской музыки, как бы находящейся, с одной стороны, в сфере влияния музыкальной культуры мусульманского Востока [14, с. 69, 71], а с другой — имеющей языческие тюркские корни, такая двойственность особенно отчётливо проявляется в тембровой и ритмической составляющей. К примеру, *думбыра*, с этой точки зрения, относится условно к миру «татарского дастана» — эпоса, в котором преобладают тюркские черты. В этой сфере в музыке нет доли, которая претендует быть началом стоп, называемых *тафайлем* (ᠲᠠᠮᠠᠮᠤᠯᠡᠮ), условно «сильной доли», начинающей какую-то ритмическую ячейку. Также в этой музыке нет ритмической сбивки, которая свойственна музыке, созданной

в законах арабской системы стихосложения *аруза* (ᠠᠷᠤᠵᠠ), здесь большая метрическая регулярность, выстроенная по всей длине высказывания. Учитывая данную особенность, предлагаем назвать отмеченное явление «ритмом дастана», а противоположное ей явление — «ритмом поэзии»<sup>2</sup>.

В сфере поэтического искусства такое разделение известно гораздо большему кругу знатоков и любителей, а в музыкальной сфере, пожалуй, большая часть людей его «чувствует», но не может дать точного объяснения. Так, если знающему основные законы татарской поэзии предложить прочитать фрагмент из дастана «Идегей» и фрагмент из сочинения одного из татарских дореволюционных поэтов, то он отметит, что во втором фрагменте использована «старинная ритмическая система» или же даже назовёт его собственным термином *аруз*, а в первом отметит построение по законам дастана или татарского эпоса. «Ритм поэзии» характерен для музыкального пласта, связанного с многовековой татарской авторской поэзией, развивавшейся с XIII века вплоть до 1930-х гг.

При рассмотрении именно словесного текста заметно, что в «ритме поэзии» каждый слог расположен точно в том месте, как требуют правила арабской системы стихосложения. Для такого текста важно ритмическое совершенство: слова переплетаются таким образом, что ритм текста отдаляется от ритма обыденной речи. Отмеченная отшлифованность текста сказывается и на музыкальной композиции, создаваемой на основе данного поэтического произведения. Добавление или временное затихание инструментов ансамбля происходит в строгой временной системе координат аруза, хотя и возможно посреди строки. Такие жесткие ритмические параметры и служат основными средствами создания композиции, напоминающей кристалл с максимально отточенными многочисленными гранями.

В ритмической системе дастана рождаются более простые композиции. Здесь создаётся впечат-

2 «Поэзия» (Шигърият), как и слово «дастан», в татарском языке являются заимствованными. Однако едва ли органично звучит слово «поэзия» в отношении дастанов, оно является атрибутом именно авторского творчества, хотя в научной практике является очевидным, что дастан — это часть татарской поэзии. Исходя из отмеченных особенностей, мы выбрали не столь явную диспозицию «дастан» — «поэзия».

ление, что перед исполнителем стоит задача продекламировать текст, преподнося его в наиболее понятной форме слушателю (такое сравнение применимо и в отношении инструментальных композиций). При таком прочтении и распеве какая-то часть слогов может удлиниться или же сократиться по продолжительности на основе смысловых акцентов. В музыкальном отношении здесь создаётся образ не многогранного кристалла, а тонкой полоски ткани с многочисленными узорами. Слушатель получает удовольствие именно от протяженности и длины этих узоров, которые подобны, но очень редко повторяются. Как правило, вступление или же затихание инструментов приходится на грани строк и строф.

Обе формы ритмической системы не закреплены за определёнными темпами. По данной причине и быстрые, и скорые композиции возможны в условиях обеих выделенных нами ритмических сфер.

При таком условном разделении в татарском искусстве основополагающими являются не только ритмические, тембровые, текстовые параметры, но и сами принципы взаимодействия инструментов в ансамбле.

Для обеих ритмических систем характерен собственный круг инструментов, закреплённых за ними по функциям на протяжении их развития в условиях татарской культуры. Так, в сфере «ритма поэзии» звуки *думбыры* были бы лишними, так как для чутких татарских слушателей именно звуки *дэфа* являются главным атрибутом музыки в законах аруза. По нашему наблюдению, татарский и башкирский курай также могут быть условно отнесены к разным сферам татарской музыкальной культуры: если первый сочетается и с миром дастанов, и с миром поэзии, то второй — преимущественно только с миром дастанов. Тембровые особенности двух сфер будут отмечены при подробном рассмотрении каждого из инструментов.

**Думбыра́** — двухструнный щипковый хордофон, в различных вариативных формах распространённый у татар, башкир и казахов [5, с. 7]. В большинстве случаев струны настраиваются в кварту *d-g* малой октавы. В татарской музыке думбыра сольно или совместно с другими инструментами используется для сопровождения песен. В ансамбле этот инструмент чаще всего выполняет функцию метроритмической организации звукового потока, по данной причине инструмент наиболее органично

звучит в композициях с чёткой метрической основой. Если инструмент естественно сочетается с традиционной, «неоперной» манерой пения, то при взаимодействии с оперным голосом уступает ему по звучности и требует применения современных технологий (микрофонов) для усиления звука.

В наши дни инструмент чаще всего используется в качестве сопровождения голоса. Именно в данной сфере татарская домбровая традиция смогла сохранить свои уникальные качества благодаря всецелому подчинению звуковым и ритмическим параметрам татарской поэзии. Воплощением же сольного татарского домбрового искусства являются свободные импровизационные композиции, однако они встречается достаточно редко, и исполнители, в основном, придерживаются опыта казахской музыки и других народов Центральной Азии.

По причине того, что инструмент чаще выполняет сопровождающую роль, виртуозная игра на нём становится второстепенной в приоритетах исполнителя. Удовлетворенность аудитории и более простыми видами исполнительства позволяет осваивать *думбыру* музыкантам, знающим принципы татарской музыки в общих чертах и не имеющих виртуозной техники игры на каких-либо струнно-щипковых инструментах. Так, автор данной статьи встречал вокалистов, баянистов и духовиков, параллельно при необходимости выступающих на сцене с инструментом *думбыра*.

Для музыки, исполняемой на *думбыре*, характерно обилие кварт и квинт, чередование которых достаточно удобно для игры по своей технике. При сопровождении слишком частые удары по струнам становятся не вполне уместными, по этой причине они звучат на долгих нотах певца, а также в инструментальных отыгрышах.

Более виртуозные исполнители могут на одной струне дублировать мелодию певца в октаву или в унисон, а на другой, часто остающейся в этот момент открытой, — «гармонически» дополнять мелодию. Мелодическая линия может обогащаться небольшими глиссандирующими переходами от одного звука к другому.

Как и для башкир, так и для татар искусство игры на думбыре ориентируется на опыт народов Центральной Азии (в первую очередь, казахов), а также Среднего Востока. Несмотря на такое привнесение элементов соседних музыкальных культур, сама ритмическая сторона татарской домбровой музыки

тесно связана с ритмическими характеристиками текста, и по данной причине эта музыка сохраняет свои основные отличительные качества.

**Курай** — аэрофон, принадлежащий к роду продольных и открытых флейт [3, с. 27]. В советские годы произошло условное разделение на татарский и башкирский *курай*, несмотря на то что обе разновидности инструмента встречаются в обеих культурах [2]. Эти же названия закрепились в современной практике. Татарский *курай* значительно меньше по размеру, отличается и техника игры на нём. Обычно в народе различают инструменты по материалу их изготовления: *жиз курай* (жиз курай, железный курай), *кюпшэ курай* (көпшә курай, курай из стебля зонтичного растения [4, с. 51–52]), *нугай курай* (татарский вариант башкирского курая), *агай курай* (деревянный курай) и др.

На основе процессов, протекавших в татарской культуре в XVI–XIX веках, можно предположить, что исторически в татарской городской среде курай заменялся на более «продвинутые» восточные инструменты — к примеру, *нэй* (нэй). К началу XX века желание показать отличие «городской» татарской культуры от «сельской» башкирской и сходных других способствовало выделению в кругах татарской интеллигенции заимствованных инструментов (к примеру, ближне- и средне-восточных, а также европейских). Так, на месте *думбыры* оказывалась мандолина, а на месте курая — *нэй* (нэй). Несмотря на это, сельская часть татарской культуры продолжала существовать в прежних реалиях, достаточно близких к звуковому миру башкир и казахов. Помимо указанной причины, можно выделить и вторую. К началу XX века башкирское инструментальное искусство сохранилось намного лучше, нежели татарское, в силу геополитических факторов, благодаря чему в дальнейшем именно в башкирской культуре исполнительство на курае вошло в программу академического образования, получило более разработанную методологию обучения. На сегодняшний день и для татар, и для казахов ориентиром для совершенствования исполнительства на курае является башкирское искусство.

В современной культуре татар *курай* является одним из главных её музыкальных символов. На любительском уровне в самом Татарстане кураем овладевают вокалисты, баянисты и другие исполнители на основе доступных аудио- и видеозаписей. Вир-

туозы, способные сыграть сложные мелодические рисунки татарских наигрышей, большей частью обучаются в Республике Башкортостан. Отличие между башкирским и татарским искусством исполнительства заключается лишь в небольшой группе мелодических оборотов. Если напевы содержат преобладающее число собственно татарских мелодических интонаций, они уже воспринимаются обычным слушателем в качестве «своих».

Названия татарский *нугай курай* и башкирский *курай* обозначают один и тот же инструмент, однако в силу того, что башкирское производство кураев и искусство игры на них распространены в большей мере, башкирское наименование постепенно вытесняет татарское. Более совершенная и разработанная техника игры у башкир ставит их исполнительство среди татар и казахов вне конкуренции. *Нугай курай* в современной татарской культуре тяготеет к области «серьёзной» музыки, а другие, меньшие по размерам варианты *курая*, — к «лёгкой». *Нугай курай* обладает богатым грудным тембром, в среднем — его звучание на октаву ниже звучания небольших *кураев*, на нём доступно исполнение с одновременным задействованием певческого резонаторного аппарата, представляющего собой добавление к игре на курае башкирского горлового пения *узляу* (өзләү) [3, с. 28]. Из-за присутствия указанных специфических техник и сложности их освоения требования для исполнителей на *нугай курае* значительно выше, и в настоящий момент количество мастеров игры на *нугай курае* намного меньше, чем «обычных» *курайчы*.

В последнее время постепенно входят в обиход пластиковые образцы *курая*, которые неприхотливы к атмосферным изменениям, однако теряют свои характерные тембровые качества. В свою очередь, *курай*, выполненный из стебля зонтичного растения, при колебаниях температуры и влажности меняет свои тембровые и звуковысотные качества, быстрее приходит в негодность, к тому же из-за своей хрупкости менее удобен для транспортировки.

*Курай* чаще используется в качестве сольного инструмента, дублирующего буквально или с небольшим отставанием от голоса певца главную мелодию. *Курай* обладает средней силой звука, обычно может звучать на громкостном уровне певческого голоса. Однако с добавлением громкости тембр начинает терять свои характерные качества, и строй инструмента становится менее чётким.

В связи с этим для усиления звука инструмента используют микрофоны.

**Дэф** (дэф) — ударный мембранофон, род бубна с металлическими кольцами, прикрепленными к ободу изнутри. На сегодняшний день является центральным традиционным ударным инструментом в татарской музыке. Он был привнесён в татарскую культуру ещё в далёком прошлом с принятием ислама, способствовавшим усилению влияния арабо-персидской культуры на Поволжье, и оставил большой след в литературе и других культурных памятниках истории. Дэф (дэф) широко распространён в странах Ближнего и Среднего Востока и без труда может быть привезён в Республику Татарстан.

В одной из бесед с хореографом и танцовщиком Марселем Нуриевым Г. Макаров отметил, что он не желает исполнять сложные ритмы, чуждые татарской музыке<sup>3</sup>. Следует заметить, что, действительно, татарские ритмы гораздо проще средне- и ближневосточных. Отсутствие требований слушателей к виртуозным ритмическим рисункам привело к тому, что татарские *дэфче* (дэфче) довольствуются изучением несложных техник игры.

*Дэф* (дэф) обладает широким динамическим диапазоном и вполне способен озвучить большие пространства без микрофона. Однако при помощи микрофона удаётся выделить более тонкие тембровые градации в звучании инструмента.

Несмотря на большúю зависимость татарского исполнительства на *дэфе* от развитой средневосточной традиции, в татарской музыке он сохраняет свои особенности благодаря использованию в ансамбле с голосом: в основе таких композиций лежат формы инструментальной «голосоцентричной» музыки [1, с. 51, 128], подчинённые ритмам поэзии и законам татарского языка.

**Кубыз**, щипковый музыкальный инструмент, род варгана, известен в татарской культуре на протяжении всего времени её существования [16, с. 259–262]. Он не исчезал даже в эпохи строгих религиозных запретов благодаря простоте создания и компактности. На сегодняшний день он является одним из самых распространённых инструментов в татарской культуре.

Виртуозные формы исполнительства на кубызе в современной татарской музыке почти не встречаются, в основном инструмент используется в качестве дополнения к разным вокальным, инструментальным и вокально-инструментальным композициям. В настоящее время небольшое распространение постепенно получает техника игры на якутском *хомусе*, низком варгане. Однако всё равно чуткий слушатель заметит, что регистр этого кубыза ниже, чем «родной» татарский, приспособленный более для исполнения мелодий, нежели для погружения в тембровые переливы низкого *сахы хомуса*.

Будучи представителем тюркской сферы, *кубыз* не сочетается по своему тембру с *дэфом* и менее характерен для музыки в арузной метрике. В современной татарской культуре встречаются не только татарские и башкирские варианты инструмента, но и хакасские, алтайские и якутские. Для каждого из них — в зависимости от материала и других качеств корпуса характерен свой тембр.

*Кыл-кубыз* (кылкубыз) — смычковый хордофон, широко употребляемый в музыке соседей татар: башкир и казахов. В татарской музыке он постепенно вошёл в инструментальные составы разных фольклорных коллективов [5, с. 53].

В татарской музыке виртуозные исполнители на инструменте редки, совершенная техника встречается лишь у некоторых *кыл-кубызчы* (кылкубызчы), имеющих виолончельное образование. Пожалуй, не будет ошибкой назвать данный инструмент более привлекательным для слушателей не столько за счёт его акустических качеств, а скорее благодаря необычному внешнему виду. В тембровом отношении сегодняшний татарский слушатель предпочитает европейскую скрипку или виолончель. Настройка инструмента в большинстве случаев совершается в кварту *d-g* или *e-a*, иногда в квинту *d-a* или *e-h*.

*Кыл-кубыз* (кылкубыз) обладает тихим звуком, требующим усиления при помощи микрофона. Чаще на нём исполняются основные мелодии или мелодические подголоски. Сочетание инструмента с *дэфом* является менее органичным для татарского искусства, инструмент больше тяготеет к музыке тюркской сферы. Он чаще используется для исполнения протяжных мелодий, нежели для композиций, имитирующих ритм скачки.

Построение ансамбля из такого минимума инструментов каждый раз сопровождается сложно-

<sup>3</sup> Из беседы автора данной статьи с танцовщиком и хореографом Марселем Нуриевым 28.01.22.

стями. Для бóльшей части музыкантов, даже имеющих академическое музыкальное образование, исполнение по нотам на традиционных инструментах оказывается большой проблемой и очень нехарактерным явлением. Иные формы соединения инструментов в ансамбль, который полностью бы удовлетворял параметрам татарской «модели» звука, также сталкиваются с массой трудностей, что связано с отсутствием собственной теории ладовой и ритмической системы. Заранее обговоренная композиция в выбранном ладу и в выбранном метре становится подобна разговору на разных языках. В одном голосе проскальзывают тувинские мотивы, в другом — алтайские, а в третьем — татарские, или же вообще кто-нибудь из исполнителей случайно переходит в европейский минор. Если всё же исполнение ритмически свободной композиции [15, с. 179–180], основанной на признаках *узун-кюй* (озын кэй), достижимо, то «стыковка» ансамбля в одной из ритмических формул аруза вовсе невозможна без применения европейской нотации. Это обстоятельство, вероятно, связано с тем, что аруз продолжительное время в советской татарской му-

зыке оказался отодвинутым на второй план, и сегодня татарская музыка европейского образца его почти полностью утратила.

Ансамблевое звучание такой группы инструментов иногда оборачивается «импровизацией» под стандартные «минусовки». Каждый исполнитель воспроизводит что-то близкое к «пентатонике», однако сам ансамбль в таких случаях производит скорее визуальное, нежели звуковое впечатление.

Наиболее практичным вариантом создания ансамбля с этой группой традиционных инструментов оказывается привлечение дирижёра, который руководит взаимодействием инструментов. В данном случае возникает необходимость использования нот, при разучивании которых применяются аудиозаписи и многочисленные словесные комментарии. Такие средства позволяют создать звуковое воплощение ансамбля татарской музыки, удовлетворяющее вкусу ценителей татарской музыки, не переходящее к законам классико-романтической гармонии — принципам европейской академической и популярной музыки.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бахтияров Ф.Ф.** Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. / Ф.Ф. Бахтияров. — Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2022.
2. «Джадиды вбили последний кол в татарскую культуру»: интервью с Г.М. Макаровым / Milliard.tatar. URL: <https://milliard.tatar/news/dzadidy-vbili-poslednii-kol-v-tatarskuyu-kulturu-710?ysclid=ldj9a4bbvj40378716> (дата обращения 02.02.2023).
3. **Зелинский Р.Ф.** Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыкаведение. — 2005. — № 3. М.: Научтехлитиздат, 2004. С. 27–32.
4. **Ильясов Т.Т.** Традиционный музыкальный инструмент курай в системе культуры башкир: монография / Т.Т. Ильясов. Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. — 220 с.
5. **Макаров Г.М.** Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР, 1991. С. 6–26.
6. **Макаров Г.М.** Кэйләп уку сэнгате. Кереш = Искусство напевного чтения. Вступление // Дәрвишләренң сөхбәтендә: бәетләр һәм мәнәжәтләр = В беседах дервишей: байты и мунаджаты / Г.М. Макаров. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2011. 3–33 б.
7. **Макаров Г.М.** Струнно-смычковый инструмент кылкубыз в истории татарской музыкальной культуры Поволжья // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества. Казань: Казанский государственный институт культуры, 2021. С. 46–69.
8. **Макаров Г.М.** Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции / Г.М. Макаров. Казань: Алма-лит, 2006. 128 с.
9. **Макаров Г.М.** Традиционное инструментальное искусство в Казанской консерватории: теория и практика (1990–2020 годы) // Из педагогического опыта Казанской консерватории. Прошлое и настоящее. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2021. — С. 49–56.

10. **Макаров Г.М.** Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность: Труды международной конференции, Казань, 9–13 июня 1992 г., Т.2. — М.: Инсан, 1997. — С. 205–207.
11. **Михайлов Дж.К.** Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Москва, 1981. — 254 с.
12. **Михайлов Дж.К.** Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011–2012. С. 12–15.
13. **Ноуршаргх Х.Э.** Певческий голос как феномен культуры Ирана в контексте индоевропейской надцивилизационной общности»: дис. ... канд. культурологии. — М.: ГИИ, 2022. — 283 с.
14. **Салитова В.Ш.** Традиционная музыкальная культура Поволжья и Приуралья: полиэтничный аспект // Сервис plus. — 2016. — Т. 10.– № 3. — С. 68–76.
15. **Смирнова Е.М.** Многослоговые лирические песни северо-восточных башкир: к проблеме сравнительного исследования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 8 (58). — Тамбов: Грамота. С. 179–184. ISSN 1997–292X.
16. **Яковлев В.И.** Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: формирование, развитие, функционирование: дис. ... доктора ист. наук / В.И. Яковлев. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2001. — 629 с.

## REFERENCES

1. **Bakhtiarov F.F.** Proyavleniye oppozitsii «pevcheskiy golos — muzykal'nyy instrument» v muzykal'no-kul'turnykh traditsiyakh Povolzh'ya-Urala [Manifestation of the opposition "singing voice — musical instrument" in the musical and cultural traditions of the Volga-Urals] / F.F. Bahtiarov. — Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 2022.
2. «Dzhadidy vbili posledniy kol v tatarskuyu kul'turu» — interv'y u S.G.M.Makarovym» [«The Jadids drove the last stake into the Tatar culture» — interview with Gennady Makarov] // Milliard.tatar. URL: <https://milliard.tatar/news/dzadidy-vbili-poslednii-kol-v-tatarskuyu-kulturu-710?ysclid=ldj9a4bbvj40378716> (reviewed 02.02.2023).
3. **Zelinsky R.F.** Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya traditsiya kak muzykal'nyy i dukhovnyy fenomen [Bashkir folk instrumental tradition as a musical and spiritual phenomenon] // Musicologie. — 2005. — № 3. Moscow, 2004. P. 27–32.
4. **Ilyasov T.T.** Traditsionnyy muzykal'nyy instrument quray v sisteme kul'tury bashkir: monografiya [The traditional musical instrument quray in the Bashkir culture system: monograph]. Ufa: EBC BashSU, 2013. — 220 p.
5. **Makarov G.M.** Dombra tatar Srednego Povolzh'ya [Makarov G.M. Dumbira of the Tatars of the Middle Volga region] // Stranitsy istorii tatarskoy muzykal'noy kul'tury [Pages of the history of Tatar musical culture]. Kazan: Ibragimov Institute of Language Literature and Art, 1991. P. 6–26.
6. **Makarov G.M.** Köyläp uqu sängäte. Kereş [The art of Tatar chanting. Introduction] / Därwişlärneñ söxbätendä bäyetläär häm mönöcätläär [In the conversations of the dervishes: baits and munajats]. Kazan: Tatar Books Publishers, 2011. P. 3–33.
7. **Makarov G.M.** Strunno-smychkovyy instrument qıqubız v istorii tatarskoy muzykal'noy kul'tury Povolzh'ya [String-bowed instrument qıqubız in the history of Tatar musical culture of the Volga region] // Mnogogrannyy mir traditsionnoy kul'tury i narodnogo khudozhestvennogo tvorchestva [The multifaceted world of traditional culture and folk art]. Kazan: Kazan State Institute of Culture, 2021. P. 46–69.
8. **Makarov G.M.** Traditsionnyye dukhovnyye muzykal'nyye instrumenty tatar Volgo-Kam'ya: problema genezisa i istoricheskoy rekonstruktsii [Traditional wind musical instruments of the Volga-Kamya Tatars: the problem of genesis and historical reconstruction]. Kazan: Alma-lit, 2006. 128 p.
9. **Makarov G.M.** Traditsionnoye instrumental'noye iskusstvo v Kazanskoy konservatorii: teoriya i praktika (1990–2020 gody) [Traditional instrumental art in the Kazan Conservatory: theory and practice (1990–2020)] // Iz pedagogicheskogo opyta Kazanskoy konservatorii. Proshlo i nastoyashcheye [From the pedagogical experience of the Kazan Conservatory. Past and present]. Kazan: Zhiganov Kazan State Conservatory, 2021. — P. 49–56.
10. **Makarov G.M.** Formirovaniye drevnetyurkskogo instrumentariya i tatarskaya muzykal'naya kul'tura (po materiala muzykal'noy terminologii) [Formation of ancient Turkic instruments and Tatar musical culture (based on musical terminology)] // Yazyki, dukhovnaya kul'tura i istoriya tyurkov: traditsii i sovremennost' [Languages, spiritual culture and history of the Turks: traditions and modernity]. Proceedings of the international conference, Kazan, June 9–13, 1992., Vol. 2. — Moscow: Insan, 1997. — P. 205–207.
11. **Mihaylov J.K.** Sovremennyye problemy razvitiya muzykal'noy kul'tury stran Azii i Afriki [Modern problems of the development of musical culture in Asia and Africa]: dissertation for the degree of Candidate of Art criticism. — Moscow: 1981. — 254 p.

12. **Mihaylov J.K.** Sovremennyye problemy razvitiya muzykal'noy kul'tury stran Azii i Afriki: struktura muzykal'noy kul'tury i yeye sotsiokul'turnaya obuslovlennost' [Modern problems of the development of musical culture in Asia and Africa: the structure of musical culture and its socio-cultural conditionality] // PAX SONORIS: istoriya i sovremennost' (pamyati M.A. Etingera) [PAX SONORIS: history and modernity (in memory of M.A. Etinger)]. Vol. IV–V. Astrakhan: SFC «Astrakhan song», 2011–2012. P. 12–15.
13. **Nourshargh H.E.** Pevcheskiy golos kak fenomen kul'tury Irana v kontekste indoyevropeyskoy nadtsivilizatsionnoy obshchnosti» [The singing voice as a phenomenon of Iranian culture in the context of the Indo-European supracivilizational community]: dissertation for the degree of Candidate of Art criticism. — Moscow: SIAS, 2022. — 283 p.
14. **Salitova V.Sh.** Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura Povolzh'ya i Priural'ya: polietnicheskii aspekt [Traditional musical culture of the Volga region and the Urals: the polyethnic aspect] // Service plus. — 2016. — Vol. 10. — № 3. — P. 68–76.
15. **Smirnova E.M.** Mnogoslogovyye liricheskiye pesni severo-vostochnykh bashkir: k probleme sravnitel'nogo issledovaniya [Polysyllabic lyrical songs of the North-eastern Bashkirs: on the problem of comparative research] // Istoricheskiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. — 2015. — № 8 (58). — Tambov: Gramota. P. 179–184. ISSN 1997–292X.
16. **Yakovlev V.I.** Traditsionnyye muzykal'nyye instrumenty narodov Volgo-Ural'ya: formirovaniye, razvitiye, funktsionirovaniye [Traditional musical instruments of the peoples of the Volga-Urals: formation, development, functioning]: dissertation for the degree of Doctor of Historical Sciences. Kazan: Zhiganov Kazan State Conservatory, 2001. — 629 p.

БАХТИЯРИ ФАРХАД ФАРИТОВИЧ

Московская государственная консерватория имени

П.И. Чайковского (г. Москва)

Аспирант научно-композиторского факультета,

музыковед, композитор

e-mail: faerhadbaextiari@gmail.com

BAKHTIARI FARHAD F.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)

Postgraduate of the Faculty of Musicology and Composition,

musicologist, composer

e-mail: faerhadbaextiari@gmail.com

УДК 781.61  
784.58

**В.В. КОНТАРЕВ**

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

## «Рождественская кантата» Андрея Микиты и некоторые особенности её интерпретации

*V. Kontarev*

*“Christmas Cantata” by Andrey Mikita and some features of its interpretation*

**Абстракт.** Статья посвящена современному московскому композитору, пианисту и педагогу А.И. Миките. Выпускник Санкт-Петербургской и Московской консерваторий, он пишет сочинения в разных жанрах, большое внимание уделяя хоровому творчеству. В настоящее время он стал одним из ведущих российских авторов, пишущих для хора. Ему принадлежат: духовный концерт «Богородичные песнопения», «Песнопение, посвященное мученице Татиане», «Гимн Рождеству Христову», кантата «Князь Владимир», оратория «Земля Сибирь», «Пасхальная кантата». Последним по времени созданием стала «Рождественская кантата». Плодотворно работая в области духовных жанров, размышляя о путях развития духовной музыки, Микита выработал свою классификацию современного композиторского хорового письма. Он выделяет в нем три направления: собственно «богослуженная», предназначенная для исполнения в храме во время церковной службы, музыка; «духовно-концертная», сочетающая в своем единстве признаки богослуженной и концертной музыки, её цель — донести богословское и нравственное содержание текста через эмоциональное переживание слушателей в зрительном зале; «сакральная», содержащая христианские символы и образы, написанная с органом или инструментальным сопровождением на поэтический или свободно трактуемый богослуженный текст. «Рождественская» кантата написана в 2019 году. Цель настоящей статьи — охарактеризовать исполнительские особенности и обозначить интерпретационные задачи, стоящие перед музыкантами, обращающимся к сочинению. Выявлены приёмы выразительности, темпы, агогические и динамические контрасты, особенности интонационного прочтения, фразировки, ансамблевые трудности, особенности красочного исполнительского спектра и восприятия формы произведения в целом. Анализ опуса базируется на рассмотрении содержания, специфики формообразования, исполнительского прочтения, охватывающего трактовку темпа, выразительных средств в контексте развития искусства XX–XXI вв. Отдельное внимание уделено вопросам взаимодействия поэтического и музыкального ритма, а также фонематическому разбору текста первоисточника.

Автор статьи опирается на научные достижения отечественной теоретической мысли, в том числе на труды Н.П. Корыхаловой, Е.А. Ручьевской, В.Н. Холоповой, а также на высказывания выдающихся музыкантов К.П. Кондрашина, Е.А. Мравинского, С.Е. Фейнберга, Г.Н. Рождественского о природе интерпретации.

**Ключевые слова:** духовная музыка, хоровое пение, орган, кантата, Андрей Микита, интерпретация, теория встречного ритма.

**Abstract:** The article is dedicated to the contemporary composer from Moscow, pianist and educator Andrey Mikita. A graduate of both Saint Petersburg and Moscow Conservatories, he works in various genres, paying much attention to choral music. He has currently become one of Russia's leading choral composers. Among his choral works are: the sacred concerto "Chants to the Mother of God", "Chant Dedicated to Saint Tatiana", "Hymn to Nativity", the cantata "Prince Vladimir", the oratorio "The Land of Siberia", "Easter Cantata", and his newest work "Christmas Cantata". While working prolifically in sacred genres and considering the fates of these in the art of music, A. Mikita has developed his own classification of modern choral writing. He divides it into three categories: "liturgical" proper, meant to be performed in church during services; "sacred concerto", the purpose of which is to convey theological and moral content of the text through listeners' emotional experience, while combining the features of both liturgical and concert music; and "sacred", which contains Christian symbols and images and is written for organ or other instrumental accompaniment using a poetic or a freely interpreted liturgical text.

"Christmas Cantata" was written in 2019. The objective of the present article is to identify the performance features and interpretation tasks facing the musicians who work on the piece, such as: devices of expressiveness, tempos, agogic and dynamic contrasts, the interpretative features related to intonation and phrasing, ensemble challenges that create a special atmosphere of the sound, the features of the colorful performance spectrum and the perception of the overall form of the piece. The analysis of the work is based on the consideration of the contents, the shaping, and the performance interpretation that encompasses the rendition of the tempo as well as the features of expressive means within the context of the development of art in the 20th and 21st centuries. Special attention is given to the problem of the interaction between the poetic and music rhythm as well as the phonematic analysis of the original text.

The article builds on the scholarly achievements of Russian theoretical musicology, including the works of Nataliya Korykhalova, Yekaterina

Ruchyevskaya, Valentina Kholopova, as well as the ideas of such distinguished musicians as Kirill Kondrashin, Yevgeny Mravinsky, Samuil Feinberg, and Gennady Rozhdestvensky on the nature of interpretation.

**Keywords:** sacred music, choral singing, organ, cantata, Andrey Mikita, interpretation, theory of counter rhythm.

Андрей Иштванович Микита принадлежит к числу музыкантов, проявивших себя в самых разных областях творческой деятельности: композиторской, исполнительской, педагогической. Он учился в Ленинградской и Московской консерваториях, его педагогами были замечательные художники: пианисты Н. Перельман, С. Нейгауз, Е. Малинин; композиторы Ю. Симакин, Б. Тищенко, Т. Хренников, А. Чайковский. Микита родился в семье хорового дирижёра, специфику хорового письма постигал с детства, наблюдая за работой отца. Потому большое внимание в своем композиторском творчестве он уделяет хоровому жанру. В настоящее время композитор стал одним из ведущих российских музыкантов, пишущих для хора. Ему принадлежат духовный концерт «Богородичные песнопения», «Песнопение, посвященное мученице Татиане», «Гимн Рождеству Христову», кантата «Князь Владимир», оратория «Земля Сибирь», «Пасхальная кантата». Последним по времени создания сочинением стала «Рождественская кантата».

Первые профессиональные сочинения Микиты пришлось на особенное время. В середине 1980-х годов в стране начался процесс бурного развития хорового исполнительского движения и хорового творчества, который был обусловлен целым рядом причин: возрождением интереса к традициям и культуре православного богослужения, организацией новых хоровых любительских и профессиональных коллективов, созданием в восстанавливаемых и строящихся храмах, в монастырях небольших хоровых церковных ансамблей, состоящих том числе и из прихожан.

Следует отметить и большой профессиональный интерес к музыкально-языковой первооснове духовной музыки, в которой многие композиторы искали мощный источник вдохновения, способный расширить и обновить всю палитру выразительных средств современной музыки. Нельзя не учитывать и более высокую степень музыкальной доступности и более частого исполнения хоровых сочинений в сравнении с произведениями, написанными в других музыкальных жанрах. Вследствие всего

вышеизложенного перед отечественной композиторской школой в хоровой её области открылся целый ряд интересных и ярких творческих возможностей и замечательных перспектив.

Плодотворно работая в области духовных жанров, размышляя о судьбах этого направления музыкального творчества, Микита выработал свою классификацию современного композиторского хорового письма. Он выделяет в нем три направления:

1. Собственно «богослужебная», предназначенная для исполнения в храме во время церковной службы, музыка;

2. «Духовно-концертная», цель которой по мнению композитора «донести богословское и нравственное содержание богослужебного или поэтического текста через эмоциональное переживание слушателей в зрительном зале»<sup>1</sup>, сочетающая в своём единстве признаки богослужебной и концертной музыки;

3. «Сакральная», напитанная христианскими символами и образами, написанная с органным или инструментальным сопровождением соответственно на поэтический или свободно трактуемый богослужебный текст.

Свою духовную музыку Микита относит к третьей — «сакральной» позиции. Два его сочинения — «Пасхальная» («Jesum autem flagellatum») и «Рождественская» («Christmas cantata») кантаты, не будучи соединёнными автором в единый хоровой цикл, вполне могли бы, как нам представляется, его составить.

«Пасхальная кантата» была написана в 2015 году, «Рождественская» четырьмя годами позже. Эти сочинения объединяет не только их духовная и символическая близость, состав исполнителей, (обе кантаты созданы для хора, солистов и органа), приёмы музыкальной выразительности, но и действенный результат, яркое эмоциональное впечатление, оказываемое на исполнителей и на слушателей.

<sup>1</sup> Из беседы автора статьи с композитором, состоявшейся 2.02. 2023.

Цель нашего исследования — выявить исполнительские особенности и интерпретационные задачи, стоящими перед музыкантами, обращаемыми к «Рождественской кантате». Нас интересуют приёмы выразительности, темпы, агогические и динамические контрасты, особенности интонационного прочтения, фразировки, ансамблевые трудности. А, самое главное, — создание особой атмосферы звучания, рельефных красок и восприятия формы произведения в целом.

Рождественских мотетов, кантат, ораторий в истории музыки создано много. Праздничный, торжественный, радостный, ликующий характер музыки характерен для большинства из них. И в этой исторической традиции нет ничего удивительного и необычного. Сама суть «Рождественской кантаты» — хваление и прославление Господа нашего, приобщение человека к Богу, воспевание величия человеческого духа. Произведение вмещает в себя идеи, свойственные западноевропейскому искусству Нового времени и искусству, по выражению С.М. Слонимского, предтечи Нового Русского Ренессанса.

Однако «Рождественская кантата» для смешанного хора, солистов и органа Микиты в данном случае стоит особняком. Её содержание глубоко трагично. В нём говорится не только о рождении Спасителя, но и о Его грядущих страданиях, у слушателей появляется возможность сосредоточиться на указанных в канонических текстах тесной связи Рождества Христова и Его Распятия, что находит своё подтверждение в тщательно подобранной и глубоко продуманной композитором последовательности богослужебных текстов, которые не сводятся только к описанию предпразднства Рождества Христова, но обнаруживают множество тесных и взаимно дополняющих друг друга параллелей с событиями Страстной предпасхальной седмицы. Эту глубокую и неразрывную взаимосвязь автору сочинения важно было подчеркнуть.

«Рождественская кантата» была написана композитором по заказу Двенадцатого Международного органного фестиваля имени Л.И. Ройзмана, традиционно проходящего в Ярославле. Первое исполнение этой замечательной музыки состоялось в день Открытия фестиваля, 5 февраля 2020 года на сцене Концертного зала имени Л.В. Собинова в Ярославской государственной филармонии. Произведение исполнили многолетний художественный руко-

водитель фестиваля Любовь Шишханова (орган), Филармоническая хоровая капелла «Ярославия» во главе с её художественным руководителем и главным дирижёром Владимиром Контаревым.

По словам композитора, «главной особенностью концепции сочинения является никогда до этого не реализовывавшееся в музыке (но зафиксированное в параллельных литургических текстах) раскрытие связи между Рождеством и Распятием. Поэтому композитор включил в структуру сочинения эпизод, основанный на тексте православного песнопения из Страстной седмицы “Не рыдай Мене, Мати”...»<sup>2</sup>

Основная идея сочинения — идея умаления Бога, заявленная духовниками, для композитора становится шансом для людей приблизиться к Творцу. Центральный замысел кантаты — вера людей в рождение Спасителя, Сына Божия, сошедшего на землю, который, умирая во искупление грехов человечества, воскреснет из мертвых и дарует всякому уверовавшему в Него вечную жизнь. Вспомним в этой связи главный текст Пасхального богослужения: «Христос воскрес из мертвых, смерть смертию поправ и сущим во гробех живот даровав».

Поэтическую основу «Рождественской кантаты» составляют пророческие богослужебные тексты, звучащие в дни предпразднования Рождества, а также иные канонические песнопения. Это *Тропарь* Рождества Христова, *фрагмент* Рождественской колядки, *Стихира* на стиховне предпразднства Рождества Христова, *Стихира* 9-го великого часа предпразднства Рождества Христова (фрагмент), *Антифон* 15 Страстной седмицы, *Стихира* на Господи воззвах Вечерни Рождества Христова, *Стихира* на Хвалитех Утрени Рождества Христова, а также *Ирмос* 9-й песни канона утрени Великой субботы. Подобный синтез текстов различной традиции в единое повествование существенно расширяет и углубляет содержательный замысел сочинения Андрея Микиты, оставляя любознательному слушателю почву для размышления.

Свободное комбинирование и вплетение духовных текстов в поэтическую канву сочинения предполагает и свободное обращение с ними: со-

2 Из беседы автора статьи с композитором, состоявшейся 2.02.2023.

кращение канонического текста до сведения к центральным по смыслу словам, многократный повтор ключевых слов и фраз — т.н. поэтические реминисценции («Рождество», «Рождество Твое», «Днесь», «Христос от Девы днесь раждается», «слава Тебе», «людям радость нести», «се время приближися спасения нашего», «удивляюся», «питающего вся», «Сыне Мой и Творче Мой», «мир погибающий», «днесь висит на древе», «покажи нам Богоявление», «Отчее сияние просветил еси», «всякое дыхание», «Не рыдай Мене», «зряще во гробе», «в человецех»), репризы формы («Рождество Твое, Христе Боже наш», «Слава в вышних Богу»), постепенное зарождение текста в начальном разделе кантаты (Тропарь Рождества, глас 4), начиная с кратких синтагм, фраз, и заканчивая его полным изложением в кульминации. При этом текстовый повтор не есть повтор эмоциональный: каждое произнесение хором повторяемых слов и фраз индивидуально.

Структура «Рождественской кантаты» представляет трёхчастную композицию, основанную на чередовании контрастных разделов, в котором, при их внимательном рассмотрении, можно заметить едва уловимый намёк на сходство с чередованием разделов традиционной пятичастной католической мессы.

*1 раздел «Рождество»* — *Misterioso* — подобна первой части мессы *Kyrie eleison*. В пользу этой версии свидетельствует краткость текстовых реплик, их многократное повторение на основе идентичного музыкального материала.

*2 раздел «Рождество Твое, Христе Боже наш»* — *Allegro* — близок ко второй части мессы *Gloria*. Яркое повествование, приглушённые, но глубокие и выразительные смысловые кульминации приводят к третьему разделу, стирая границы построений и нивелируя тенденцию к законченному «номерному» чередованию разделов.

*3 раздел «Ношу Тя яко Младенца руками»* — *Tranquillo*. *Meno mosso*. *Sostenuto*. *Meno mosso* с локальной кульминацией «Сыне Мой и Творче Мой», также охватывает разделы «Рождество Твое», «Днесь висит на древе», и переход в следующий раздел «Покажи нам и Божественная Твоя Богоявления». Наиболее драматичный и глубокий по смыслу раздел ассоциируется с самой сложной и многоплановой частью мессы *Credo*.

По степени экспрессии раздел предельно насыщен: монолог Девы Марии, носящей на руках мла-

денца и Спасителя, осознание смысла появления Сына Божия во имя страдания и искупления, что передано предельно архаичным, сурово обречённым звучанием низких голосов. Важное значение приобретает единовременный образный контраст в чередовании реплик «Славлю Твое безмерное веком снизшествие» и «им же спасаеши мир погибающий», «Рождество Твое» и «Днесь висит на древе», «Днесь раждается от Девы» и «Иже на водах землю повесивый», «Поклоняемся Рождеству Твоему» и «Поклоняемся Страстем Твоим»<sup>3</sup>.

*4 раздел «Царство Твое, Христе Боже и Владычество Твое»* — *Sostenuto* — с подразделами «Отчее сияние просветил еси», «Всякое дыхание славит Тя» — рождает ассоциации с хвалебной, восторженной четвёртой частью мессы «*Sanctus. Benedictus*».

*5 раздел «Не рыдай Мене Мати, зряще во гробе»* — *Meno mosso* — это безусловная параллелизация с заключительной — пятой — частью мессы «*Agnus Dei*» — скорбный монолог тенора с хором, смысл которого — помилование грехов человечества ценой собственных страданий и смерти. В буквальном смысле речь от первого лица имеет черты сходства с арией альфа из «Высокой мессы» И.С. Баха. Заметим, что крайне редко эта часть в мессе поручена солисту.

*6 раздел «Рождество Твое, Христе Боже наш»* — *Allegro. Vivace*. *Meno mosso* — выполняет функцию смысловой и тональной репризы (торжественный *D-dur*), включает интенсивный бетховенский преддыкт, торжественную и постепенно затихающую, глубоко сосредоточенную Коду «Днесь Христос в Вифлееме раждается» и «Слава в вышних Богу... в человецех благоволение...». Воплощены всечеловеческая радость, ликование во имя Явления Христа-искупителя и тихое молитвенное настроение.

В своей книге «Пианизм как искусство» советский музыкант, пианист, композитор, профессор Московской консерватории С.Е. Фейнберг писал, что «каждый автор, указывая на характер исполнения, старается ориентировочно натолкнуть исполнителя на правильный путь. При этом он обычно прибегает к выражениям условным и образным. Формальное и бездумное подчёркивание некоторых указаний автора может исказить его истинные намерения» [5, с. 261]. Развивая и теоретически

3 Единовременный контраст — термин Т.Н. Ливановой.

обобщая высказанное наблюдение большого музыканта, с мнением которого неоднократно высказывали солидарность К.П. Кондрашин и Г.Н. Рождественский [2, 4], В.Н. Холопова делает важный вывод о том, что «музыкальное произведение по его онтологическому статусу является инвариантом, с заведомо вариативными текстовыми его границами» [6, с. 284]. Следовательно, по мысли ученого, можно утверждать не только о понятиях «композиторского», но и с полным на то основанием — «исполнительского» текстов [6, с. 285].

Беря за основу данное заключение, попробуем разобраться в нюансах интерпретации интересного, глубокого сочинения, каким представляетсяopus Микиты.

\*

Исполнительская трактовка «Рождественской кантаты» связана с преобладанием мягких, пастельных оттенков, приглушенных красок певческого звучания. Главное здесь не события, а реакция на них, внутреннее благоговейное созерцание. Мягкие тона сменяют эпизоды лирической экспрессии, скорби, торжественные фрагменты гимнического ликующего характера.

В драматургии формы выделим несколько кульминаций. Помимо очевидных, ярких, восторженных и блестящих кульминаций — «Рождество к нам пришло...» (2 раздел), «Днесь Христос...» (6 раздел), обозначим не менее выразительные и значимые локальные эпизоды: взволнованную кульминацию-предыкт «Христос от Девы днесь рождается» (1 раздел), подготовленную постепенным включением голосов устремлённую кульминацию-ожидание «...время спасения нашего» (2 раздел), скорбную — «Днесь висит» (3 раздел), пронзительно трагическую «Не рыдай Мене» (5 раздел), а также тихие, повествовательные кульминации «Царство Твое» (4 раздел) и «Слава в вышних Богу» (Кода). Воплотить градации образного содержания на фоне интенсивной смены разделов формы представляется первостепенно важным в художественно-исполнительской интерпретации замысла сочинения.

Одной из главных и наиболее сложных исполнительских задач становится *темповое прочтение сочинения*, определение соотношения темпов между разделами. Здесь вспоминаются слова дирижёра

Е.А. Мравинского: «И вопрос темпов, и вопрос техники и все остальные вопросы — они, в конечном счёте, бывают успешно решены при правильном ощущении атмосферы. Темп в первую очередь, потому что в себя включает и характер, и содержание, и образ...» [1, с. 1].

Отсутствие конкретных темповых обозначений в партитуре сочинения вносит немалые трудности, несмотря на выписанные указания метронома и характер исполнения. Так, 1 раздел — это характерный зачин, неспешное повествование с ускорением движения и усилением звучности при переходе к следующему разделу. Наиболее удачной представляется здесь схема дирижирования четвертными длительностями. Задача дирижёра — планомерно выполнить *crescendo*, которое начинается со слов «Днесь Христос» (такты 25–40). Небольшое темповое *accelerando* завершается фермой.

Темповая трактовка 2 раздела напрямую связана с метрической переменностью и разного типа трёхдольностью: прочтение текста «скороговоркой» в размере  $\frac{9}{8}$  переходит в спокойную декламацию в размере  $\frac{3}{4}$ . При сохранении вокализации метрического типа, где важна роль силлабического распева, связанного с продлением ударных гласных, ликующее приподнятое начало (декламация восьмыми длительностями) сменяется спокойным, повествовательным (декламация четвертными и половинными длительностями). В некоторых случаях дирижёр рекомендует смену сетки со сменой метрической доли: к примеру, в тактах 57–60 желательнее заменить схему дирижирования на  $\frac{6}{8}$  другого типа трёхдольностью — дирижированием на  $\frac{3}{4}$ .

Содержание 3 раздела не соответствует темпу *Tranquillo*. В потоке непрерывного текучего движения трудно сохранить спокойный размеренный характер и неторопливый темп, ощущается тенденция к эмоциональному подъёму, к *accelerando*. Этому способствует характер свободного монолога: декламационное прочтение текста обогащается короткими внутрислоговыми распевами из двух звуков, что усиливает проникновенно-взволнованное настроение и создаёт эффект ускоренного произнесения фраз. Силлабический распев сохраняется в окончаниях музыкально-фразовых построений, привлекая внимание к наиболее важным по смыслу словам, и уравнивает с помощью остановки внутрифразовые ускорения. Размеренность в произнесении текста наступает лишь в момент

синхронного произнесения фраз группами хора, с отказом от внутрислогового распева и сохранением силлабического (разделы *Meno mosso*). Эффект эмоционального подъёма при сохранении техники письма — переключек групп хора — достигается с помощью ритмического уменьшения, декламации восьмыми и шестнадцатыми длительностями. В этом случае крайне важно не допустить ускорение темпа и ограничиться в создании кульминации лишь тем, что выписано в тексте: учащение ритма, динамический план.

Пожалуй, наиболее сложен в передаче темповых контрастов 4 раздел, где молитвенный неспешный хорал сменяется взволнованной речитацией, которая накладывает отпечаток на второй хоральный эпизод («Отчее сияние»). Поэтому в условиях четырёхдольного метра целесообразно использовать двухдольную дирижёрскую сетку. Неспешный повествовательный раздел — фугато на слова «Всякое дыхание» — пересекается с 3 разделом, где намечены предпосылки к ускорению, но благодаря постепенному включению голосов (восьмые длительности) на фоне противосложения (четвертные, половинные, целые длительности) темп замедляется. Декламационное прочтение текста 5 раздела сочетается с метрическим, усилено внимание к силлабическому распеву, и это не противоречит спокойному размеренному темповому движению. Предыкт к 6 разделу совмещает стремительные инструментальные пассажи и ровное движение восьмых и четвертных длительностей в партии хора, с постепенным ускорением произнесения текста (используется приём строгой алеаторики на слова «Слава тебе», технически довольно сложно выполнимый). Основной раздел и кода отражают планомерное ускорение и замедление темпоритмического движения.

В исполнительском прочтении кантаты чрезвычайно важно соотносить границы поэтических и музыкальных разделов. Часто ощущается несовпадение двух составляющих, когда при завершении музыкальной мысли поэтическая лишь набирает ход развития, и наоборот. В основном это относится к предыктовым эпизодам, где смысловое завершение мысли накладывается на начало развития музыкального построения. При исполнении важно соблюсти внутренний музыкально-поэтический баланс, подчиняя поэтическое развитие музыкальному.

Внутри прочтения текста допускаются некоторые отступления от оригинальной основы. В 1 разделе процесс постепенной кристаллизации текста рождественского тропаря затрагивает партии мужских голосов хора. Каждый голос вступает постепенно с краткой репликой, и партия строится на многократном повторе начального мотива / фразы. Внутри партий допускается 2–3-голосное *divisi* полифонической и затем гармонической природы, приводящее к текстовому и музыкальному *poliostinato*. Именно в 1 разделе произвольно объединены фразы разных духовных стихов (тропарь и стихира): в тот момент, когда один текст уже выкристаллизовался, другой лишь вступает с краткой попевкой (партия альтов «Днесь...»). Ведущая партия — партия свободного голоса, излагающая текст полностью, но свободно, с повтором значимых по смыслу единиц (партии сопрано, теноров), альты и басы — это фоновое *ostinato*. Включение свободного голоса придаёт движение статичной полипластовой композиции, передающей эффект предвестия, ожидания, разрозненной речи людей. Кульминация раздела — это речевой унисон, звучащий во всех партиях хора, скандирование ключевых по смыслу фраз («Христос рождается»).

2 раздел открывается текстовым унисоном и исполняется полным составом хора. Начало нового раздела совпадает с кульминацией предыдущего, и в этом смысле интересно исполнительское прочтение: вместо выписанного композитором *forte* дирижёр рекомендует *piano* с целью подчеркнуть начало нового раздела, а также «приберечь» динамические средства для дальнейших кульминационных эпизодов. В ходе прочтения текста возникают разные ритмические варианты, в том числе пауза между морфемами, имитационные переключки мужских голосов хора в разных рисунках. Используемая техника — элементы подвижного контрапункта, благодаря динамическому контрасту создаётся эффект антифонов на фоне звучания хора в партии женских голосов. Фактурное расслоение, разреженность звучания хоровых партий передаёт состояние затишья на грани предыктового раздела, смягчает кульминацию («Господи, слава Тебе» на *pianissimo*). Благодаря этим исполнительским ремаркам разделы кантаты становятся более оформленными, законченными, сглаживается переход между ними. Предыкт («Се время приближися...») имеет двойственное функциональное значение в форме: поэти-

ческое завершение 2 раздела и музыкальная интерлюдия к 3 разделу.

3 раздел — наиболее сложный и технически многообразный. Важное значение приобретают партии солистов (попеременное включение соло сопрано и соло альты) и их диалог между собой (в октаву) на фоне выдержанных голосов в хоре. Постепенно партии хора приобретают большую интонационную выразительность и вторят репликам солистов. Множественные локальные кульминации связаны с синхронным прочтением текста всеми группами хора, в процессе развития наблюдается усложнение внутри каждой партии от 2-х до 3-голосного *divisi*. Интересно прочтение текста, при котором друг за другом следуют противоположные по смыслу фразы «Рождество Твое» — «мир погибающий», «Рождество Твое» — «Днесь висит на древе», противопоставленные как на уровне чередования текстовых унисонов женской и мужской групп хора, отдельных партий хора, так и на уровне противопоставления хора и солиста.

В 4 разделе кантаты преобладает поэтический унисон в хоре, но его природа различна: от строгого просветлённого хорала до речитации, здесь важно нивелировать ритмический и темповый контраст, а также сблизить способ прочтения, подчеркнув речитацию в хорале и обогатить напевностью речитатив. Переход к фугированному способу изложения — поочерёдное имитационное проведение фразы на слова «всякое дыхание» в партии альтов и теноров создает заметный контраст и приводит к торжественной кульминации (хорал, *fortissimo* на слова «и воссиявый...»).

Построение 5 раздела во многом сходно с 3-м, здесь противопоставлены соло тенора и втора басов хора, соло тенора и полный состав хора, значимые по смыслу фразы произносятся солистом и хором одновременно. Предыкт к 6 разделу пересекается с первым, между партиями хора образуется *poliostinato* на выдержанный текст и мелодию, что приводит к главной кульминации. В коде, подобно 4 разделу, возникает чередование хоральных и фугированных эпизодов, тема фуги проходит во всех голосах хора, с различным интервалом вступления, образуя *strettные* проведения на фоне свободных голосов, и общее полифоническое звучание завершается просветлённым аккордом. Стремительная смена фактурного изложения представляет для исполнителей отдельную категорию сложности и тре-

бует мастерства прочтения нотного текста, точного слышания вертикали голосов и горизонтали каждого голоса, тщательной проработки выразительных деталей.

В процессе исполнительского анализа нельзя оставить в стороне теорию встречного ритма. Напомним, встречный ритм — это тот единственный и наилучший вариант взаимодействия поэтического ритма с его музыкальным прочтением, который в конечном счёте предложен композитором в произведении<sup>4</sup>.

В большинстве случаев музыкальный ритм существенно и качественно усложняет ритм прочтения духовного стиха, хотя композитор и сохраняет первооснову монолога в музыке. Средствами усложнения становятся метрическая переменность, многообразие средств ритмического дробления — прочтение текста в триольном ритме в четвертных на фоне ровной пульсации четвертными, множественное применение внутритактовых, междутактовых и внутридольных синкоп, представленных точкой, лигой, триолью, возникновение поэтических ударений на слабом времени такта. В процессе развития большую значимость приобретает внутрислоговой распев: поначалу один гласный звук распевается двумя звуками, в коде фигуры распевов уже свободно затрагивают 4–5 звуков. Даже в тех случаях, где ритм текста и музыки внешне совпадают по метрическому прочтению (речь о разделах с текстовым унисоном), ударения в тексте практически всегда попадают на слабую долю либо на слабую часть доли внутри доли (2 раздел, начало), безударные слоги оказываются на сильной доле после паузы. В дальнейшем подобное несовпадение усиливается ритмическим продлением гласных и расстановкой акцентов. Иногда поэтический пятидольник облекается в трёхдольный метр, тем не менее, не удастся избежать синкопы («Рождество Твое»). Сущность же встречного ритма проявляется в максимально ровном, размеренном произнесении текста, сглаживании ударных гласных на слабых метрических долях, нивелировке ритмической остроты в синкопе, преодолении градаций в метрической переменности. Певческая и исполнительская задача — найти звуковой баланс в чередовании сильных и слабых долей, ударных и безу-

---

4 Термин Е.А. Ручьевской.

дарных гласных, долгих и коротких длительностей, различных метрических комбинаций.

Важность роли встречного ритма подчёркивает строение второго раздела кантаты. Между поэтическим и музыкальным размером в начальных фразах Тропаря возникает существенное противоречие: первая и вторая фразы, соответственно, это 10 слогов и 7 слогов на восемь восьмых длительностей (последние две слигованы), органично вмещаются в рамки традиционно симметричного размера 9/8. Практические рекомендации дирижёра сведены к следующему: первый такт рекомендуется исполнить на 10/8 по четырёхдольной схеме, а следующий такт – дирижировать на три доли. Технически на каждую долю первых двух тактов приходится интересное чередование двух- и трёхдольности – 2+3+2+3 и 2+3+2 (выписано как 2+3+3, с распевом). Таким образом, в ходе исполнения возникает сложная задача, влекущая за собой нарушение прочтения текста, несовпадение границ текстовой и музыкальной фразы, ударений и сильных долей. Но при значимой роли встречного ритма, сглаживающего противоречия текста и музыки, не нарушается ни архитектура духовного стиха, ни его структура, ни периодичность чередования ударных и безударных гласных, фразировка становится более плавной, естественной и закруглённой. Не менее важно для дирижёра привлечь внимание певчих на внутрислоговой распев безударного гласного звука (Христе) и перенести ударение на предшествующий слог, совпадающий со слабой долей такта.

Певческое прочтение «Рождественской кантаты» связано, главным образом, с воплощением таинственного, приглушенного звучания. Во многом этот эффект достигается благодаря приёму аллитерации – приоритетному использованию определённых согласных звуков в литературном тексте. Звуковая тишина, молитвенное благостное состояние воплощены при помощи глухих, шипящих звуков «ж», «ш», «щ», «ч», «х»; свистящие звонкие согласные «с», «з» ассоциируются с сиянием звёзд, солнца, с образами предчувствия светлой радости; звонкие и сонорные согласные «г», «д», «л», «м» часто используются в моменты искреннего воплощения состояний человеколюбия, сострадания.

Звуковая прелесть «Рождественской кантаты», своеобразие и простота её выразительных средств вызывают устойчивый эстетический интерес со

стороны исполнителей и слушателей. Мелодическая основа сочинения гибко совмещает в себе традиции древнерусских напевов, знаменного распева, духовного стиха, песенно-ариозный тип мелодики, характерный для классиков московской композиторской школы XIX века. Сам композитор указывает на господство в мелодике кантаты традиций русской частушки, негритянской спиричуэл, на органичный микс духовных и светских традиций одноголосного пения, популярных в различное время. Мелодическая линия базируется на сопоставлении модальных ладов с лидийской мажорной основой, минорных ладов с увеличенной квартой и с уменьшенной квинтой, есть опора и на классический мажоро-минор, и на «глинкинский» гексахорд – мажорное трезвучие с секстой.

Торжественную восклицательность отдельных фраз подчёркивают восходящие скачки на терцию, кварту в окончаниях, скорбный характер напева усиливается опорой на минорный лад и мелодическим движением из вершины-источника, где подчёркнут первый звук построения. Кварта в начальных разделах кантаты является самым широким интервалом скачка, что сближает мелодическую основу сочинения с ранними традициями строгого полифонического письма франко-фламандской школы. Отдельные мелодические построения лишены ладотональной опоры, охватывают множество тональных переходов (3 раздел – *c-moll*, *a-moll*, *As-dur*, *f-moll*, *C-dur*, *Des-dur*). Наиболее ярким и выпуклым становится сопоставление однотерцовых *Des-dur* – *d-moll* на грани 4 и 5 разделов, и красочных *D-dur* – *B-dur* во 2 разделе произведения. В первом случае минор усугубляет скорбное состояние, яркая игра далёких тональностей умножает ощущение радости и ликования.

Диапазон мелодии в экспозиционных разделах выдержан в среднем регистре, что подчёркивает повествовательный эффект, характер «зачина», в кульминационных точках формы расширяется тесситурный объём. Интонационная эволюция происходит внутри 3 раздела. В некоторых кульминационных эпизодах применяется восходящее хроматизированное многослойное мелодическое движение, включающее экспрессивный ход на восходящую увеличенную секунду (3 раздел, движение к кульминации), на трагически обречённую нисходящую увеличенную кварту в партии тенора (5 раздел, соло). Таковы наиболее значимые интонации

во всей «Рождественской кантате». Совершенно особенное внимание привлечено к едва заметной семантической природе интонаций внутри попевок: мелодическое движение, сходное с мотивом креста (2 раздел «Рождество Твое, Христе Боже наш», 5 раздел «воссия мирови свет разума» — оборот в сопрано, построенный на звуках «*e-d-fis-e*»), а также интонационный оборот на звуках «*h-g-a-e-g*» (6 раздел, кода «в человецех...»), близкий интонационным контурам духовного песнопения «Со святыми упокой...», не омрачая торжественный характер звучания, оставляют за собой предчувствие трагического исхода событий.

Певческие интонационные трудности возникают на уровне как техническом, при модуляционных переходах, при исполнении отдельных интонационных оборотов, так и художественном, при эмоциональном прочтении каждой певческой интонации. Внешне логичная и последовательная диатоническая связь тональностей всё же не столь проста в исполнении. Свободное комбинирование условных мажоро-минорных тональностей, натуральных ладов и хроматических интонационных структур требует предельного слухового контроля и чистоты интонирования. Точкой опоры становится тональность *D-dur* (2, 6 разделы), крайне удобная и в теснотном отношении, и для выстраивания ровного звучания хора.

В отношении гармонической вертикали складывается двойственное впечатление. С одной стороны, в произведении многое унаследовано от классических мажоро-минорных традиций, с другой, — гармоническая сфера кантаты прочно погружена в историко-стилевую архаизм, что подтверждают отказ от ясной функциональности созвучий, гибкая смена формы изложения материала — склада, фактуры, техники, формирование аккордовой вертикали из горизонтали (тонов монодии). Всё это в значительной мере характерно и для эстетики современного искусства.

Первый раздел содержит длительно выдержанный доминантовый органнй пункт и представляет довольно долгий этап кристаллизации тональности. Налицо — фактурное расслоение музыкальной ткани: педаль органа, низких мужских и женских партий, полимонодия в соотношении партий сопрано и теноров. Партия вторых басов подхватывает тон, заданный органом, постепенно включаются остальные голоса хора.

Тональность в свою очередь — это наслоение модальных ладов, лидийского «*d*» и лидийского «*b*». В совокупности образуются терпкие аккордовые сочетания, предельно усложненная доминанта, в которой друг на друга накладываются тоны доминанты, субдоминанты, а также расщепленные тоны «*e-es*», «*g-gis*». В определённых в тональном отношении разделах аккорды собирают ладовую основу — ступени — в вертикаль. Так, во 2 разделе возникает тонический аккорд с секстой ( $T_{5/3}^6$ ). Мелодическая опора на лидийский лад вносит дисбаланс в устойчивость, но уравнивает тоникальность раздела тоническая педаль в партии органа. В гимнических, молитвенных разделах применены созвучия полифункциональной природы, а метод хорового письма во многом пересекается с троестрочием. Ряд эпизодов соответствует традициям современной гармонии. Синхронность хорового звучания в третьем разделе достигается благодаря опоре на традиции духовных песнопений: многоголосие, построенное на повторении одного созвучия, приближается к приёмам гласового пения, мелодически подвижное и выразительное прямое движение голосов в хоре опирается на метод письма в жанре средневекового органума. Хроматическое скольжение в вертикали — сумме параллельных горизонталей — создаёт эффект сонорного звучания, художественное значение которого безгранично: от воплощения речевых эффектов — шёпота, дыхания, до озвучивания образно-смыслового подтекста — тревожного, настороженного. В кульминации аккордовые вертикали собирают в единый комплекс тоны семиступенного звукоряда. В Коде (6 раздел) используется приём интонационного обобщения: лейтинтонация «глинчинского» гексахорда складывается в заключительный выдержанный бесполутоновый аккорд ( $T_{5/3}^6$ ).

Интонационная, ладогармоническая основа, специфика аккордовых вертикалей, взаимопроникновение жанров вполне убедительно раскрывают синтез ортодоксальных и католических богослужебных традиций внутри сочинения. Но заключительным и наиболее весомым штрихом в синтезе традиций является соотношение и взаимодействие партий хора и органа. Периодическое включение тембра сближает кантату с европейскими традициями исполнения духовной музыки, звучание хора *a cappella* пересекается с особенностями православной литургии.

Партия органа — фон, воплощение содержания от тревожного предчувствия до торжественного ликования. В соотношении партий органа и хора не возникает ни образных, ни музыкально-выразительных противоречий. Орган трактован как виртуозный инструмент, в мелодических структурах встречаются совершенно разные противоположные фигуры — от баховских импровизаций в технике скрытого многоголосия до подражания народным плясовым наигрышам на основе трихордовых и кварто-секундовых попевок. Что необычно, орган трактован как гомофонный инструмент и практически не участвует в полифонической работе хора. Звучащие трезвучия и септаккорды в партии органа часто связаны между собой субдоминантовой ладофункциональной принадлежностью. В отдельных эпизодах аккорды исполняются с долгим форшлагом, с арпеджиато — это звукоизобразительный приём, имитирующий звучание лютни. Педаль органа — это и длительно выдержанный органый пункт, и мелодическое *ostinato*, и напевные мелодические мотивы-трихорды. В кульминационных разделах, в партиях хора и органа используется приём наложения разделов: инструментальные пассажи — это предыкт, фигуры общего звучания и партия хора — собственно изложение основного материала раздела.

Очевидно, в трактовке партии органа остаётся лишь факт присутствия этого инструмента в кантате, его явно выраженная, «аккомпанирующая», второстепенная роль свидетельствует о том, что православные традиции богослужения в сочинении преобладают. В центральном разделе орган уступает место хору, поющему по православным канонам без сопровождения.

«Рождественская кантата» Микиты появилась по особенному случаю. Произведение вместило в себя традиции разных богослужений, музыкальные находки различных эпох и стилей. Но в то же время, продолжая поиски своих предшественников А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Микита находится на пути развития новых исполнительских традиций и приёмов, в которых идея всеобъемлющего (стилистического, интонационного) синтеза играет определяющую роль. В «Рождественской кантате» объединены тексты разных канонических традиций, что в совокупности придало произведению большую логическую завершенность: главным персонажем в кантате является Человек, уверовавший в Спасителя; главным смысловым настроением становится вера и сострадание к ближнему.

Размышляя об интерпретационных сложностях и исполнительских задачах, с которыми неизбежно сталкивается любой музыкант в «прочтении» композиторского замысла, мы полностью отдаем себе отчет в степени приблизительности и вариативности исполнительского решения, которое и составляет ту постоянно меняющуюся и развивающуюся сущность, объясняющую уникальность и красоту музыкального искусства. «Я тщился уточнить свои намерения касательно всех оттенков, всех ускорений, замедлений и т. д., обильно проставляя исполнительские ремарки и условные обозначения, - писал в предисловии к своим симфоническим поэмам Ф. Лист. — «было бы, однако, иллюзией думать, будто можно зафиксировать на бумаге то, что определяет красоту и характер исполнения» [3, с. 48].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Вавилина-Мравинская А.М.** Надвременной Мравинский. Интервью с В. Хохлевым // Слово, 2013, № 19–20 от 24 мая 2013 года. 4 с.
2. **Кондрашин К.П.** Мир дирижёра. — Л.: Музыка, 1976. — 191 с.
3. **Корыхалова Н.П.** Интерпретация музыки. Л., 1979. 208 с.
4. **Рождественский Г.Н.** Дирижёрская аппликатура. — Л.: Музыка, 1974. — 102 с.
5. **Фейнберг С.Е.** Пианизм как искусство. — Изд. 2-е. — М.: Музыка, 1969. — 608 с.
6. **Холопова В.Н.** Музыка как вид искусства»: учебное пособие. — 4 изд. СПб.: Издательство «Лань». 2014. 320 с.

## REFERENCES

1. **Vavilina-Mravinskaya A.M.** Nadvremennoj Mravinskii. Interv'yu s V. Hohlevym // Slovo, 2013, № 19–20 ot 24 maya 2013 goda. 4 p.
2. **Kondrashin K.P.** Mir dirizhyora. — L.: Muzyka, 1976. — 191 p.
3. **Koryhalova N.P.** Interpretaciya muzyki. L., 1979. 208 p.
4. **Rozhdestvenskii G.N.** Dirizhyorskaya applikatura. — L.: Muzyka, 1974. — 102 p.
5. **Fejnberg S.E.** Pianizm kak iskusstvo. — Izd. 2-e. — M.: Muzyka, 1969. — 608 p.
6. **Holopova V.N.** Muzyka kak vid iskusstva»: uchebnoe posobie. — 4 izd. SPb.: Izdatel'stvo «Lan'». 2014. 320 p.

КОНТАРЕВ ВЛАДИМИР ВИКТОРОВИЧ

Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского (г. Москва)  
Кафедра хорового дирижирования факультета  
симфонического и хорового дирижирования  
Профессор  
e-mail: kontarevchoir@mail.ru

KONTAREV VLADIMIR V.

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow)  
Department of Choral Conducting of the Faculty of Symphony  
and Choral Conducting  
Professor  
e-mail: kontarevchoir@mail.ru

УДК 7.092

О.А. ЛЕВКО, С.А. СОЛОМОНЯН

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

# Музыкальный конкурс — *pro et contra*

*O. Levko, S. Solomonian**Music competitions — pro et contra*

**Абстракт.** Авторы статьи обращают внимание на феномен «музыкального конкурса» как наблюдаемое, изменчивое во времени явление, которое требует системного научного осмысления. Опираясь на мнение современных музыкантов и деятелей музыкальной культуры о конкурсах, их актуальности, вреде или пользе для исполнителей, а также, в целом, о роли конкурсов в развитии искусства, авторы обозначают те процессы, которые сегодня характерны для международного конкурсного движения. Рассматривая методологические основы, разработанные и внедренные «на заре конкурсной эры», авторы отмечают обратные последствия утвержденных «правил игры» для современной конкурсной системы.

Опора на информационные материалы конкурсов, полемические суждения их организаторов, членов жюри и самих конкурсантов позволяет высветить исследовательские горизонты изучения научной проблемы, потенциал для обозначения путей ее решения, рассмотреть ситуацию поиска альтернатив для принятых форматов конкурса. Среди таких альтернатив:

1. Создание вокруг конкурса фестивальной атмосферы (большая свобода в выборе программы, возможность представить полноценную программу без отбора между турами);
2. Создание прозрачной системы судейства (предание гласности результатов голосования);
3. Интеграция конкурсов в реальный профессиональный мир будущей концертной деятельности: введение в состав жюри дирижеров, художественных руководителей фестивалей, продюсеров звукозаписывающих компаний, руководителей музыкальных вузов, радио- и телеканалов, работающих в сегменте культуры и искусства;
4. Создание фондов и программ поддержки молодых исполнителей, задача которых в течение длительного времени обеспечивать становление музыканта;
5. Усиление роли современных IT-технологий для онлайн-трансляций с сохранением архива выступлений всех конкурсантов, в том числе для популяризации исполнителей и расширения аудитории слушателей.

**Ключевые слова:** музыкальный конкурс, международное конкурсное движение, музыкальное исполнительство, карьера музыканта, лауреат конкурса.

**Abstract:** The article draws attention to the phenomenon of a “music competition” as a fickle occurrence that calls for scholarly reflection. Relying on the opinion of contemporary musicians and cultural figures on competitions, their relevance, harm and benefits for performers and the development of the art on the whole, the authors of the article distinguish the processes that are characteristic of the present-day international competition trend. While considering the methodological foundations, developed and implemented “at the dawn of the competition era”, the authors point out the reverse consequences of the “game rules” established in the modern competition system.

Reliance on the information material of competitions, polemical arguments of their organizers, jury members and competitors themselves make it possible to highlight the research horizons of the study of the problem and the potential for indicating the ways of its solution as well as to consider the alternatives for the conventional formats of competitions. Among such alternatives are the following:

1. creation of a festival-like atmosphere around the competition (bigger freedom in the choice of a competition program, possibility to provide a fully-fledged program without the elimination between the rounds);
2. creation of a transparent judging system (disclosure of the voting results);
3. integration of competitions into the real professional world of future concert activities by inviting conductors, artistic directors of festivals, record producers, heads of music universities, colleges, radio and TV channels that work in the sphere of art and culture to sit on the juries;
4. creation of funds and programs to support young performers, the purpose of which is to provide for the musician’s formation for an extended period of time;
5. strengthening of the role of modern IT technologies for online broadcasts while storing the archive of all performances of the competition in an effort to promote the performers and to expand the audience

Скоро исполнится ровно сто лет с того момента, как началась современная история международного конкурсного движения и, безусловно, она прекрасна и бесценна для мирового музыкального исполнительского искусства, ибо каждая ее страница — это летопись блистательных побед, открытие десятков (если не сотен!) ярких имен выдающихся музыкантов, мировая слава и известность к которым пришла именно благодаря этим победам. Благодаря конкурсам мир узнал о Л. Оборине, Д. Ойстрахе, Э. Гилельсе, Я. Флиере, Я. Заке, М. Козолуповой, с этих побед началась активная артистическая карьера В. Третьякова, В. Зверева, Г. Кремера, В. Спивакова, Н. Гутман, Е. Образцовой, В. Крайнева, М. Плетнёва, Б. Березовского, Х. Герзмавы, Д. Мацуева, Н. Луганского, Д. Трифонова. Закономерно, что каждый молодой музыкант, достигая определенного уровня профессионального мастерства, в какой-то момент начинает всерьез задумываться об участии в музыкальных конкурсах, видя и вокруг себя, и в более широкой исторической перспективе воодушевляющие примеры качественных изменений в артистической карьере того или иного «коллеги по цеху», кому посчастливилось получить «титул» лауреата престижного конкурса или даже не одного.

Реальность такова, что вокруг музыкальных конкурсов ведутся постоянные дебаты и дискуссии об их нужности и важности, либо об их пагубном влиянии и негативных последствиях для «неокрепших творческих умов и душ». Проблема видится в том, что «морфология» такого явления, как музыкальный конкурс, двояка и обусловлена, с одной стороны, изначальной «состязательной» природой конкурса, истоки которой уходят глубоко в древность, с другой — приобретенными уже в наше время новыми целями и задачами, «нагрузившими» музыкальные конкурсы первоначально не свойственными им чертами. Отсюда возникают противоречия между «ожиданиями и реальностью», между провозглашаемыми любым конкурсом «прекраснодушными» лозунгами про поиски и поддержку новых, молодых и талантливых и реалиями современного художественного рынка с явным дисбалансом между количеством выпускаемых чуть ли не ежемесячно все новых и новых лауреатов и теми избранными, чьи фотографии и имена смотрят на нас с концертных афиш.

Данная публикация — это попытка зафиксировать собственный продюсерский опыт и системно

обозначить современные проблемы международного конкурсного движения и происходящие в нем сегодня процессы.

Когда в 1925 году идейный вдохновитель Конкурса пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве, преподаватель и пианист Ежи Журавлев, обдумывал цели и задачи первого конкурса и формировал, вероятно сам того не осознавая, будущую концепцию всего мирового конкурсного движения, он сделал интересное признание: «Я часто встречался с мнением, что Шопен слишком романтичен, что он размягчает душу и морально разоружает человека... Я решил бороться против такого подхода. Наблюдая молодежь, ее увлеченность спортом, я нашел в конце концов решение — конкурс! <...> Какую конкретную пользу он принес бы молодым исполнителям музыки Шопена? Во-первых, денежные премии, во-вторых, путь к международной концертной эстраде. <...> Участник конкурса, даже если он не получит ни одной из первых премий, имея уже разученную конкурсную программу, использует ее в своих концертах... Будущее показало, что я был прав»<sup>1</sup>. Вспоминается известная поговорка: «Наши недостатки есть продолжение наших достоинств». Задекларированные Е. Журавлевым принципы конкурсного формата, как показало время, изначально содержали в себе те самые «мины замедленного действия», которые, возможно, и не проявились бы так явно, если бы «конкурсомания» не приобрела таких масштабов как сегодня.

Советский пианист, музыковед, профессор Московской консерватории Г.М. Коган, рассматривая проблему конкурсов в контексте развития современного ему музыкального исполнительства, справедливо указывал на «некоторые теневые стороны конкурсов, стороны, обнаружившиеся уже достаточно явственно и внушающие с каждым годом все большие опасения за дальнейшее развитие этого дела и его влияние на судьбы музыкально-исполнительского искусства»<sup>2</sup>. Его статью вполне можно считать программной и не приходится сомневаться в том, что в ней Коган высказал не только свое частное, но и коллективное мнение многих своих

1 Цит. Зильберквит М.А. Международные музыкальные конкурсы. — М.: Знание, 1985. С. 12.

2 Коган Г.М. Оправдывают ли себя исполнительские конкурсы? // Коган Г.М. Избранные статьи. Вып. 2. — М.: 1972. С. 55.

коллег, имевших возможность воочию наблюдать (хотя бы на примере студентов и выпускников консерватории) последствия того, как влияет участие в конкурсах на становление музыкантов, и чего в них больше — плюсов или минусов? Ведь, несмотря на безусловные успехи молодых исполнителей на международной конкурсной арене, многие уже задумывались о том, куда может привести исполнительское искусство в целом увлечение конкурсами как таковыми и все более и более нарастающая динамика их количественного увеличения, а значит — и неминуемая девальвация самого звания «лауреата международного конкурса». Те методологические основы, что были разработаны и внедрены «на заре конкурсной эры» и без которых современная конкурсная система перестала бы быть таковой, имеют свои обратные последствия, проявившиеся не сразу, но с годами. При этом все «заинтересованные стороны» их понимают, безусловно принимают и считают с ними, как с раз и навсегда утвержденными «правилами игры». Обозначим самые ключевые.

**Однотипная программа**, составленная из произведений основных жанров и стилей, нередко с включением обязательного для всех произведения. С одной стороны, это равные условия, удобные для сравнения участников. С другой — иллюзия объективности, ловушка для тех конкурсантов, у кого «лежит душа» к исполнению музыки определенных стилей, эпох, композиторов. «Судить игру музыканта — самая безумная вещь на свете. Бывают блистательные, но ужасно скучные технари. А есть такие, которые могут ошибаться, но их игра привлекает внимание, вызывая невероятные эмоции. Как определить, кто из них победитель?» — сетует скрипач Вадим Репин<sup>3</sup>. Одно из следствий «нацеленности» конкурсантов на определенный успешный результат — формирование особого конкурсного стиля исполнения, «поражающего» трансцендентной сложностью, где спортивные идеалы состязательности зачастую перевешивают содержательную и художественную сторону.

«Конкурс ставит нас в определенные рамки. Чтобы победить, боишься, входя в “раж”, проявлений

спонтанности, интуитивности, чтоб не потерять в качестве. Включаешь аналитическое мышление, думаешь, даже подсознательно, кто сидит в жюри, одному нравится одно, другому — противоположное. Эта путаница в голове музыке совершенно не нужна» — делится своими наблюдениями лауреат международных конкурсов, солист Московской филармонии Филипп Копачевский<sup>4</sup>. С его мнением можно сопоставить точку зрения Элисо Вирсаладзе, профессора, подготовившего целую плеяду прекрасных пианистов — лауреатов, многоопытного члена жюри, признанного во всем мире эксперта, представляющего, в определенном смысле, противоположный конкурсантам «лагерь»: «Какие-то вещи надо играть, как написано, чтобы не было отсебятины, потому что на конкурсе иногда на это смотрят буквально сквозь лупу. Что подчас позволительно сделать на концерте, на конкурсе может привести к провалу»<sup>5</sup>.

**«Плюрализм» мнений членов жюри**, каждый из которых имеет собственное представление о сочинениях из программ участников и об их «идеальном исполнении», собственную шкалу критериев, свои вкусовые предпочтения, а нередко и личную заинтересованность (какими бы «высшими материями» она ни прикрывалась). «Я считаю, — признавался Г. Нейгауз, — что решение жюри верно только в отношении самых лучших и самых худших. Оценки же тех, кто находится между “крайними”, на три четверти случайны <...> На личные пристрастия каждый имеет право, и я, грешный в том числе. Поэтому прошу об одном — не рассматривать мои оценки как эталон, не придавать им характера обязательности»<sup>6</sup>. Ученица Г.Г. Нейгауза, пианистка и профессор Элисо Вирсаладзе высказывалась еще более конкретно: «...в корне неправильно, когда ты

3 Репин Вадим: Судить игру музыканта — самая безумная вещь на свете [Электронный ресурс] // Classicalmusicnews.ru // <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vadim-repin-2011/?ysclid=lgj0xjt6w529853467>

4 Филипп Копачевский: Конкуренция в музыке — это придуманная людьми вещь [Электронный ресурс] // Rewizor.ru // <http://www.rewizor.ru/music/intervu/filipp-kopachevskiy-konkurentsiya-v-muzyke--eto-prividannaya-ludmi-veshch/>

5 Юсова О. Элисо Вирсаладзе: «Для Нейгауза уроки никогда не были средством подготовки к конкурсам [Электронный ресурс] // Classicalmusicnews.ru // <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/eliso-virsaladze-2019/>

6 Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975. С. 270, 273.

со своей колокольни судишь, как должен играть пианист на конкурсе. Ведь любой исполнитель сам знает, что ему делать. Но если член жюри не может абстрагироваться от своего представления о произведении и не хочет понять концепцию участника, то это страшная ошибка. Одно дело, когда исполнение идет вразрез с замыслом композитора, и совсем другое, когда оно идет вразрез с мнением члена жюри. Я думаю, жюри не должно вставать в позицию арбитра, получившего патент на истину в последней инстанции»<sup>7</sup>.

И если бы дело было только в личных вкусовых предпочтениях членов жюри и спорах по вопросам интерпретации. К сожалению, все более острую полемику и недовольство вызывает нередко откровенная «ангажированность» и заинтересованность некоторых членов жюри в кандидатурах конкретных конкурсантов. Оргкомитеты, конечно, пытаются выправлять ситуацию введением дополнительных ограничительных мер по участию в голосовании «потенциально заинтересованных» лиц, непосредственно либо опосредованно (через третьих лиц) связанных с конкурсантами. Придумываются и внедряются все новые и новые системы подсчета баллов. Предметом постоянной дискуссии в профессиональном сообществе и среди слушателей является вопрос об открытом или закрытом судействе... «Быть может, в наш век кибернетики недалек тот день, когда главную роль в суждениях и оценках исполнительских достижений на конкурсах будут выполнять высокоорганизованные... электронно-счетные машины, конечно, при содействии и соучастии людей-музыкантов...» — мечтал Г. Нейгауз и был, как будто, услышан: например, в 2011 году на XIV Международном конкурсе имени П.И. Чайковского генеральный директор конкурса Ричард Родзинский ввел новую для конкурса систему оценок «Scores of Harmony», которая анализировала оценки членов жюри, отсекая самые высокие и самые низкие, усредняла балл и таким образом, по задумке разработчиков, сводила к минимуму необъективность жюри и влияния авторитетных судей на конечный результат.

В итоге, конкурсант, выстраивая стратегию прохождения конкурсных этапов, вынужденный учитывать многие факторы, в том числе и «челове-

ческий», стоит перед дилеммой: сыграть «по-своему», рискуя встретить непонимание собственной исполнительской трактовки если не у всех членов жюри, то у некоторой весьма вероятно, либо «выдать» некий «нейтральный» вариант, схоластически идеальный с точки зрения педантичного следования авторскому тексту, который более или менее удовлетворит всех. Таким образом, как это ни парадоксально, именно усредненность интерпретации, с одной стороны, способствует благосклонности жюри и, как следствие, успешности конкурсанта, с другой, противоречит высшей цели конкурса — поиску новых, неординарных талантов, открытия ярких, харизматичных исполнителей.

Как 50 лет назад, так и сейчас, музыкальные конкурсы, став неотъемлемой частью индустрии академической музыки, продолжают нести в себе самый главный и «коварный» недостаток, являющийся, к сожалению, родовым и неизбежным в любом виде соревновательной деятельности, а значит — непреодолимым при условии сохранения конкурсной системы как таковой: результаты конкурса могут лишь зафиксировать некоторое положение соревнующихся в данной конкурсной ситуации относительно данных соперников, «здесь и сейчас»: «В этом конкурсе, с этой программой, с этим жюри и составом участников ты — победитель. Полгода спустя, в другом конкурсе, с другой программой, с другим жюри и другим составом участников ты вполне можешь не пройти и во второй тур», — замечает М. Агазарян, профессор РАМ имени Гнесиных<sup>8</sup>. Никто в отношении лауреатов не сможет гарантировать «сохранность» продемонстрированного исполнительского уровня и мастерства в дальнейшей концертной деятельности, который, однажды показав, необходимо подтверждать снова и снова, творчески развивать и художественно совершенствовать. «Сколько бы мы ни судили, сколько бы ни рядили, но станет или нет конкурсант настоящим музыкантом в будущем, зависит совершенно от других факторов» — отмечает Э. Вирсаладзе<sup>9</sup>. И зачастую музыкантам требуется не раз и не два, а кому-то и многократно совершать

7 Юсова О. Там же.

8 Мильда Агазарян: Наша профессия сложна, а конкуренция огромна [Электронный ресурс] // Classicalmusicnews.ru // <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/milda-agazaryan-2023/>

9 Юсова О. Там же.

это многотрудное восхождение к музыкальному Олимпу, чтобы либо подтвердить, либо повысить свой «рейтинг» и шансы на успех на этой пестрой и многолюдной «ярмарке талантов».

Бесспорно, в истории конкурсного движения найдется масса ярких примеров, когда блистательных побед на международных конкурсах удостоились музыканты, действительно этого заслуживающие и подтвердившие верность принятых решений жюри всей своей дальнейшей артистической деятельностью. Но даже они высказываются о конкурсах как таковых весьма жестко и прямолинейно, понимая их неизбежную необходимость в современном музыкальном мире и в то же время, не переоценивая их значения в судьбе того или иного исполнителя: «Конкурс — это вообще необходимое зло, суть конкурсов в принципе противоречит искусству. Идея расставлять музыкантов по местам — это вообще чушь полнейшая, но пианистов настолько много, что необходим хоть какой-то фильтр. Конкурсы — площадки этого фильтра <...> Он необъективный, он какой-то неправильный, злой. Например, ранимым людям — которые, как правило, самые интересные — сложнее всего участвовать в конкурсах. Но что поделать? Это необходимое зло», — признается пианист Алексей Мельников<sup>10</sup>.

И все же для более объективного понимания места и значения музыкальных конкурсов в жизни профессиональных музыкантов целесообразно обратиться к тем мнениям и отзывам лауреатов международных конкурсов и людей, причастных к их проведению и организации, в которых мы найдем много аргументов, подтверждающих их весомую (но не всегда решающую) роль как в жизни отдельно взятого артиста, так и в целом, в развитии художественной культуры.

1. Конкурсы способствуют развитию виртуозно-технического направления в исполнительском искусстве; в процессе подготовки музыкант делает большой рывок в своем творческом развитии, ведь конкурс — время максимальной концентрации сил, необходимых для достижения наивысшего результата.

<sup>10</sup> Плющай Т. Алексей Мельников: ранимые музыканты, как правило, самые интересные [Электронный ресурс]. [Classicalmusicnews.ru // https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alexei-melnikov-2019/](https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alexei-melnikov-2019/)

**Нарек Ахназарян (виолончель)**, лауреат 1 премии XIV Международного конкурса имени П.И. Чайковского (2011): «В первую очередь, конкурс закаляет <...> ментально, физически, морально»<sup>11</sup>.

**Никита Мндоянц (фортепиано)**, победитель Международного конкурса пианистов в Кливленде<sup>12</sup> (2016), финалист Международного конкурса пианистов Вана Клиберна в Форт-Уорте (2013): «Конкурс — это прежде всего стимул, когда ты во время подготовки ставишь себе определенную планку. Достигаешь или нет — другой вопрос»<sup>13</sup>.

**Даниил Трифонов (фортепиано)**, Гран-При и 1 премия XIV Международного конкурса имени П.И. Чайковского (2011), Золотая медаль и 1 премия XIII Международного конкурса пианистов им. А. Рубинштейна (2011): «Я рассматриваю игру на конкурсе как возможность показа нового репертуара перед очень требовательной публикой»<sup>14</sup>.

2. Конкурсы — возможность демонстрации высших форм перфекционизма в исполнительстве, стремление к абсолютному качеству, которого только и можно достичь в личном профессиональном самосовершенствовании.

**Элисо Вирсаладзе (фортепиано)**, лауреат 3 премии II Международного конкурса им. П.И. Чайковского (1962), лауреат 1 премии Международного конкурса Р.Шумана в Цвиккау (1966): «Жюри на конкурсе слушает многих исполнителей впервые, и о твоём таланте знает лишь твой профессор.

<sup>11</sup> Ахназарян Н. Для меня концерт — это, частично, импровизация [Электронный ресурс]. [Classicalmusicnews.ru // https://www.classicalmusicnews.ru/interview/narek-akhnazaryan-malta-2017/?ysclid=lggaa2ql5yw145908683](https://www.classicalmusicnews.ru/interview/narek-akhnazaryan-malta-2017/?ysclid=lggaa2ql5yw145908683)

<sup>12</sup> Сам конкурс — часть своеобразного «конгломерата», куда входят также другие события и организации: Кливлендский фестиваль пианистов (для музыкантов от 18 до 30 лет), Кливлендский конкурс юных пианистов (от 12 до 18 лет), цикл концертов AroundTown в Кливленде и музыкальное сообщество, занимающееся продвижением и развитием музыкальных проектов, ArtsConnect.

<sup>13</sup> Никита Мндоянц: Нужно, чтобы рояль поздоровался [Электронный ресурс] Московский комсомолец. [ru // https://www.mk.ru/culture/2016/08/09/nikita-mndoyanc-nuzhno-chtoby-royal-pozdorovalsya.html?ysclid=lggbor21r986537062](https://www.mk.ru/culture/2016/08/09/nikita-mndoyanc-nuzhno-chtoby-royal-pozdorovalsya.html?ysclid=lggbor21r986537062)

<sup>14</sup> Даниил Трифонов: Важна концентрация на музыке. Интервью с пианистом перед встречей в Чикаго [Электронный ресурс]. <https://sergeykelin.livejournal.com/14982.html?ysclid=lf9gmh3w570661065>

Значит, нужно так подготовиться, чтобы ничто не повлияло на твой результат»<sup>15</sup>.

**Никита Мндоянц:** «На конкурсах ты не выбираешь, когда выходить на сцену, и если по жребию выпадают утренние часы, то бывает тяжело — не всегда успеваешь войти в нужное состояние. <...> Я стараюсь не думать о том, что решается моя судьба. Напротив, концентрируюсь на музыке, чтобы максимально выложиться перед публикой и самому получить удовольствие»<sup>16</sup>.

**Александр Гаджиев (фортепиано),** лауреат 2 премии Международного конкурса имени Ф. Шопена (2021): «Конкурс — это не борьба с другими людьми, с другими участниками, никогда. Это борьба с собой. <...> И тот, кто способен с собой справиться, управлять с собой в своем мире, своей системой самым лучшим образом — тот обычно получает лучший результат»<sup>17</sup>.

3. Конкурсы — это обогащение слушательского и исполнительского опыта, насыщение различными трактовками и новыми идеями (в случае, если конкурсант считает для себя возможным отвлекаться на прослушивания других участников).

**Алексей Мельников (фортепиано),** 3 премия XVI Международного конкурса им. П.И. Чайковского (2019): «Конкуренция возможна там, где есть объективный критерий <...>. У нас нет объективных критериев, поэтому эта конкуренция существует только у жюри в баллах. На деле же ее нет. Конкурс — это соревнование членов жюри <...>. Чье мнение побеждает — тот музыкант и выигрывает. В Конкурсе Чайковского участвовало много моих друзей <...> Их выступления мне очень понравились»<sup>18</sup>.

**Антон Яшкин (фортепиано),** 1 премия Международного конкурса им. Ф. Листа в Веймаре и в Байрейте (2018): «Есть стимул в том, что приезжают

другие ребята и ты находишься в высокоуровневом музыкальном обществе. Это позволяет не заикливаться только на том, что ты делаешь: ты смотришь и слушаешь, как играют другие твои ровесники и не только. Конкурс — музыкальное событие, которое, на мой взгляд, должно быть в жизни каждого музыканта. Оно дает результат»<sup>19</sup>.

4. Конкурс — хорошая возможность заявить о себе и, даже не войдя в число победителей, запомниться публике и завязать полезные профессиональные контакты, получить предложения о дальнейшем сотрудничестве. В числе наиболее ярких случаев — скандал вокруг неприсуждения 1 премии Иво Погореличу на Международном конкурсе имени Ф. Шопена в 1980 году, что не только не повредило пианисту, а наоборот дало старт его блестящей многолетней мировой карьере. Можно вспомнить и ажиотаж публики вокруг «открытия» XVI Конкурса имени П.И. Чайковского в лице пианиста из Франции Люки Дебарга, получившего в итоге только 4 премию, но ставшего, без всякого сомнения, самым большим любимцем у слушателей.

**Мирослав Култышев (фортепиано),** лауреат XIII Международного конкурса имени П.И. Чайковского (2007), победитель конкурса Monte Carlo Piano Masters (2012): «Победа на престижном конкурсе делает музыканта “легитимным” в глазах музыкального мира <...>. Покоряют яркие личности. Что бы кто ни говорил, индивидуальность — качество, которое всегда будет в цене и у музыкантов, и у широкой публики»<sup>20</sup>.

**Александр Гиндин,** победитель Кливлендского международного конкурса пианистов (2007): «...Я считаю, что конкурсы нужны, и, чем старше становлюсь, тем больше понимаю, что они необходимы. Это дает некую инъекцию в кровь — что-то вроде адреналина или витамина, — делает краски творческой жизни несколько ярче. <...> В определенный момент [человеку] требуется моральная встряска. В разном возрасте это нужно для разных

<sup>15</sup> Юсова О. Там же.

<sup>16</sup> Кривицкая Е. Никита Мндоянц: У меня две задачи: выложиться перед публикой и получить удовольствие [Электронный ресурс]. Portal-kultura.ru // <https://portal-kultura.ru/articles/music/138805-nikita-mndoyants-umenya-dve-zadachi-vylozhitsya-pered-publikoy-i-poluchit-udovolstvie/?ysclid=lggb4n7kdt934123653>

<sup>17</sup> Плющай Т. Александр Гаджиев: Конкурсное время — время нереальное // [Электронный ресурс]. Classicalmusicnews.ru // <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/alexander-gadzhiev-2022/>

<sup>18</sup> Плющай Т. Там же.

<sup>19</sup> Плющай Т. Антон Яшкин: Я бы давал премию за искренность в музыке [Электронный ресурс]. classicalmusicnews.ru // <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/anton-yashkin-2022/>

<sup>20</sup> Храмова С. Мирослав Култышев: Я жду чуда... Почему известный пианист не играет современную музыку [Электронный ресурс] // Classicalmusicnews.ru // <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/miroslav-kultyshhev-2010/?ysclid=lggfdqh8pl309807628>

целей — для внутреннего роста, карьерного роста, поддержания нервной формы»<sup>21</sup>.

**Нарек Ахназарян:** «Валерий Абиссалович [Гергиев] пригласил на конкурс представителей международного музыкального менеджмента и руководителей известных концертных залов. Была организована онлайн трансляция по всему миру. То есть, миллионы людей смотрели все этапы конкурса. И в результате победы на Конкурсе Чайковского я заключил контракт с тремя солидными мировыми менеджерами. <...> Да, приятно, когда получаешь призовые деньги. Да, статус победителя конкурса Чайковского весьма щекочет твоё эго. А дальше что? Нужен прогресс, нужно открывать двери концертных залов, нужны новые возможности»<sup>22</sup>.

**Айлен Притчин (скрипка),** 1 премия Международного юношеского конкурса им. П.И. Чайковского (2004), Гран-при Международного Конкурса имени М. Лонг, Ж. Тибо и Р. Креспен в Париже (2014): «Это невероятно приятно: такое огромное количество людей, интересующихся музыкой, залы переполнены <...> Приятно быть сопричастным. Кроме того, есть трансляции. Хорошо, что тебя послушает много людей, если тебе есть что им сказать»<sup>23</sup>.

**Никита Мндоянц:** «Все предыдущие смотрят не давали стабильного концертного графика. Здесь же [на Конкурсе в Кливленде] победителю гарантирован трехгодичный менеджмент: турне по Америке и по некоторым европейским странам»<sup>24</sup>. «Победа в Кливленде — это, конечно, шаг вперед, новые возможности, которые нужно очень правильно использовать. <...> Чтобы получить приличный менеджмент, необходима крупная победа. Тебя должны заметить. Потому что классных пианистов

сегодня очень много»<sup>25</sup>. После победы на конкурсе «жизнь изменяется в лучшую сторону. Это супер-поддержка, и такое редко можно получить — иметь возможность заниматься своим делом. И не беспокоиться о том, что будет завтра»<sup>26</sup>.

**Арсений Тарасевич-Николаев (фортепиано),** 2 премия и спецприз Международного конкурса пианистов в Кливленде (2013), 2 премия Международного конкурса пианистов имени Э. Грига в Бергене (2014), 2 премия Международного конкурса пианистов в Сиднее (2016), 2 премия I Конкурса имени С.В. Рахманинова (2022): «Любой конкурс — это необходимое зло. Но конкурс Чайковского — очень хороший конкурс <...>. Все, кто собирает “музыкальные сливки” (менеджеры и музыкальные критики), едут в Москву на этот конкурс за открытиями»<sup>27</sup>.

**Сергей Белявский:** «На большие конкурсы идут за аудиторией — в том смысле, что это хороший способ, чтобы о тебе узнали. Для чего нужно, чтобы о тебе узнали...? <...> лично для меня известность и карьера нужны для того, чтобы иметь больше возможностей играть»<sup>28</sup>.

**Филипп Копачевский:** «На конкурсы ездить надо, но осторожно. Конкурсы цикличны. Крупные проходят раз в 4 года. Прошло 4 года и “Король умер, да здравствует король”. Ошибочно думают, что конкурс что-то гарантирует и кому-то что-то должен. <...> Конкурс просто дает шанс получить какие-то ангажементы и заявить о себе. И дальше спокойно играть концерты»<sup>29</sup>.

**Алексей Мельников:** «[На Конкурсе Чайковского] мои надежды заключались исключительно в том, что я сыграю три раза и меня услышит много людей. Нет смысла настраиваться на что-то другое, потому что в музыке нет объективных критери-

<sup>21</sup> Александр Гиндин: В зрелом возрасте поехать на конкурс — это уже победа [Электронный ресурс] // <https://www.bnkomi.ru/data/interview/15243/?ysclid=lgglv0tebq826146698/>

<sup>22</sup> Тавор Й. Нарек Ахназарян: Для меня концерт — это, частично, импровизация [Электронный ресурс]. [Classicalmusicnews.ru // https://www.classicalmusicnews.ru/interview/narek-akhnazaryan-malta-2017/?ysclid=lgga2ql5yw145908683](https://www.classicalmusicnews.ru/interview/narek-akhnazaryan-malta-2017/?ysclid=lgga2ql5yw145908683)

<sup>23</sup> Шкуратова Н. Айлен Притчин: Главное на конкурсе — забыть, что это конкурс [Электронный ресурс]. [Classicalmusicnews.ru // https://www.classicalmusicnews.ru/interview/aylen-pritchin-tch16/](https://www.classicalmusicnews.ru/interview/aylen-pritchin-tch16/)

<sup>24</sup> Кривицкая Е. Там же.

<sup>25</sup> Мндоянц Н. Там же.

<sup>26</sup> Шымчак И. Никита Мндоянц: Нужно проще относиться к конкурсам [Электронный ресурс]. [Muzklondike.ru // https://www.muzklondike.ru/announc/192?ysclid=lggcrnfruk845745986](https://www.muzklondike.ru/announc/192?ysclid=lggcrnfruk845745986)

<sup>27</sup> Веснина Т., Суходолина О. Арсений Тарасевич-Николаев: Конкурс — это необходимое зло [Электронный ресурс]. [Classicalmusicnews.ru // https://www.classicalmusicnews.ru/interview/arseny-tarasevich-nikolaev-2019-june/?ysclid=lgj0gaz4hw806194528](https://www.classicalmusicnews.ru/interview/arseny-tarasevich-nikolaev-2019-june/?ysclid=lgj0gaz4hw806194528)

<sup>28</sup> Плющай Т. Там же.

<sup>29</sup> Копачевский Ф. Там же.

ев. Никаких. <...> На конкурс нужно идти только за аудиторией. Мне кажется, это самое здоровое отношение: если идти на конкурс за тщеславием, будет очень болезненно падать <...> потому что любой конкурс — это лотерея»<sup>30</sup>.

5. Конкурсы привлекают внимание общества к исполнительскому искусству, повышают международный престиж городов, где они проводятся, стимулируют и обогащают регулярную концертную жизнь, делают ее более разнообразной. В странах Европы и Америки такой концертно-фестивально-конкурсный туризм достаточно популярное явление, начавшее активно развиваться примерно с середины XX века. Понятно, что крупные европейские столицы, признанные центрами мировой музыкальной культуры, и так пользуются огромной популярностью благодаря количеству культурно-досуговых мест — театров, музеев, концертных залов и т. п. В то же время большое количество музыкальных конкурсов проводится именно вдали от столичных центров, в местах, так или иначе связанных с именем композитора или артиста, чье имя носит тот или иной конкурс. Например: Конкурс Р. Шумана в Цвиккау, Конкурс пианистов имени Вана Клиберна в Форт-Уорте.

Среди российских международных конкурсов одним из примеров может служить прошедший в марте 2023 года в Великом Новгороде Международный юношеский конкурс пианистов имени С.В. Рахманинова, посвященный 150-летию со дня рождения композитора (художественный руководитель — Денис Мацуев, при поддержке губернатора Новгородской области Андрея Никитина). «Конкурс Рахманинова только начинает свой путь, и важно, что он проводится в Великом Новгороде, на родине Сергея Васильевича. Для города это не только возможность принять большое событие, но также привлечь в эти красивейшие места любителей музыки и просто туристов», — заметил Владимир Овчинников, председатель жюри Всероссийского конкурса пианистов<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Плющай Т. Там же.

<sup>31</sup> Наборщикова С. Владимир Овчинников: От Конкурса Чайковского невозможно избавиться, сдвинуть его с пьедестала [Электронный ресурс]. lz.ru // <https://lz.ru/1458508/svetlana-naborshchikova/ot-konkursa-chaikovskogo-nevozmozhno-izbavitsia-sdvintut-ego-s-pedestala>

Итак, обозначив некоторые проблемные и дискуссионные вопросы, связанные с существующей системой международных музыкальных конкурсов, мы можем говорить, что система эта далеко не находится «в покое», вокруг нее постоянно ведутся жаркие споры, основной идеей которых является попытка найти такой универсальный формат конкурса, который, с одной стороны, давал бы возможность новым и молодым «творческим силам» заявить о себе и привлечь внимание, а с другой — не жертвовал бы художественной составляющей в угоду экономическим интересам представителей конкурсного менеджмента и давлению массовой культуры.

«Состязания музыкантов: смерть или просветление?» — с таким интригующим названием в 2014 году на страницах журнала PianoForum был проведен опрос, в котором приняли участие ведущие музыкальные менеджеры, исполнители, журналисты, представители крупных музыкальных организаций<sup>32</sup>. Каждый из них предложил свои пути реформирования международной конкурсной системы для того, чтобы вывести ее из кризисного и застойного состояния, которое на тот момент (да и на сегодняшний тоже) представлялось достаточно явным и уже не требующим особых подтверждений. Можно в какой-то степени согласиться с пианисткой Екатериной Мечетиной, выразившейся в этой дискуссии достаточно категорично: «Конкурсы за историю своего существования уже все перепробовали. Ясно, что идеальной структуры конкурса нет, не было и никогда не будет». И все же, высказанные конструктивные предложения разных участников можно было бы свести к нескольким тезисам:

- **Создание вокруг конкурса фестивальной атмосферы**, т. е. придать атмосфере внутри конкурса более спокойный характер, без излишней нервозности и ажиотажа со стороны публики, привлекаемой зачастую именно этим «спортивным азартом», усиливающимся от первого тура к финалу:

- на конкурс приглашаются только заранее отобранные (по предварительным прослушиваниям в разных городах мира) музыканты; один из вариантов предварительного подбора участников — постоянный мониторинг молодых талантов и персональные приглашения на конкурс;

<sup>32</sup> [https://vk.com/topic-19213296\\_30516197?ysclid=lgxmblahb982861822](https://vk.com/topic-19213296_30516197?ysclid=lgxmblahb982861822)

— каждый музыкант должен иметь возможность представить полноценную часовую программу (сольную и камерную), прошедшие в финал — еще и программу с оркестром;

— отсутствие репертуарных требований / бóльшая свобода в выборе программы для самовыражения;

— проведение прослушиваний в разных возрастных, квалификационных и стилистических номинациях.

• **Создание ясной, прозрачной, однозначно воспринимаемой всеми системы судейства;** предание гласности результатов голосования — залог персональной ответственности каждого члена жюри.

В качестве примера организации такого рода конкурсов с новым подходом к привычному регламенту можно вспомнить Международный конкурс пианистов имени Святослава Рихтера, впервые состоявшийся в 2005 году в Москве и приуроченный к 90-летию со дня рождения великого пианиста XX века. По мысли организаторов, в своих устремлениях конкурс должен был соответствовать таланту этой многогранной и универсальной личности, отражать свободное парение его творческого духа, что вовсе не вписывалось в заданные закреплённые рамки. Отсюда последовали такие новшества в регламенте как: свободная программа на 60 и 75 минут на первых двух турах и огромный выбор концертов с оркестром для финала, отсутствие председателя жюри и возрастной ценз — от 23 лет и далее без ограничений. По мысли директора Конкурса Асира Розенберга, он должен был стать площадкой для имеющих жизненный и концертный опыт, которым есть что сказать, «музыкантов, которые уже достигли какой-то внутренней зрелости <...> это будет фактически конкурс-фестиваль, то есть чередование соревнований и выступлений серьезных музыкантов. <...> Программы очень серьезные и сложные, фактически они превращают выступление конкурсантов в чередование концертных программ, поэтому это можно назвать фестивалем серьезных играющих пианистов»<sup>33</sup>. Валерий Афанасьев, один из членов жюри II Конкурса имени С.Т. Рихтера, также высказался об уровне кон-

курсантов: «Конкурс совершенно необычный. Ведь сейчас их организуют в основном для молодых. Есть уже и для десятилетних. <...> Но вундеркинды редко становятся серьезными музыкантами: их Бетховен так и остается в коротких штанишках. Мне импонирует участие в конкурсе зрелых артистов: например, в программе III тура Франца Эйхбергера стоят два тяжелейших концерта — Четвертый Бетховена и Второй Брамса. Это гораздо интереснее, чем бесконечные Чайковский и Рахманинов. Конкурс позволяет услышать зрелых артистов в самом возвышенном репертуаре, это его отличительная черта»<sup>34</sup>. По мнению специалистов, членов жюри и конкурсантов, а также и слушательской аудитории, конкурс этот был ярким и неординарным явлением в отечественной музыкальной культуре, удачной попыткой вдохнуть новую жизнь в старые и закосневшие конкурсные стандарты. Жаль, что его история оказалась столько недолгой и удалось провести только два таких музыкальных форума — в 2005 и 2008 годах...

• **Интеграция конкурсов в реальный профессиональный мир** будущей концертной деятельности:

— введение в состав жюри дирижеров, художественных руководителей фестивалей, продюсеров звукозаписывающих компаний, руководителей музыкальных вузов, радио- и телеканалов, работающих в сегменте культуры и искусства<sup>35</sup>;

— увеличение количества реальных ангажементов для лауреатов;

— уменьшение внимания организаторов конкурсов к денежным премиям и ранжированию победителей по местам.

• **Создание фондов и программ поддержки молодых артистов,** задача которых в течение длительного времени обеспечивать становление музыканта, не обрушивая на него зачастую непосильный

<sup>33</sup> Лифановский Е. Интервью с директором фонда Конкурса имени Рихтера А. Розенбергом [Электронный ресурс]. Forumklassika.ru // <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=2562&ysclid=lfs3kvyiqd253053344>

<sup>34</sup> [Афанасьев В.] Конкурс пианистов имени Св. Рихтера глазами и ушами пресс-центра (стенограмма пресс-конференции 15 июня 2008 г.) [Электронный ресурс]. Sviatoslavrichter.ru // <http://www.sviatoslavrichter.ru/forum/viewtopic.php?t=522>

<sup>35</sup> Определенные сдвиги в этом направлении в 2015 году продемонстрировал XV Международный конкурс имени П.И. Чайковского, в составе жюри которого были представлены Клайв Гиллинсон — директор Карнеги-холла (виолончели), Михаэль Хефлигер — директор Фестиваля в Люцерне (скрипки), Мартин Эргстрём — директор Фестиваля в Вербье (пианисты).

физический и моральный груз постконкурсного концертного графика.

• **Усиление роли современных IT-технологий** для онлайн-трансляций с сохранением архива всех выступлений всех конкурсантов, в том числе для популяризации исполнителей и расширения аудитории слушателей.

Как однажды отметил скрипач Максим Венгеров: «Сегодня конкурсы должны быть трансформированы в некую платформу для молодых талантов. Они должны являться стартапом для их карьеры»<sup>36</sup>. К сожалению, реалии сегодняшнего дня таковы, что только единицы из многотысячной когорты смогли построить свою музыкальную карьеру, не участвуя ни в одном конкурсе, и эти имена — яркие и неординарные исключения из правил: у всех всегда будут на слуху Евгений Кисин, Аркадий Володось...

---

**36** Кандаурова Л. Максим Венгеров: Сейчас цена музыки очень упала [Электронный ресурс]. classicalmusicnews.ru // <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/maxim-vengerov-interview-colta/?ysclid=lftoandzww866298129>

ЛЕВКО ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)  
кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов,  
доцент по специальности «Менеджмент сценических искусств» (1991-н/вр),  
кандидат искусствоведения,  
Руководитель Артистического центра Yamaha в Москве (2007-н/вр), продюсер международных культурных проектов.  
e-mail: levkoirmo@gmail.com

СОЛОМОНЯН СВЕТЛАНА АШОТОВНА,

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (г. Москва)  
научно-композиторский факультет  
бакалавр по специализации «Менеджмент музыкального искусства»  
e-mail: sveta.solomonian@bk.ru

Звание лауреата престижного международного конкурса по-прежнему может стать поворотным моментом в жизни музыканта. Появляются ангажементы, записываются диски, выделяются стипендии на получение образования в лучших музыкальных вузах мира, денежные призы, новые инструменты. Победа на конкурсе все еще является самой заветной мечтой, которая, как кажется, откроет дверь на музыкальный Олимп, а вместе с ним — в реальный мир музыкальной индустрии академической музыки.

Бесспорно одно: сложный и противоречивый феномен «музыкального конкурса» требует своего научного системного осмысления. Возможно, тогда вопросы реформирования и обновления конкурсных форматов получат объективную оценку, а возникающие дискуссии всех заинтересованных сторон приведут к позитивному результату, который, прежде всего, будет на благо самих музыкантов и, в конечном итоге, на благо истинного искусства.

LEVKO OXANA A.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)  
Interdisciplinary Studies Department,  
Associate Professor in Performing Arts Management Program (since 1991), PhD (Art)  
General Manager of Yamaha Artist Services Center (since 2007), producer of international cultural projects.  
e-mail: levkoirmo@gmail.com

SOLOMONIAN SVETLANA A.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow)  
Department of Musicology and Composition  
Bachelor of Music Art Management  
e-mail: sveta.solomonian@bk.ru

УДК 784

Л.С. ЗОРИЛОВА

Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва)

# *Педагогический артистизм учителя музыки как структурный компонент его мастерства или к определению понятия «педагогический артистизм» учителя музыки*

*L. Zorilova**Pedagogical artistry of a music teacher as a structural component of professional mastery, or Defining the term “pedagogical artistry” of a music teacher*

**Абстракт.** Статья посвящена проблемам осмысления наиболее общих особенностей педагогического мастерства учителя музыки, его артистизма, как необходимых условий в эффективной педагогической деятельности, которые проявляются в работе учителя независимо от преподаваемой дисциплины в сфере музыкального искусства, возраста обучающихся и профессионального уровня образования (школа, училище, вуз).

Особое внимание автор уделяет трактовке термина «педагогический артистизм» содержание которого выстраивает в опоре на научное знание в области общей и специальной педагогики, психологии личности, раскрытой в учениях по театральному и музыкальному искусству. Педагогический артистизм рассматривается как сложное многоплановое понятие, вмещающее со-творчество педагога и ученика, особый образно-эмоциональный язык, оригинальный, индивидуальный стиль, высокий уровень профессиональных знаний в сочетании с пониманием глубокого ценностного смысла музыкальных произведений, служащих прообразами для достижения поставленных целей; как метод постановки и решения сложившихся проблем, а так же путь достижения успеха в сложном процессе обучения, воспитания и развития личности, обучающейся музыке.

**Ключевые слова:** педагогика, мастерство, артистизм, музыка, искусство, профессионализм, творческая деятельность, сотрудничество, сверхзадача.

**Abstract:** The article is dedicated to the problems of interpreting the most general features of pedagogical mastery and artistry of a music teacher as requirements for effective pedagogical work that present themselves in the teacher's work irrespective of the course taught in the area of music art, the age of students or the professional level of education (school, college, or university).

Special attention is paid to the interpretation of the term “pedagogical artistry”, the intension of which is being built on scholarly knowledge in the field of general and specialized pedagogy and personality psychology analyzed in the studies on theatrical and music art. Pedagogical artistry is seen: as a complex multi-faceted concept that incorporates teacher-student collaboration, a special figurative and emotional language, an original and individual style, a high level of professional competence combined with the understanding of the deep value-based idea of music compositions that serve as prototype for reaching the goals set; as a method of problem setting and solving, and as a way of achieving success in the challenging process of education, training and development of the individual studying music.

**Keywords:** pedagogy, mastery, artistry, music, art, professionalism, creative activity, collaboration, super objective.

В современной педагогике особое место занимает проблема педагогического мастерства учителя музыки, его артистизма. Без них невозможно организовать учебно-воспитательный процесс, направ-

ленный на музыкальное развитие личности, эффективно передавать знания, формировать умения и навыки у подрастающего поколения, приобщая обучающихся к культурным общечеловеческим

ценностям, шедеврам музыкального искусства. И не случайно этим проблемам уделяется так много внимания, раскрываются всё новые и новые его грани, вычленяются новые особенности, открыть которые позволяют не только общая педагогика, но и искусствоведение, труды ученых в области общей и музыкальной психологии.

Особое внимание ученых привлекают творческие начала педагогического мастерства, связанные со способностью педагога красиво, эмоционально, убедительно влиять на своего ученика, воздействуя на него не только силой убеждения, профессиональными знаниями, но и своей внешностью, внутренним обаянием, глубоким интеллектом. Современная музыкальная педагогика, всё больше обращает внимание на такого педагога, который действительно способен быстро и эффективно перестраиваться на занятиях в зависимости от сложившихся ситуаций, который может умело решать учебные задачи, увлекая своим видением проблем. Сегодня всё больше нужен педагог, владеющий образно-творческим мышлением, как в области музыки, так и в области психолого-педагогического развития личности, обладающий развитой фантазией, интуицией, способный создавать яркие образы, имеющие логически обоснованную эмоционально окрашенную идею. Объединяясь, все эти необходимые творческие инструменты педагога не только оказывают сильнейшее духовно-нравственное, духовно-эстетическое воздействие на учащихся, но и составляют своеобразный *артистизм* педагога. Очевидно, что без него современное образование не может существовать, без него оно превратится в сухую, схоластическую систему, не способную раскрыть творческий потенциал подрастающего поколения.

В рамках данной статьи необходимо в общих чертах обратить внимание на само понятие «педагогический артистизм», которое сегодня все больше привлекает внимание ученых, теоретиков и практиков в области психолого-педагогических наук.

Для этого можно обратиться к проблемам общей и специальной педагогики, психологии личности, теории и методике профессиональной подготовки специалистов, изучить мнения многих ученых педагогов прошлого и настоящего: К.Д. Ушинского, Л.Н. Толстого, П.Ф. Каптерева, А.С. Макаренка, С.Т. Шацкого, И.А. Зязюна, В.А. Кан-Калика, В.С. Кузина, В.Ф. Моргуна, В.А. Слостенина, О.А. Булатовой, а также педагогов — музыкантов:

Э.Б. Абдуллина, Л.Г. Арчажниковой, Г.М. Цыпина, Л.С. Майковской, В.Н. Шацкой, А.И. Щербаковой. Все они в той или иной степени раскрывали в своих трудах различные аспекты, связанные с личностью педагога, формированием его педагогического мастерства.

Такой подход в обучении, воспитании и развитии обучающихся музыке целенаправленно будет формировать познавательную активность творческой личности, которая постепенно становится готовой к самостоятельной практической деятельности.

Б.Г. Ананьев уделял данной проблеме ключевое значение: «Если личность — «вершина» всей структуры человеческих свойств, то индивидуальность — это глубина личности и субъекта деятельности» [1, с. 172].

Продолжая размышления об индивидуальности, необходимо обратить внимание на целостность личности, способной отстаивать и реализовывать свои личностные смыслы, установки, ценности, проявляющиеся в представлениях, системе поведения и отношении человека к миру, обществу, самому себе.

Индивидуальность отдельного человека проявляется в творчестве, созидании нового неповторимого. При этом творчество традиционно рассматривается как уникальная деятельность, в основе которой лежат нестандартные решения поставленных задач, как активная форма познания действительности.

Сегодня уже не вызывает сомнений, что педагогический труд является творческим, полемика в этом вопросе, которая велась со времен К.Д. Ушинского, практически прекращена [7]. Педагогика рассматривается им как наука и как искусство. Она развивает мысли и чувства, раскрывая духовно-творческий потенциал личности. Выступая как искусство управления человеком, педагогика, опираясь на общечеловеческие ценности и идеалы добра, любви, красоты, свободы дает возможность эффективно взаимодействовать с учеником, на какой бы стадии в области музыкального образования он ни находился (школа, училище, вуз). Такой подход, который получил название «педагогика сотрудничества», наполняет работу с учеником, особым теплом, доверием, не поддельным уважением друг к другу, дает возможность последовательно совершенствовать обучающихся, что в свою очередь позволяет педагогу развивать своё мастерство,

артистизм, работать с огромным наслаждением, получая удовлетворение от проведенной работы.

В.И. Загвязинский считал, что творческое сотрудничество неизбежно ведет к успеху: «Учитель занят педагогическим творчеством..., ученик — предметным... Важно, что совпадение характера деятельности и рождает сотрудничество, сотворчество, духовную близость, сопричастность к общему делу, возможность и необходимость обмена опытом между учителем и учеником» [2, с. 137].

Но, изучая особенности становления педагогического артистизма, следует особое внимание уделить осмыслению театральной педагогики, изучению мнений М.А. Чехова, Е.Б. Вахтангова, К.С. Станиславского, М.О. Кнебель, Б. Брехта, Б. Шоу и других выдающихся режиссеров, актеров, рекомендации которых позволят выбрать правильные пути формирования педагогического артистизма у конкретного педагога- музыканта. Это позволит ему более глубоко разобраться в некоторых особенностях актерского мастерства, даст возможность осуществлять творческое воздействие на аудиторию, отдельного человека, решать образовательные и воспитательные сверхзадачи. Опираясь на систему К.С. Станиславского, следует обратить внимание на центральный его аспект, согласно которому в основах актерского мастерства, так называемого «артистизма» всегда лежит постоянный и кропотливый труд. В его знаменитом труде «Работа актера над собой» в 2 частях представлен весь комплекс профессиональной техники мастера сцены, сочетающийся с внутренним миром личности, её этическими, эстетическими представлениями и убеждениями. В центр творчества К.С. Станиславский выделял представление актера о «сверхзадаче», т.е. той основной задаче, которая определяет собой главный смысл творения, или всей художественно-образной тематике отдельного автора, подчиняет себе много разные более мелких задач, направленных на решение сверхзадачи: «Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль» [5, с. 178].

Всё это характерно и для педагога, который, также должен постоянно и кропотливо всегда работать над собой, совершенствуя педагогическую технику, формируя свои этические и эстетические качества; искать все новые и новые средства выразительности для передачи необходимых знаний, более эффективные способы и методы воздействия

на своего обучающегося. Но, если актер исполняет конкретную роль, определенного художественно-образного содержания, то, педагог, владеющий общим багажом знаний по изучаемой проблеме, остается свободным художником, имея возможность импровизировать и передавать свои знания обучающимся целенаправленно, в зависимости от сложившихся ситуаций, потребностей учащихся, уровня их освоения материала. Особое значение для педагогической деятельности имеет и поставленная «сверхзадача», без которой никогда не обходится учебный процесс. «Говорят о сверхзадаче актера. Но вот кто постоянно живет в мире сверхзадач — учитель!» [4, с. 146]. К.С. Станиславский понимал, что именно сверхзадача определяет конечную цель учебного процесса, конкретизирует результат и намечает дальнейшие перспективы развития обучающихся, а также уточняет смысл педагогической деятельности в целом.

Так, размышляя об артистизме, профессии режиссера-педагога (мастера-наставника) он писал: «Чтобы жить для искусства, он должен во что бы то ни стало вникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет умертвить своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обывательски. Обыватель не может быть художником... А громадное большинство актеров именно обыватели, делающие себе карьеру на подмостках сцены» [4, с. 246].

Это говорит о том, педагог в сфере искусства не может быть лишь урокодателем, лишенным артистизма, думающим лишь о себе, своей выгоде, не затрагивающим свое сердце, не вкладывающим свою душу в своего ученика. И в этом случае педагогический артистизм выступает как индивидуально-творческое образование конкретной личности, что позволяет рассмотреть его как уникальное, неповторимое явление, обусловленное внутренним духовным содержанием, интеллектом, индивидуально-психологическими особенностями (темперамента, характера, способностей), которые следует учитывать не только в процессе анализа понятия артистизм, но и во время его формирования. Именно они составляют основу становления индивидуального стиля работы педагога, как наивысшего уровня его педагогического мастерства.

Особый смысл приобретает эта проблема в процессе обучения музыкальному искусству,

которое базируется на творчестве и без него не существует.

Творческий подход пронизывает все дисциплины, связанные с преподаванием любого вида искусства, в том числе музыкального, театрального, как теорию, так и практику. Опираясь на сложившиеся закономерности, перед педагогом и учащимся всегда стоят задачи рационально-эмоционального восприятия, создания и воспроизведения музыкальных творений, их глубокого осмысления.

Музыка, как особый, уникальный, вид искусства, независимо от желаний отдельных лиц, педагогов, несет в себе огромный творческий потенциал, отражает глубинные духовные смыслы, заложенные ее создателями. Сегодня очевидно, что музыка воплощает в себе духовные силы, энергию чувств, которые, переосмысливаясь сквозь время, предстают не как застывшие образования, а как живые творения, находящие эмоциональный отклик, как у слушателей, так и у исполнителей.

Духовность, индивидуальность, самобытность, оригинальность, неповторимость пронизывают музыкальные сочинения. Особенно сильно эти показатели отражаются в творениях великих мастеров; композиторов, исполнителей, но нельзя забывать и о педагогах, благодаря которым идет постижение музыкального искусства. Их педагогическое мастерство включает в себя весь синтез педагогических и музыкальных знаний, умений и навыков, личностных качеств и направлений деятельности, о которой говорилось подробно выше, то есть педагогический артистизм становится неотъемлемым требованием к решению любых учебно-воспитательных задач педагога-музыканта. Такое взаимодействие наиболее полно раскрывается артистизм педагога, его мастерство, профессионализм.

Рассматривая творческую и педагогическую деятельность выдающихся музыкантов С.В. Рахманинова, С.Я. Лемешева, Я. Хейфеца, с точки зрения исторической генетики наиболее типичные их характеристики, своеобразные слагаемые профессионализма, М.С. Старчеус писала следующее: «Он уважает опыт других, и традиции своего искусства, но ищет свой путь, он — Мастер и вечный Ученик. Он чувствует ответственность за свой талант, бережно относится к своему дару, но щедро отдает себя людям, «сжигает» себя ради искусства» [6, с. 165]. И эта щедрость, конечно, в первую очередь распространяется на учеников этих музыкан-

тов, творчество и судьба которых наиболее близка. При этом центральным становится искреннее желание учителя направить творческую деятельность своего ученика, помочь разобраться в тех или иных ситуациях, раскрывая содержание музыкальных творений, их самобытность, оригинальность и неповторимость, связывая произведения с творческой деятельностью композитора, особенностями его стиля, внутреннего мира, социального окружения и т. п. Продолжая мысли К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Даньченко, их ученица и последователь М.О. Кнебель в своем уникальном труде «Поэзия педагогики» воссоздает образы своих учителей, демонстрируя их творческую деятельность в живом общении с учениками. Она начинает свой труд такими словами, которые являются ключевыми и проходят красной нитью, через содержание всего текста: «Педагогика требует от человека качеств, близких материнским. Так же как мать отдает своим детям лучшее, чем она владеет, так и педагог вкладывает свою душу в учеников. В этом внутренний смысл профессии. Отдавать душу и трудно, и радостно. Трудно потому, что это требует огромной затраты не только душевных, но и физических сил. Радостно потому, что в ответ ты получаешь такой поток молодой энергии, который с лихвой окупает все затраты, все трудности и все твои муки» [3, с. 6]. И в этом М.О. Кнебель видит «поэзию педагогики», ее главный смысл, отвечая на главные вопросы: «Во имя кого трудится педагог? — Своего ученика! Во имя чего, он это делает? — Во имя его совершенства». Не просто для обучения и воспитания, как считают многие - этого мало, именно для совершенства, когда к общим и специальным знаниям, умениям, добавляются этические и эстетические качества личности, формируя профессионала, со всеми необходимыми компетенциями.

В результате можно констатировать, что педагогический **артистизм** — сложное многоплановое образование (понятие, вмещающее) сотворчество педагога и ученика, особый образно-эмоциональный язык, оригинальный, индивидуальный стиль, высокий уровень профессиональных знаний в сочетании с пониманием глубокого ценностного смысла музыкальных произведений, служащих прообразами для достижения поставленных целей, опирающихся на игру воображения, фантазию, веру в успех. Это уникальная способность к импровизации, опирающейся на творческую свободу, лич-

ностные качества, умение быстро перестраиваться, понимать различные идеи, видеть их социальное и воспитательное значение. Это своеобразный способ постановки и решения сложившихся проблем,

а так же путь достижения успеха в сложном процессе обучения, воспитания и развития личности, обучающейся музыке.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Ананьев Б.Г.** Человек как предмет познания // Избранные психологические труды. В 2 т. Т. 1. — СПб.: Питер, 2001. — 288 с.
2. **Загвязинский В.И.** Педагогическое творчество учителя. — М.: Педагогика, 1987. — 159 с.
3. **Кнебель М.О.** Поэзия педагогики. М.: ГИТИС, 2005. — 573 с.
4. **Станиславский К.С.** Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. — 312 с.
5. **Станиславский К.С.** Работа актера над собой / К.С. Станиславский. О технике актера. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. — 488 с.
6. **Старчеус М.С.** Личность музыканта. — М. : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. 2012. — 848 с.
7. **Ушинский К.Д.** Человек как предмет воспитания. Педагогическая антропология. / Собрание сочинений. В 11 т., Т. 9. — М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1950. — 630 с.

## REFERENCES

1. **Anan'ev B.G.** Chelovek kak predmet poznaniya // Izbrannye psiho-logicheskie trudy. V 2 t., T. 1. — SPb.: Piter, 2001. — 288 s.
2. **Zagvyazinskii V.I.** Pedagogicheskoe tvorchestvo uchitelya. — M.: Pedagogika, 1987. — 159 s.
3. **Knebel' M.O.** Poeziya pedagogiki. M.: GITIS, 2005. — 573 s.
4. **Stanislavskii K.S.** Sobr. soch.: V 8 t. M., 1954. T. 2. — 312 s.
5. **Stanislavskii K.S.** Rabota aktera nad soboj / K.S. Stanislavskii. O tekhnike aktera. — Moskva : Artist. Rezhisser. Teatr, 2003. — 488 s.
6. **Starcheus M.S.** Lichnost' muzykanta. — M. : Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo. 2012. — 848 s.
7. **Ushinskii K.D.** Chelovek kak predmet vospitaniya. Pedagogicheskaya antropologiya. / Sobranie sochinenii. V 11 t., T. 9. — M.: Akademiya pedagogicheskikh nauk RSFSR, 1950. — 630 s.

ОРИЛОВА ЛАРИСА СЕРГЕЕВНА

Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)

профессор, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин

доктор культурологии

e-mail: zorilova@mail.ru

ZORILOVA LARISA S.

Gnessin Russian Academy of Music (Moscow)

Professor, Head of the Department of Social and Humanitarian Disciplines

Dr. Habil. (Culture Studies)

e-mail: zorilova@mail.ru

УДК 378

Е.Н. НИКИТИНА

Московский педагогический государственный университет (г. Москва)

## Вспоминая учителя. Творческий портрет Добровольской Н.Н.

*E. Nikitina**Reminiscing about the teacher. A professional portrait of Nina Dobrovolskaya*

**Абстракт.** В статье освещается творческий путь методиста, педагога, хорового дирижёра Нины Николаевны Добровольской. Автор рассматривает основные этапы становления личности и профессионального пути Н.Н. Добровольской, акцентирует внимание на наиболее значимых событиях жизни, оказавших влияние на формирование её мировоззренческих позиций. Подчёркивается особая роль практической работы с детскими вокально-хоровыми коллективами в оформлении методических взглядов Н.Н. Добровольской. Отмечаются организаторские способности Н.Н. Добровольской, связанные с новым для середины XX века направлением образования — музыкально-педагогическим. Именно Н.Н. Добровольская становится первым заведующим кафедрой музыки в Московском государственном педагогическом институте имени В.И. Ленина. В статье подчёркивается весомая роль Н.Н. Добровольской в формировании стратегической линии деятельности кафедры, напрямую связанной с профессиональной направленностью на работу с детьми при ведущей роли хорового класса в профессиональном становлении педагога-музыканта. Отмечается актуальность методических пособий Н.Н. Добровольской в современном профессиональном образовании педагогов-музыкантов. Акцентируется внимание на том, что ученики Н.Н. Добровольской впоследствии заняли ключевые позиции в педагогике музыкального образования. Дается характеристика педагогических подходов Н.Н. Добровольской к обучению в классе дирижирования, которые продолжают традиции дирижёрской школы её учителя — известного хорового мастера К.Б. Птицы. Подчёркивается роль концертмейстеров класса дирижирования Добровольской, их вклад в решение задач профессиональной подготовки будущих хоровых дирижёров.

**Ключевые слова:** Н.Н. Добровольская, вокально-хоровая работа, предметы дирижерско-хорового цикла, методические взгляды, музыкально-педагогическое образование, профессиональная подготовка.

**Abstract:** The article highlights the creative journey of the methodologist, educator and choir conductor Nina Nikolayevna Dobrovolskaya. The author considers the main stages of the development of her personality and career, focusing on the most significant life events that influenced the formation of her worldview. It is emphasized that her work with children's vocal and choir groups deeply affected the development of her methodological views. The article also touches upon the organizational abilities of N. Dobrovolskaya associated with the musical-pedagogical direction in education, which was new for the middle of the 20th century. Noting that it was N. Dobrovolskaya who became the first head of the department of music at Moscow State Pedagogical Institute, the article emphasizes N. Dobrovolskaya's significant role in forming the strategy of the department's activities, which was directly related to the professional focus being set on working with children, the choir class playing the leading role in the professional development of a music educator. The relevance of N. Dobrovolskaya's method books in the modern professional education of music teachers is noted. Attention is focused on the fact that N. Dobrovolskaya's students subsequently occupied key positions in the pedagogy of music education.

The author characterizes the pedagogical approaches of N. Dobrovolskaya related to teaching in the conducting class, which continue the traditions of the conducting school of her teacher, the famous choral master K.B. Ptitsa. The article also emphasizes the role of accompanists in N. Dobrovolskaya's conducting class as well as their contribution to solving the problems of professional training of future choir conductors.

**Keywords:** N.N. Dobrovolskaya, vocal and choral work, conductor and choral cycle subjects, methodological views, musical and pedagogical education, professional training.

Год 2023-й объявлен Президентом нашей страны В.В. Путиным Годом педагога и наставника, и это прекрасный повод вспомнить учителей, которые заложили основы нашего профессионального

становления. Кроме того, в этом году исполняется сто лет и Кафедре хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, и Нине Николаевне Доброволь-

ской (1923–1998), ровеснице кафедры, с которой было связано тридцать шесть лет её жизни. В знак признательности и глубокого уважения к личности моего Учителя написана эта статья.

Нина Николаевна Добровольская родилась в 1923 году в Смоленской области. Её мать была учительницей, любила петь; отец работал юристом в учреждениях НКВД (в 1930-е гг. репрессирован, в начале 1950-х реабилитирован, продолжал работать в МВД). Нина Добровольская училась в школе города Смоленска, там же в 1941 году окончила ДМШ по классу фортепиано. Во время Великой Отечественной войны семья жила в Архангельской области. С 1942 года Нина Добровольская заочно училась на факультете иностранных языков Архангельского педагогического института (не закончила), в 1942–1944 гг. работала учителем английского языка средней школы. Переехав в Москву, в 1944 году поступила в Музыкальное училище при Московской консерватории [1, с. 161].

Молодость Нины Николаевны Добровольской пришлось на тяжёлое военное и послевоенное время. Однако, несмотря на все трудности, Нина Николаевна получила прекрасное профессиональное образование. В 1947 году она окончила дирижёрско-хоровой факультет Музыкального училища, а в 1952 году – Консерваторию по классу Клавдия Борисовича Птицы, известного хорового дирижёра, обладающего выдающимся педагогическим даром, автора труда «Очерки по технике дирижирования хором», который в середине XX века вывел теоретическую составляющую дирижёрской профессии на научный уровень [2, с. 205–236]. У К.Б. Птицы Н.Н. Добровольская постигала школу дирижёрского мастерства и на всю жизнь зарядилась энтузиазмом и любовью к профессии.

Учёбу в училище, а затем консерватории Нина Николаевна совмещала с работой с детскими и самодельными хоровыми коллективами, она с успехом руководила сводными детскими хорами, кроме того, Нина Николаевна занималась методической работой с учителями пения города Москвы. Активная работа с детьми способствовала формированию её методических взглядов, развитию педагогического чутья, и в 1956 году Н.Н. Добровольская защитила кандидатскую диссертацию, посвящённую вокально-хоровой работе с детьми. На ее основе были написаны монография и методические пособия по распеванию и вокаль-

ным упражнениям в детском хоре. Эти пособия переиздавались, они до сих пор не потеряли своей актуальности, и современные студенты, будущие педагоги-музыканты, их изучают и применяют на практике [3, 4].

В 1953 году богатая практика и методическая творческая направленность приводит Нину Николаевну на преподавательскую работу в Музыкальное училище имени Гнесиных, где она до 1959 года ведёт методику музыкального воспитания, хоровое дирижирование и чтение хоровых партитур, а также руководит педагогической практикой.

Н.Н. Добровольская стояла у истоков образования музыкального факультета Московского государственного педагогического университета (МПГУ). К в тому времени она уже была высококлассным профессионалом, блестящим организатором, прошедшим настоящую школу жизни, и при этом обладала неотразимым обаянием, женственностью и удивительной способностью притягивать к себе людей. Энергичная, молодая, но уже имеющая богатый опыт практической и научной работы, Нина Николаевна Добровольская возглавила команду профессионалов, которые занялись организацией нового направления музыкально-педагогического образования. В 1957–1966 гг. Н.Н. Добровольская была заведующей кафедрой музыки МГПИ имени В.И. Ленина. На первом этапе Нине Николаевне активно помогал Виктор Сергеевич Попов, деятельное участие принимал Александр Васильевич Свешников, в то время ректор Московской консерватории.

В 1960 году кафедра, возглавляемая Н.Н. Добровольской, стала называться «Кафедра пения и методики его преподавания». В ее состав вошли К.Ф. Никольская-Береговская, О.П. Соколова, А.Д. Кожевников, Г.И. Урбанович и другие талантливые музыканты, которые великолепно знали специфику работы не только с детскими хоровыми коллективами, но и со студенческими хорами. Это определило стратегическую линию деятельности кафедры: связь теории и практики, творческое развитие студентов, профессиональная направленность на работу с детьми.

Ведущим предметом с первых дней существования кафедры стал хоровой класс. Хор всегда был визитной карточкой музыкального факультета, и первым руководителем хора факультета была Н.Н. Добровольская. Блестящий методист, тонкий

педагог, глубокий музыкант, яркий дирижер Нина Николаевна на музыкальном факультете вела практически все предметы дирижёрско-хорового цикла: хоровой класс, дирижирование, методику.

Н.Н. Добровольская воспитала специалистов, занявших ключевые позиции в области музыкальной педагогики, в их числе Э. Абдуллин, Е. Критская, Л. Горюнова. Именем Эдуарда Борисовича Абдуллина — ученика Нины Николаевны по классу дирижирования, сегодня названа кафедра «Методологии и технологий педагогики музыкального образования» МПГУ.

В 1962 году Нина Николаевна была приглашена на преподавательскую работу в Московскую консерваторию, где она вела класс дирижирования, чтение хоровых партитур, методику преподавания дирижёрско-хоровых дисциплин.

Н.Н. Добровольская работала с аспирантами, она являлась научным руководителем кандидатского исследования ныне известного дирижёра, признанного авторитета в области детского хорового исполнительства Н.В. Авериной. В 1991–1995 гг. Нина Николаевна была заместителем декана вокального факультета консерватории, в состав которого входила кафедра хорового дирижирования, с 1993 года — профессор.

Невозможно забыть творческую атмосферу в классе дирижирования Н.Н. Добровольской. Концертмейстерами были пианисты высочайшего класса, знатоки хорового репертуара Нина Михайловна Русова и Татьяна Львовна Наседкина. В их руках фортепиано звучало всеми красками оркестра, а в исполнении партитур в полной мере ощущалась вокальная природа хорового звучания. Музыканты-единомышленники, любящие и знающие хоровое искусство, Н.М. Русова и Т.Л. Наседкина, безусловно, вносили весомый вклад в реше-

ние задач профессиональной подготовки будущих хоровых дирижёров.

Нину Николаевну всегда отличало особое материнское отношение к своим студентам, любовь к ученикам, стремление отдавать знания и делиться богатым опытом. Необходимым требованием к студентам было всестороннее, детальное изучение партитуры, постижение композиторского стиля, выявление характерных особенностей музыкального языка. При этом Нина Николаевна никогда не навязывала своё мнение и своё видение. Она направляла на путь собственных открытий, путь творчества в полном смысле этого слова. Особое внимание Нина Николаевна уделяла пластическому воплощению в дирижировании, необходимости следить за свободой дирижёрского аппарата, что полностью соответствует традициям дирижёрской школы её учителя — К.Б. Птицы.

Н.Н. Добровольская всегда подбирала интересную программу, обсуждала с концертмейстерами отдельные творческие и педагогические ситуации — ведь каждые пять лет обновляется студенческий корпус, а значит — возникают новые задачи и проблемы. И сегодня воспитанники класса Нины Николаевны Добровольской активно и плодотворно работают с хоровыми коллективами, передают свои знания новому поколению в нашей стране и за рубежом. Среди ее учеников в Московской консерватории — М. Дынник, М. Соколова, Е. Чеснокова, Ю. Тихомирова.

Н.Н. Добровольская — личность многогранная. Музыкант, педагог, методист, просветитель, организатор, автор статей и хоровых сборников, — каждая из этих граней ее личности сверкала ярко, а их свет усиливали необыкновенная широта души, сердечность и тепло, которое Нина Николаевна щедро дарила своим ученикам и коллегам.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. — М., 2007. — 668 с.
2. Дирижёрско-хоровое образование: Традиции и современность: Материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Клавдия Борисовича Птицы (1911–1983) / отв. ред. А.В. Антипин. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — 240 с.
3. **Добровольская Н.Н.** Распевание в детском хоре начальной школы. — М., 1964.
4. **Добровольская Н.Н.** Вокально-хоровые упражнения в детском хоре. — М., 1987.

## REFERENCES

1. Moskovskaja konservatoriia. Ot istokov do nashih dnei. 1866–2006. Biograficheskii jenciklopedicheskii slovar' [Moscow Conservatory. From beginnings to nowadays. 1866–2006. Biographical encyclopedia dictionary]. — M., 2007. — 668 s.
2. Dirizhjorsko-horovoe obrazovanie: Tradicii i sovremennost': Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoi konferencii, posvjashhennoj 100-letiiu so dnja rozhdeniia Klavdiia Borisovicha Pticy (1911–1983) / otv. red. A.V. Antipin [Conductor and choral education: traditions and modern times: Materials of the international scientific and practical conference dedicated to 100th anniversary of K.B. Ptitsa (1911–1983)] — M.: Nauchno-izdatel'skii centr «Moskovskaja konservatoriia», 2014. — 240 s.
3. **Dobrovol'skaja N.N.** Raspevanie v detskom hore nachal'noj shkoly. [N.N. Dobrovolskaya. Singing in a children's choir at a primary school] — M., 1964.
4. **Dobrovol'skaja N.N.** Vokal'no-horovyje uprazhneniia v detskom hore. [N.N. Dobrovolskaya. Vocal and choral exercises in a children's choir] — M., 1987.

НИКИТИНА ЕКАТЕРИНА НИКОЛАЕВНА

Московский Педагогический Государственный Университет

профессор

кандидат педагогических наук

e-mail: nikitina@inbox.ru

NIKITINA EKATERINA N.

Moscow Pedagogical State University (Moscow)

Professor

PhD (Pedagogy)

УДК 377.6

Е.В. СЕРДЕЧНАЯ

Центральная музыкальная школа — Академия исполнительского искусства (г. Москва)

## Музыкальный диктант: с чего начинать (из опыта преподавателя ЦМШ)

*E. Serdechnaya**Melodic dictation: what to start with (an experience of a teacher  
from Central Music School)*

**Абстракт.** Автор статьи знакомит с традицией Центральной музыкальной школы (ЦМШ) и собственным опытом педагогической работы с музыкальным диктантом. Понимая, что музыкальный диктант является обобщающей формой образовательной работы, при выполнении которой объединяются все профессиональные слуховые навыки учащегося, автор раскрывает содержание первоначальных этапов работы над диктантом. Его методика включает начальный этап написания диктанта, который для обучающихся должен быть весьма увлекательным процессом с игровыми элементами, и переходный этап, содержанием которого является запись мелодий разного строения и большего объёма. Обращая внимание на два метода написания диктантов: по памяти и в виде стенограммы, автор считает, что более эффективным является метод написания диктантов по памяти, однако в своей работе он использует оба метода. Первый метод формирует фундаментальные слуховые навыки, второй необходим исключительно на экзаменах по сольфеджио. Касаясь вопроса выбора музыкального материала для диктанта: из живой музыки или инструктивного, автор обращает внимание на результаты написания диктантов из музыкальной литературы по памяти: учащиеся очень хорошо профессионально развиваются; уроки на живой музыке проходят гораздо интереснее. Пение таких диктантов наизусть в разных тональностях создает атмосферу настоящего исполнительства на уроках сольфеджио. Ведь в своей профессиональной деятельности в будущем наши ученики не будут играть произведения преподавателей-теоретиков, а будут исполнять великие творения великих мастеров.

**Ключевые слова:** сольфеджио, музыкальный диктант, слуховые навыки учащегося, методы написания диктантов, диктант по памяти, диктант в виде стенограммы, музыкальный материал, инструктивный материал, материал из музыкальной литературы.

**Abstract:** The author of the article offers insight into the tradition of Central Music School (CMS) and personal pedagogical experience of working with melodic dictations. While understanding that a melodic dictation is a round-up form of training, during which all of the student's professional hearing skills coalesce, the author addresses the initial stages of working on a dictation. The method includes the primary phase of writing a dictation that should become an exciting activity for the students and contain elements of play, and the intermediate phase that consists in the notation of melodies of various structures and of longer duration. Considering the two methods of writing dictations — from memory or in the form of a transcript, the author concludes that the more effective way of dictation writing is the memory method; however, both methods are used by the author in the work process. The first method forms fundamental hearing skills, whereas the second one is needed exclusively in music theory examinations. In regards to choosing existing music or instructional material for a dictation, the author draws attention to the results of the writing from memory of dictations that employ musical literature: the students develop well professionally, and classes that use existing music appear much more interesting to students. The singing of such dictations by heart in various keys creates an atmosphere of real performance at music theory classes. The fact remains that in their future professional activity, students will not play compositions written by theorist teachers, but will perform masterpieces of great composers.

**Keywords:** music theory, melodic dictation, student's musical hearing skills, methods of melodic dictation writing, melodic dictation from memory, melodic dictation in the form of a transcript, musical material, instructional material, musical literature material.

«Учебник должен командовать: налево! направо!», — так, по воспоминаниям Юрия Николаевича Холопова [16, с. 18], высказался профессор Семён Семёнович Богатырёв, обсуждая на заседании кафедры теории музыки Московской консерватории

новый учебник<sup>1</sup>. Хочется, чтобы так же создавались и методические работы, без пространных рассужде-

<sup>1</sup> На этот факт мне указал мой коллега по Центральной музыкальной школе доцент МГК Г.И. Лыжов.

ний и лирических отступлений. Конкретика — это самое ценное, на мой взгляд, в методических работах, и то, что всегда будет востребовано. Ко мне время от времени за методическими консультациями заходят молодые преподаватели, недавно начавшие работать в ЦМШ. Что их интересует? Конечно же, не мои «философские» рассуждения по поводу методики, а конкретные таблицы, схемы, приёмы. Когда читаешь гладкие тексты многих классических работ по методике, — понимаешь, что можно так, сяк, эдак, и при этом эти три автора противоречат пяти другим. Пока добредёшь до нужного решения, может пройти вся твоя профессиональная жизнь. Правильные методические установки хорошо бы приобрести значительно раньше: и у преподавателя в голове ясность, и учащимся проще.

Методику преподавания сольфеджио в Московской консерватории как учебный предмет (буду откровенна) не помню вообще. Скорее всего, чтобы не загружать студентов, было принято решение о практическом освоении методики преподавания сольфеджио в консерваторском секторе педагогической практики. Моим руководителем на практике была Елена Николаевна Абызова, которая впоследствии и пригласила меня работать в Центральной музыкальной школе. Методику преподавания гармонии у нас вёл Андрей Николаевич Мясоедов, методику преподавания музыкальной литературы — изумительная Татьяна Николаевна Фёдорова. Именно от Татьяны Николаевны я услышала следующий пассаж: «Знаете, Катенька, я сорок лет работаю в консерватории, и каждый раз, идя на лекцию, я думаю, как бы лучше подать студентам материал». Тогда мне было двадцать с небольшим, и с нахальством, свойственным молодости, я едва удержалась от смеха. Неужели за сорок лет нельзя додуматься? Только спустя годы мне стало понятно, что это высшая степень ответственности преподавателя и настоящая любовь к своему делу<sup>2</sup>.

**2** Татьяна Николаевна очень тепло ко мне относилась и неоднократно говорила, имея в виду нашу студенческую педагогическую практику: «Бросайте, бросайте Вашу теорию и идите преподавать музыкальную литературу». Очевидно, она считала, что в преподавании музыкальной литературы я раскроюсь ярче. Позже она подарила мне два номера журнала «Наука и жизнь» со своими статьями, сопроводив их дарственными надписями [13; 14]. На заглавии статьи «Н.А. Римский-Корсаков и астрономия» Татьяна

С 1989 года я работаю в Центральной музыкальной школе. Не прошло и сорока лет, а я уже могу утверждать, что представляю, как нужно выстраивать работу с музыкальным диктантом. Мне возразят: у вас, мол, дети отобранные, все с абсолютным слухом, и так напишут. Чего беспокоиться... Но, во-первых, далеко не у всех имеется этот самый абсолютный слух, во-вторых, по комплексу профессиональных данных дети, естественно, разные, в-третьих, группы по общему уровню тоже отличаются (например, пианисты и духовики). Сформировать же профессиональные навыки музыкального слуха мы обязаны у всех, поэтому без качественной выверенной методики никак не обойтись. Тем более, что музыкальный диктант является обобщающей формой работы, при выполнении которой объединяются все профессиональные слуховые навыки.

Перед началом работы над музыкальным диктантом учащиеся первого класса должны уже иметь 1) определённый объём слухового опыта, 2) навыки нотного письма.

Слуховой опыт набирается в подготовительной группе, если преподаватель грамотный и знает, что нужно получить в перспективе. А если неграмотный, пусть познакомится с первой частью фундаментальной работы Татьяны Львовны Стоклицкой «100 уроков сольфеджио для самых маленьких» [12]. Здесь запечатлён не только многолетний опыт Т.Л. Стоклицкой, работавшей рядом с М.П. Андреевой, но и отражены традиции преподавания дошкольного сольфеджио в ЦМШ. Слуховой опыт также продолжает активно накапливаться при непрерывном процессе пения на уроках сольфеджио во всех классах.

Навыки нотного письма мы формируем уже в первом классе, подробно объясняя детям что и как нужно писать. Раньше я недооценивала нужность и важность этой работы. Сейчас не только уделяю много времени написанию нот, но и без конца повторяю основные правила нотописания в разных классах, включая выпускной. Потому что всегда

Николаевна написала: «Кате Сердечной с сердечными пожеланиями к успеху творческой работы. Т. Фёдорова. 28.IV.87». Перефразировав название своей статьи о М. Равеле «Звенья одной цепи», тоже на заглавии она начертила своим красивым почерком: «Одно из звеньев общей работы для Кати Сердечной — лектора и музыковеда, исполнителя... Т. Фёдорова. 28.IV.87».

пример 1. Моравская песня «Кукушечка». Методическое пособие по музыкальному диктанту /  
Центральная музыкальная школа при Московской государственной консерватории.  
Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1975. С. 28



пример 1а



помню остроту моего замечательного профессора — композитора, ученика Д.Д. Шостаковича, заведующего кафедрой инструментовки и чтения партитур в Московской (тогда ещё дважды ордена Ленина) консерватории — Евгения Петровича Макарова: «Катя, а хвосты мы с Вами будем учиться писать в аспирантуре?»

«Лиха беда начало» — гласит русская пословица. Как начинать работу над музыкальным диктантом — это сложная проблема. Её серьёзно разрабатывали мэтры ЦМШ, что нашло отражение в работе «Методическое пособие по музыкальному диктанту». Здесь четыре автора: легендарная заведующая теоретическим отделом ЦМШ (с 1947 по 1970 г.) Людмила Петровна Фокина (именно при Фокиной в ЦМШ было организовано отделение специальной теории музыки), основательница игрового сольфеджио Мария Павловна Андреева, Вера Николаевна Надеждина и Людмила Сергеевна Шугаева. Они создали что-то вроде «бригадного учебника» по музыкальному диктанту... Два издания, 1969 и 1975 года, давно стали библиографической редкостью, но многие идеи, изложенные здесь, актуальны и сегодня. В этом русле я многие годы размышляла и работала, чтобы отточить процесс начала работы над музыкальным диктантом и сделать его для учеников интересным, совсем несложным и, я бы даже сказала, незаметным.

На мой взгляд, хороша только та методика, где следующее вытекает из предыдущего. Поэтому начало работы над диктантом должно включать в себя элементы дошкольной методики. Что мы делаем в подготовительной группе? Учим песенки, двигая игрушки по лесенке и подбирая мелодии на фортепиано, музицируем на инструментах, играем в музыкальные игры и вообще веселимся всеми возможными способами.

Вот и работу над музыкальным диктантом будем начинать с этого. Начальный этап написания диктанта должен быть весьма увлекательным процессом с игровыми элементами. Расскажу конкретно на примере песенки «Ку-ку-ку» из «Методического пособия по музыкальному диктанту» [6, с. 28] (см. пример 1).

Порядок работы:

1. Преподаватель рассказывает слова песенки, выделяя длинные и короткие слоги. Дети их запоминают и повторяют.
2. Дети рассказывают слова, выделяя длинные и короткие слоги, и показывают ритмический рисунок<sup>3</sup>.
3. Преподаватель поёт эту песенку, дети повторяют пение со словами.
4. Запомнив песенку, дети поют и показывают ритмический рисунок.
5. Преподаватель играет тоническое трезвучие, учащиеся слушают и соотносят, с какой ступени начинается песенка.
6. Поём со словами и двигаем игрушки по лесенке, начиная с нужной ступени.
7. Проговариваем, что тональность До мажор и мы начинаем с III ступени — *ми*.
8. Поём песенку нотами с движением игрушек по лесенке и соотношаем, какие звуки короче, а какие длиннее.
9. Поём песенку нотами с показом ритмического рисунка.
10. Преподаватель пишет на доске, дети — в тетрадях песенку в следующем порядке (см. пример 1а):

**3** О показе ритмического рисунка на уроках сольфеджио см.: Сердечная Е.В. Ритмика и сольфеджио в специальной музыкальной школе: перспективы взаимодействия [10].

пример 1б



пример 1в



пример 1г



- а) начальная черта нотного стана,
- б) скрипичный ключ,
- в) немного отступить от скрипичного ключа и записать ноты с длительностями.

Сделаем отступление и обсудим проблему начальной черты нотного стана. Выпускница ЦМШ Мария Львовна Орлова (ныне заведующая межфакультетской кафедрой теории и истории музыки ЦМШ – АИИ), учившаяся у Т.Л. Стоклицкой, рассказывала, что Татьяна Львовна требовала обязательного написания этой черты. Она говорила: «Как вы начинаете писать текст с красной строки, так и диктант надо начинать с выставления начальной черты». В целом картина с начальной чертой выглядит, по моим наблюдениям, следующим образом: издательства от неё отказываются<sup>4</sup>, видные преподаватели-практики (С.А. Павлюченко [8], В.В. Хвостенко [15], И.В. Способин [11], А.Л. Островский [7], А.В. Барабошкина [1; 9], Т.С. Бершадская, Л.М. Маслénкова, Б.А. Незванов, Г.Р. Фрейндлинг [5] и др.) на ней настаивают. Почему? Видимо потому, что писать ноты и печатать их — это совершенно разные вещи. Если ученик написал эту самую черту, то ключ уже не вылезет влево, за пределы нотного стана. Правда, бывает, что и с начальной чертой вылезает... С опытом я убедилась в необходимости написания начальной черты и совершенно согласна со старой формулиров-

кой в «Музыкальной грамоте» 1956 г.: «В начале, линейки соединяются чертой и образуют нотную строку» (сохранена орфография и пунктуация оригинала) [3, с. 79]<sup>5</sup>.

11. Поём песенку и находим ударными инструментами биение долей, которое я называю «сердечком в музыке».

12. Поём песенку и находим главные акценты — сильные доли. В записанной песенке ставим над каждой нотой, попадающей на сильную долю, чёрточку (см. *пример 1б*).

13. Перед каждой сильной долей, кроме первой (я говорю, что здесь уже стоит начальная черта нотного стана) надо поставить тактовую черту, которую мы обязательно пишем сверху вниз. Здесь возникает проблема: очень часто дети пишут тактовую черту после ноты с чёрточкой, а не перед (см. *пример 1в*).

14. Выясняем, сколько четвертей в каждом такте, и выставляем размер (см. *пример 1г*).

Вот мы и написали диктант. Постепенно дети сокращают этот длительный процесс, выполняя самостоятельно многие пункты.

Следующий этап — переход к записи мелодий разного строения и большего объёма. Сразу возникает вечный вопрос: «стенографируем» за игрой или пишем между проигрываниями по памяти? Похоже, что дискуссия по этому вопросу в отече-

4 Музыкальная энциклопедия, выходящая с 1973 по 1982 г., скорее всего, окончательно узаконила издательское отсутствие начальной черты нотного стана в однострочных примерах.

5 С этим учебным пособием возникла забавная ситуация: здесь начальная черта нотного стана имеется только в параграфах 1 и 3 II главы. Зато в издании 1962 г. [4] она проставлена аккуратнейшим образом во всех однострочных примерах.

ственной методике существует уже давно. Приведу всего две цитаты.

Островский А.Л. (1954): «Диктант-“стенография” в том виде, в каком он преподаётся в настоящее время, не обращён к внутреннему слуху, к музыкальной памяти, не связан с необходимостью представить себе цельный образ воспринимаемой музыки. Иначе говоря, этот метод как путь воспитания не может удовлетворить основным задачам, поставленным перед диктантом, как важным комплексным видом занятий по слуховому развитию учащихся» [7, с. 267].

Барaboшкина А.В. (1977 г.): «Некоторые педагоги предлагают ученикам записывать мелодию вслед за проигрыванием. Такой способ не воспитывает необходимых навыков: не охватывается форма в целом, выпадает из поля зрения выразительность ритмического и мелодического рисунков. Педагог, желая, чтобы все звуки были услышаны, замедляет темп, не играет мелодию в нужном характере. Ученик не старается запомнить всю мелодию и, не услышав один звук, прекращает запись и ждёт очередного проигрывания» [2, с. 15].

С течением времени и накоплением опыта я пришла к методу написания диктантов по памяти и считаю его очень эффективным. А какова традиция ЦМШ? Ещё живы люди, которые учились у мэтров ЦМШ, создавших методическую систему преподавания музыкально-теоретических предметов в нашей школе, работающую и сегодня. Моя коллега по ЦМШ, преподаватель арфы Татьяна Глебовна Эрдели-Щепалина, внучка Ксении Александровны Эрдели (одной из основательниц русской школы игры на арфе) и дочь выдающейся арфистки профессора Московской консерватории Ольги Георгиевны Эрдели, рассказывала мне, что в подготовительной группе и начальных классах она училась (с 1961 по 1966 гг.) по сольфеджио у М.П. Андреевой. Мария Павловна категорически запрещала записывать за игрой, писали только по памяти между проигрываниями.

Раз мы продолжаем традицию, в частности, мэтров ЦМШ и пишем по памяти, то в этом случае главной задачей музыкального диктанта является охват целого. Что делает любой музыкант, исполняя любое произведение? Охватывает целое! Так что диктант при таком методе написания напрямую работает на исполнительство.

Остановлюсь подробнее на деталях самого процесса.

Учащиеся слушают мелодию. При первом проигрывании перед ними стоят следующие задачи:

- запомнить первый звук мелодии;
- определить размер и начать дирижировать;
- попытаться разобраться в строении мелодии в целом.

Далее надо осмыслить строение мелодии во всех подробностях. Разбор будем фиксировать буквенной схемой. Строчными буквами обозначаем только однотактовые мотивы; прописными — мотивы, фразы или предложения от двух тактов и больше. Под буквами будем писать количество тактов каждого мотива или фразы. Теперь преподаватель может сыграть мелодию по частям (это игра не входит в общее количество проигрываний) и вместе с учащимися обозначить эти части. Кто-нибудь из детей пишет схему на доске, остальные записывают её в тетрадах. Схему написали, сколько тактов в мелодии посчитали. На начальном этапе очень хорошо не только расчертить такты, в которые будет вписываться мелодия, но и обозначить сверху буквы нашей схемы. Далее слушаем положенное количество проигрываний и записываем музыку в тактах уже с полным пониманием её строения.

Покажу, как можно постепенно наращивать трудности в диктанте:

- повторяющаяся фраза, которая записывается со знаком репризы (см. *пример 2*);

*пример 2. Венгерская песня «Мой гусёнок».*  
*Методическое пособие по музыкальному диктанту. С. 35*



- фраза, повторяющаяся с варьированием (см. *пример 3* на стр. 118);

- секвенция из двух фраз (см. *пример 4* на стр. 118);

- повторяющееся предложение (см. *пример 5* на стр. 118);

- период типа пары периодичностей (см. *пример 6* на стр. 118);

- период повторного строения (см. *пример 7* на стр. 118);

- период из 2-х предложений, где одинаковые II и IV фразы (см. *пример 8* на стр. 118).

Если преподаватель идёт по этому пути, то первоначальной задачей становится поиск подходяще-

пример 3. Немецкая песня «Гараж».  
Методическое пособие по музыкальному диктанту. С. 37



пример 4. Фридкин Г.А., Попатенко Т.А. «Плясовая». Музыкальные диктанты. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1973. С. 7



пример 5. Барток Б. Пьеса. Металлиди Ж.Л., Перцовская А.И. Музыкальные диктанты для ДМШ. Изд. 5-е. Л.: Музыка, 1989. С. 7



пример 6. Игоревая «Зайка, зайди в круг». Калужникова Т.И. Традиционный материнский и детский песенный фольклор русского населения Среднего Урала. Екатеринбург, [б. и.], 2002. С. 142



пример 7. Польская песня «Ой, сапожник». Металлиди Ж.Л., Перцовская А.И. Музыкальные диктанты для ДМШ. С. 7



пример 8. Гуцульская колядка (Украина, Ивано-Франковская обл., с. Криворивня)



го музыкального материала. Отобранные для диктантов музыкальные отрывки (сначала одно-, двух-, а потом и трёх- или четырёхголосные) должны быть высокого художественного уровня, структурно интересными и одновременно понятными и хорошо запоминаться. Тогда такой метод работает.

В начале моей преподавательской деятельности я штудировала все доступные сборники диктантов из музыкальной литературы и выбирала оттуда всё,

что отвечало этим требованиям. Только этого оказалось мало... Мало по совершенно объективным причинам.

Назову вещи своими именами. В каждом сборнике диктантов только примерно треть мелодий (а может быть, и меньше) подходит под эти требования. Всё остальное не годится. «Пропахав» все попавшие мне в руки сборники диктантов из музыкальной литературы, я начала «вылавливать» подходящий ма-

териал на концертах, при изучении новых для меня произведений, при прослушивании музыки в интернете и вообще везде, где только можно.

Приведу один пример. Моя мама, 1925 года рождения, уже в эпоху развитого интернета настоятельно советовала мне посмотреть фильм «Девушка моей мечты». Я отнекивалась, ссылаясь на занятость. Но мама неоднократно говорила мне, что это замечательный немецкий трофейный фильм, который после войны шёл в кинотеатрах, и она его смотрела несколько раз. Наконец до фильма дошли руки, и я была очарована как исполнительницей главной роли Марикой Рёкк, так и музыкой Франца Гроте. Тему начального канкана я тут же включила в свою подборку диктантов.

Предвижу совершенно закономерный вопрос: и на каких же это экзаменах по сольфеджио звучит высокохудожественная музыка из великих произведений прошлого и настоящего, о которой так бодро толкует автор? К сожалению, по моим наблюдениям, это редкость. В отечественной педагогической практике уже довольно давно сложилась традиция инструктивных музыкальных диктантов, написанных в искусственном стиле, никогда и нигде не существовавшем. Примером могут служить сборники диктантов Д.А. Блюма и Б.К. Алексева, И.А. Русяевой и других авторов. Игнорировать эту ситуацию невозможно. Часто на экзаменах, как внутренних, так и внешних, используется музыка этого самого искусственного стиля. Да и я сама грешна в создании подобных опусов с той только разницей, что не собираюсь их обнародовать. Тем не менее Т.Л. Стоклицкая, наставляя меня в изготовлении экзаменационных диктантов, всегда говорила: «Старайся сочинять музыку, а трудности сами собой получатся».

Почему сложился подобный стиль? Попробуем разобраться. Ведь инструктивная музыка, сочиняемая с разнообразными методическими целями, возникла даже не в XX веке, а существенно раньше. В качестве наглядного примера разберём не сборник диктантов, а широко использующийся сборник для пения — двухголосие И.В. Способина. На первой странице чётко указано: «Составитель И. Способин». А кто же авторы этой музыки? Их довольно много. Из 112 двухголосных мелодий композиторы указаны только в двенадцати: Дуранте Ф. (1684–1755), Берталотти А.М. (1666–1747), Гендель Г.Ф. (1685–1759), Лео Л. (1694–1744),

Конконе Дж. (1801–1861), Шельбле И.Н. (1789–1837), Керубини Л. (1760–1842), Скарлатти А. (1660–1725). За исключением таких выдающихся фигур, как Скарлатти и Гендель, у всех остальных есть общий момент в биографиях: они были и композиторами, и педагогами. А кому принадлежит авторство оставшихся 100 пьес? Авторы зашифрованы буквами и в предисловии написано, что материал взят из учебников Арну, Вюльнера, Ладухина, Рубца, Саккетти. То есть весь этот материал инструктивный, но звучит живо, стильно и очень музыкально. Известно, что Н.М. Ладухин (1860–1918) — композитор и педагог, А.И. Рубец (1838–1913) — композитор, фольклорист и педагог, Л.А. Саккетти (1852–1916) — профессор Петербургской консерватории (классы сольфеджио, элементарной теории музыки, гармонии, истории музыки, эстетики), Ф. Вюльнер (1832–1902) — также композитор и педагог. Кто автор пособия под фамилией Арну, пока не знаю.

Все эти персоны, оставшиеся в истории музыкальной культуры, были «генералами» от музыки<sup>6</sup>, разносторонними профессионалами, имевшими серьёзный опыт практического сочинения. Поэтому их инструктивные творения демонстрируют высокий художественный уровень. Музыку, созданную великими композиторами с педагогическими целями, не будем обсуждать вообще. Это замечательные произведения, исполнение которых украсит любой концерт — как, например, семь вокализов М.И. Глинки 1830 года. А когда за изготовление диктантов в отечественной педагогической практике, в частности, взялись «гвардии рядовые» преподаватели-теоретики, не имеющие композиторской составляющей в своём творческом багаже, тогда и возник этот тоскливый искусственный стиль. Тем не менее многие сборники такого стиля (особенно подборки экзаменационных диктантов учебных заведений) имеют спрос, так как к экзаменам учащимся требуется дополнительная тренировка. Такова реальность...

<sup>6</sup> К тому же обладавшими и яркой внешностью, если рассмотреть их портреты. По одной из версий, И.Е. Репин пригласил А.И. Рубца позировать для картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Рубец изображён на картине в виде хохочущего казака в светлой папахе и красном одеянии. По другой, более распространённой версии, для этого персонажа позировал В.А. Гиляровский.

Итак, мы имеем два типа музыкального материала (из живой музыки и инструктивного стиля) и два метода написания диктантов: по памяти и в виде стенограммы. Первый метод формирует фундаментальные слуховые навыки, второй необходим исключительно на экзаменах по сольфеджио. Ирония живого педагогического процесса заключается в том, что постепенно первый метод начинает плавно переходить во второй. В течение учебного года я стараюсь держать учащихся исключительно на диктантах из музыки, записывающихся между проигрываниями. Перед экзаменом мы тренируемся на диктант определённого типа и пишем за игрой. Есть ещё одна серьёзная причина для ограниченного использования метода «стенографирования»: чем старше учащиеся, тем сложнее найти нужный по программе материал в музыкальной литературе. Приходится обращаться к уже имеющемуся инструктивному материалу или сочинять самой. Мнение учащихся о моих диктантах такое:

музыка красивая, но запоминается плохо. Зачем надрываться? Стало быть, пишем за игрой.

Но надо понимать, что любой экзамен — это момент, а фундаментальные профессиональные навыки, сформированные на уроках сольфеджио, будут нужны всегда. Могу с полным основанием утверждать, что результаты написания диктантов из музыкальной литературы по памяти следующие: учащиеся очень хорошо профессионально развиваются; уроки на живой музыке проходят гораздо интереснее. Пение таких диктантов наизусть в разных тональностях создают атмосферу настоящего исполнительства на уроках сольфеджио. Ведь в своей профессиональной деятельности в будущем наши ученики не будут играть произведения преподавателей-теоретиков, а будут исполнять великие творения великих мастеров. Так музицируем же вместе с нашими учениками на уроках сольфеджио, господа!

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Барабошкина А.В.** Приложение к «Урокам по сольфеджио» (нотные примеры). IV класс. Изд. 2-е. М.: [б. и.], 1971. 69 с.
2. **Барабошкина А.В.** Сольфеджио. 2 класс ДМШ: Методическое пособие. Изд. 2-е, испр. М.: Музыка, 1977. 76 с.
3. **Давыдова Е.В., Запорожец С.Ф.** Музыкальная грамота. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. 176 с.
4. **Давыдова Е.В., Запорожец С.Ф.** Музыкальная грамота. Вып. 1. М.: Гос. муз. изд-во, 1962. 172 с.
5. Курс теории музыки / Т.С. Бершадская, Л.М. Масленкова, Б.А. Незванов и др. ; Общ. ред. А.Л. Островского. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1978. 152 с.
6. Методическое пособие по музыкальному диктанту / Центр. муз. школа при Моск. гос. консерватории. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1975. 320 с.
7. **Островский А.Л.** Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. Л.: Музгиз, 1954. 304 с.
8. **Павлюченко С.А.** Элементарная теория музыки. Л.: Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1938. 148 с.
9. Приложение к «Урокам по сольфеджио» (нотные примеры) I и II класса / Сост. Барабошкина А.В. М.: [б. и.], 1970. 66 с.
10. **Сердечная Е.В.** Ритмика и сольфеджио в специальной музыкальной школе: перспективы взаимодействия // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 26. С. 59–71.
11. **Способин И.В.** Элементарная теория музыки. М. — Л.: Музгиз, 1951. 208 с.
12. **Стоклицкая Т.Л.** 100 уроков сольфеджио для самых маленьких: Учебник с Приложением для детей и Хрестоматией: Ч. 1. М.: Музыка, 1998–1999. 167 с., 164 с., 192 с.
13. **Фёдорова Т.Н.** Звенья одной цепи // Наука и жизнь. 1979. № 10. С. 133–136.
14. **Фёдорова Т.Н.** Н.А.Римский-Корсаков и астрономия // Наука и жизнь. 1976. № 10. С. 146–147.
15. **Хвостенко В.В.** Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки. М. — Л.: Музгиз, 1947. 240 с.
16. **Холопов Ю.Н.** Семён Семёнович Богатырёв. Биографический очерк // Богатырёв С.С. Исследования, статьи, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1972. С. 3–20.

## REFERENCES

1. **Baraboshkina A.V.** Prilozhenie k «Urokam po sol'fedzhio» (not-nye primery). IV klass. Izd. 2-e. M.: [b. i.], 1971. 69 s.
2. **Baraboshkina A.V.** Sol'fedzhio. 2 klass DMSH: Metodicheskoe po-sobie. Izd. 2-e, ispr. M.: Muzyka, 1977. 76 s.
3. **Davydova E.V., Zaporozhec S.F.** Muzykal'naya gramota. M.: Gos. muz. izd-vo, 1956. 176 s.
4. **Davydova E.V., Zaporozhec S.F.** Muzykal'naya gramota. Vyp. 1. M.: Gos. muz. izd-vo, 1962. 172 s.
5. Kurs teorii muzyki / T.S. Bershadskaya, L.M. Maslenkova, B.A. Nezvanov i dr. ; Obshch. red. A.L. Ostrovskogo. L.: Muzyka. Leningr. otd-nie, 1978. 152 s.
6. Metodicheskoe posobie po muzykal'nomu diktantu / Centr. muz. shkola pri Mosk. gos. konservatorii. Izd. 2-e, ispr. i dop. M.: Muzyka, 1975. 320 s.
7. **Ostrovskii A.L.** Ocherki po metodike teorii muzyki i sol'-fedzhio. L.: Muzgiz, 1954. 304 s.
8. **Pavlyuchenko S.A.** Elementarnaya teoriya muzyki. L.: Muzgiz. Leningr. otd-nie, 1938. 148 s.
9. Prilozhenie k «Urokam po sol'fedzhio» (notnye primery) I i II klassa / Sost. Baraboshkina A.V. M.: [b. i.], 1970. 66 s.
10. **Serdechnaya E.V.** Ritmika i sol'fedzhio v special'noj muzykal'-noj shkole: perspektivy vzaimodejstviya // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. 2021. Vyp. 26. S. 59–71.
11. **Sposobin I.V.** Elementarnaya teoriya muzyki. M. — L.: Muzgiz, 1951. 208 s.
12. **Stoklickaya T.L.** 100 urokov sol'fedzhio dlya samyh malen'kih: Uchebnik s Prilozheniem dlya detej i Hrestomatiej: Ch. 1. M.: Muzyka, 1998–1999. 167 s., 164 s., 192 s.
13. **Fyodorova T.N.** Zven'ya odnoj cepi // Nauka i zhizn'. 1979. № 10. S. 133–136.
14. **Fyodorova T.N.** N.A.Rimskii-Korsakov i astronomiya // Nauka i zhizn'. 1976. № 10. S. 146–147.
15. **Hvostenko V.V.** Sbornik zadach i uprazhnenii po elementarnoj teorii muzyki. M. — L.: Muzgiz, 1947. 240 s.
16. **Holopov Yu.N.** Semyon Semyonovich Bogatyryov. Biograficheskii ocherk // Bogatyryov S.S. Issledovaniya, stat'i, vospominaniya. M.: Sov. kompozitor, 1972. S. 3–20.

СЕРДЕЧНАЯ ЕКАТЕРИНА ВЛАДИМИРОВНА  
Центральная музыкальная школа — Академия  
исполнительского искусства (г. Москва)  
Преподаватель  
e-mail: serdechnaya@yahoo.com

SERDECHNAYA EKATERINA V.  
Central Music School — Academy of Performing Arts  
(Moscow)  
Teacher  
e-mail: serdechnaya@yahoo.com

УДК 78.03

ХУАН СЯНЬГЭ

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

# Обучение хоровому искусству в Китае на современном этапе: проблемы и решения

*Huang Xiange**Choral education in China today: problems and solutions*

**Абстракт.** В статье анализируется ситуация в развитии хорового образования КНР — тема, которая до настоящего времени является мало исследованной областью российского музыкознания. Представлены современные тенденции в китайском образовании в области хорового искусства.

В работе обуславливается уровень хорового образования в КНР по сравнению с западными странами с указанием особенностей: отсутствием системы непрерывной профессионально-ориентированной подготовки «школа — училище — вуз», системы предпрофессионального образования, специальных музыкально-теоретических предметов в школьной программе, позволяющих совершенствовать слух. Неравномерность в развитии между центрами музыкальной культуры и экономически неблагополучными регионами КНР приводят к различиям в подходах и методах преподавания хоровых дисциплин.

Начальный этап хорового воспитания в КНР базируется на принципах ансамблевого пения, которое становится основой детского хорового исполнительства. Особое внимание уделено детским хоровым коллективам, созданным на базе образовательных организаций. Исследуются особенности системы хорового образования на уровне вуза, в которой хор выступает как обязательная дисциплина учебного плана всех факультетов университетов КНР, а на музыкальных факультетах университетов создаются хоровые коллективы из его студенческого контингента.

В работе рассматриваются проблемные стороны хорового обучения и раскрываются пути их преодоления. Описываются трудности в организации профессиональных хоровых коллективов в неблагополучных районах страны, что порождает слабую мотивацию абитуриентов творческих вузов к выбору специальности «хоровое дирижирование». Среди основных проблем обучения специалистов-дирижеров музыкальных вузов КНР: недостаточная музыкальная подготовка на предшествующих ступенях образования, нацеленность педагогов на сиюминутный результат, однообразие в учебном репертуаре.

Среди положительных факторов в решении проблем в области хорового дирижирования: увеличение объема часов на занятия в хоровом классе, организация мастер-классов по дирижированию и факультативов, привлечение авторитетных дирижеров на показательные выступления университетских хоров, ежегодные тематические конференции.

**Ключевые слова:** хоровое искусство КНР, хоровое образование, массовое обучение хоровому пению, дирижирование, проблемы образования, детское хоровое исполнительство, вузовские учебные коллективы, хоровой класс.

**Abstract:** The article analyzes the development of choral education in the People's Republic of China — a topic, which has so far been an understudied area of Russian musicology. Modern tendencies in Chinese choral education are presented.

The present study evaluates the level of choral education in China in comparison with Western countries indicating the following features: absence of the system of continuous professional-oriented preparation "school — college — high school", absence of the system of pre-professional education and absence of theoretical music subjects in school curriculum that help to develop musical ear. Uneven development between the centers of musical culture and economically disadvantaged regions of China leads to differences in approaches and methods of teaching choral disciplines.

The early phase of choral education in China is based on the principles of ensemble singing, which becomes the basis for the development of children's choral performance. Special attention is given to children's choir groups created on the basis of educational organizations. The author of the article analyzes the features of the system of choral education at university level, in which the chorus acts as a compulsory discipline at all faculties and schools of Chinese universities while at music faculties, choral ensembles made up of students are created.

The study examines the problems of choral education and reveals ways to overcome them. Difficulties in the organization of professional choir ensembles in disadvantaged areas of the country are described, which cause weak motivation of art university entrants to choose choral conducting as their major.

Among the main problems of training of conductors at music universities in China are: insufficient musical training at previous levels of education, teachers' focus on momentary result, and the monotony in the educational repertoire.

Among the positive factors in solving choral conducting problems the following can be listed: an increase in the number of hours for choral

classes, the organization of master classes in conducting and electives, the engagement of reputable conductors in showcasing of university choirs, and annual thematic conferences.

**Keywords:** Chinese choral art, choral education, mass choral instruction, conducting, educational problems, children's choral performance, university educational ensembles, choir class.

До настоящего времени хоровое образование в Китае остается малоисследованной областью российского музыкознания. Немногочисленные работы китайских авторов дают некоторое представление о хоровом творчестве китайских композиторов XX века, преимущественно до 1980-х годов, и о наиболее популярных жанрах вокального и хорового искусства (например, статьи Ли Юэхе о развитии жанра кантаты [1], Чжао Ваньюэ о китайской хоровой музыке [3]). В обзорной статье Сунь Юэ «Китайская хоровая музыка в новом тысячелетии» [2] затрагиваются проблемы активизации хорового искусства на современном этапе его развития, создания новых хоровых произведений, формирования новых коллективов и их участия в хоровых конкурсах. Несколько шире заявленная в статье тема раскрывается в исследовательской литературе на китайском языке. В статьях Чжан Цзюнь (10) и Ван Мэйци (4) ставится проблема значимости хорового обучения для современного китайского искусства, поднимаются вопросы повышения эффективности хорового образования в китайских школах.

Предлагаемая статья отчасти восполняет пробелы в русскоязычной литературе: она дает представление о современных тенденциях в китайском образовании в области хорового искусства, обозначает его основные проблемы на различных уровнях, намечает методы их преодоления.

По мнению профессора Шанхайской консерватории Ляо Найсюн<sup>1</sup>, хоровое искусство является способом гармонизации общественных отношений (7). Это одна из причин, по которой хоровое пение еще в первой половине XX века заняло важнейшее место в системе общего образования, став основой для развития хорового искусства в стране в целом. В настоящее время вокально-хоровое музицирование является неотъемлемой частью вузовского образования в КНР не только в профильных твор-

ческих образовательных заведениях, но и в гуманитарных университетах. Оно несет в себе элемент патриотического воспитания, удовлетворяет потребности студентов в творческом самовыражении.

Несмотря на усиленное внимание со стороны правительства КНР в последние годы к вопросам художественного образования в целом и к вопросам хорового образования в частности, это направление все же не выходит на уровень развития отрасли, как например, в России или в западных странах. Явление объясняется рядом причин.

Во-первых, в Китае отсутствует система непрерывной профессионально-ориентированной подготовки «школа — училище — вуз», подобная российской. Фактически не разработана система предпрофессионального образования (музыкальных школ по всей стране насчитывается не более десяти), не существует специализированных хоровых школ. Начальное музыкальное образование осуществляется на базе общеобразовательных школ и в недрах частной педагогики. В этой связи основной проблемой становится отсутствие в школьной программе специальных музыкально-теоретических предметов, которые должны сопутствовать вокально-хоровой подготовке.

Во-вторых, неравномерность в развитии между центрами музыкальной культуры и экономически неблагополучными регионами КНР приводит к различиям в подходах и методах преподавания хоровых дисциплин и существенно влияет на уровень подготовки обучающихся по данной специальности.

Подробнее остановимся на начальном этапе хорового воспитания в КНР.

Основной формой работы на уроках музыки в школах является ансамблевое пение (один час в неделю), которое закладывает основы хорового музицирования, развивает слух, музыкальную восприимчивость, художественный вкус. От этой базы отталкивается детское хоровое исполнительство. В экономически развитых городах (Пекин, Шанхай) и регионах Китая (Гуандун) активно организуются детские и юношеские хоры. Многие из них — Детско-юношеский хор Центрального вещания, хор «Маленький буревестник» Гуанчжоу,

<sup>1</sup> Ляо Найсюн (род. 1933) — китайский музыкальный теоретик и педагог, профессор Шанхайской консерватории, один из инициаторов реформы музыкального образования в Китае в XXI веке.

Пекинский филармонический хор, Молодежный хор «Шанхайская весна» — в настоящее время пользуются заслуженным авторитетом. Они задают высокую планку развитию хорового пения на уровне школьного образования.

Эта деятельность дает ощутимые результаты: за последние 30 лет в различных провинциях КНР появились коллективы, созданные на базе образовательных организаций: Хэнаньская детская художественная труппа (1992, Хэнань), Харбинский детский хор (1998, Харбин), Хор «Маленький жасмин из Фучжоу» (2000, Фучжоу), Хор детского радио Хубэя (2006, Хубэй), Хор Шэньянского радио (2014, Шэньян), Хор «Маленький лотос» (2014, Наньчан), Хор «Красная звездочка» (2017, Наньчан), Детский хор Чэнду (2018, Чэнду).

Напротив, в неблагоприятных районах, особенно на западе, возникают трудности в организации

профессиональных хоровых коллективов: с одной стороны, из-за плохой материально-технической базы, с другой — из-за пробелов в образовании (в дирижерских навыках, постановке голоса) самих руководителей коллективов. Все это порождает слабую мотивацию абитуриентов творческих вузов к выбору специальности «хоровое дирижирование», о чем свидетельствуют статистические данные: к 2020 году в стране из числа выпускников 537 000 школ студентами педагогических университетов по специальности «хоровое дирижирование» стало не более 100 человек.

Следует отметить, что в современном Китае функционируют всего девять консерваторий, из них семь выпускают специалистов по направлению «дирижирование». Приведенные в таблице данные дают представление об объемах подготовки хоровых дирижеров:

Таблица 1

Консерватория	План приема (в 2021 году)	Информация о структурном подразделении	Преподаватели кафедры (по состоянию на 2021 год)
Шанхайская консерватория	7	Кафедра композиции и дирижирования в Шанхайской консерватории была основана в 1927 году доктором искусствоведения Сяо Юмэем, и существует по настоящее время. В 1956 году в Шанхайской консерватории был открыт класс хорового дирижирования.	Цао Тун И, Ван Янь, Чжан Жуй
Центральная консерватория (Пекин)	6	Дирижерский факультет Центральной консерватории музыки был основан в 1956 году. За последние 65 лет выпустил более двадцати главных дирижеров и руководителей оркестров и оперных театров в КНР и за рубежом.	Ян Ли, Чжу Мань
Китайская консерватория (Пекин)	6	Кафедра дирижирования была создана в 2003 году. В настоящее время она реализует обучение по программам бакалавриата и магистратуры.	У Линьфэн
Синхайская консерватория	7	Кафедра композиции и дирижирования была основана в 1958 году. Она является центром обучения специалистов по направлению «дирижирование» для южно-китайских регионов.	Чжан Синь, Виктория Вакулишина
Шэньянская консерватория	1	В консерваториях нет дирижерских кафедр, прием студентов-дирижеров осуществляется в рамках приема на специальность «Музыкальное исполнительство».	Се Цзян
Сычуаньская музыкальная консерватория	4		Яо Чуньчэн, Чэнь Тао
Чжэцзянская консерватория	1		Янь Полин
Сианьская консерватория	2		Вэй Джэн
Уханьская консерватория	1		Чжоу Цзинь, Чэнь Гоцюань

Большую часть образовательных учреждений вузовского уровня составляют педагогические университеты с музыкальными факультетами. В структуру высшего образования также включены колледжи и педагогические университеты, предусматривающие программы послевузовского образования<sup>2</sup>. Хор как дисциплина входит в учебный план всех факультетов в университетах КНР на общих основаниях. На музыкальных факультетах хоры создаются из студентов этих структурных подразделений. В учебный план студентов, обучающихся по направлению «хоровое дирижирование», включены специальные практические дисциплины: «дирижирование» (2 часа в неделю, в учебных планах разных университетов объём может варьироваться), «работа с хором»<sup>3</sup>, а также дисциплины теоретической направленности — «введение в хоровое искусство».

Среди основных проблем подготовки специалистов-дирижеров музыкальных вузов КНР можно отметить следующие:

1. Недостаточная музыкальная подготовка обучающихся на предшествующих ступенях образования.

Это ведет к отсутствию эталонов профессионализма, с одной стороны, и неясности представлений о целях и задачах дирижерско-хорового образования — с другой.

2. Обучение в большинстве учреждений КНР зачастую нацелено на сиюминутный результат, например, на успешное выступление на конкурсе или в концерте. При этом многокомпонентные задачи обучения конкретным приемам, освоения комплекса навыков, способствующих росту учащегося, развитию его музыкального кругозора и вкуса, не ставятся. Большинство из студентов не осознают истинных целей и задач обучения, сосредоточиваясь лишь на выполнении учебной работы.

3. Репертуарное однообразие.

Современный учебный репертуар в основном состоит из политических песен, что видится уста-

ревшим явлением, мало воздействующим на интересы обучающихся. Например, в качестве базового учебного руководства до настоящего времени используется сборник Шанхайского издательства литературы и искусства 1985 года для высших педагогических училищ «Хоровая музыка» автора-составителя Чэнь Ваньчжэнь. Он содержит 39 популярных хоровых произведений китайских и зарубежных авторов, в том числе 27 китайских песен, из них 19 песен — политического содержания. Это явный пример застойных тенденций.

Нацеленность на выполнение однообразных заданий, нетворческий характер обучения слабо мотивируют студентов, поэтому многие из них отказываются от намерения получить профессиональное образование по данной специальности.

Перечисленные проблемы осознаются и постепенно решаются в системе образования КНР.

В последнее время неуклонно увеличивается объем часов в учебных планах на занятия в хоровом классе на уровне высшего образования. В хоровое исполнительство вовлекается большее число студентов за счет организации мастер-классов по дирижированию и факультативов. Например, в Университете Сямэнь<sup>4</sup> введена практика факультативного хорового курса. И вполне закономерно, что на базе университета возникли сразу два студенческих хоровых общества, включающих камерный и большой составы.

Министерство образования Китая инициировало разработку соответствующих документов, направленных на:

— изучение академической хоровой музыки студентами на всех факультетах университетов;

— развитие образовательной индустрии по направлению «хоровое дирижирование», включая организацию университетских конкурсов хоров и новых хоровых коллективов.

Для обеспечения высокого качества подготовки хоровых коллективов поощряется привлечение авторитетных дирижеров на показательные выступления университетских хоров. В частности, Гао Вэй руководил хором Пекинского университета на Конкурсе хорового искусства в Испании (1997);

**2** В квалификации специалиста, выпускающегося из консерватории или музыкального факультета педагогического университета, нет различий. Она предусматривает возможность осуществления выпускниками как исполнительской, так и педагогической деятельности.

**3** Дисциплина «чтение хоровых партитур» преподается только в консерваториях КНР.

**4** Университет Сямэнь, основанный Чэнь Цзягэном в 1921 году, является первым зарубежным китайским университетом в истории современного образования в Китае.

Е Сон работал с хором Китайского сельскохозяйственного университета; Ян Хуннянь руководил хором Синьцзянского университета при показе программы на 38-м Международном хоровом конкурсе Seghez в Италии (1999).

Для совершенствования квалификации преподавателей педагогические университеты Китая организуют различные курсы дополнительного образования и ежегодные тематические конференции. Постепенное внедрение в учебный репертуар хоровых произведений разнообразных жанров и стилей западных композиторов способствует формированию ценностных критериев обучающихся, стимулирует создание новых хоровых произведений китайскими авторами. Перечисленные выше события культурной жизни современного Китая способствуют совершенствованию качества учебных хоровых коллективов, обмену творческим и педагогическим опытом, становлению академических традиций национального хорового исполнительства.

Подводя итоги, отметим, что в китайском хоровом образовании еще существует достаточно про-

блем, требующих особого внимания и усилий для их решения. Это и недостаточный уровень подготовки и мотивации абитуриентов для продолжения профессиональной деятельности в области хорового дирижирования, и отсутствие новых интересных руководств, отвечающих современным потребностям подготовки детских и студенческих хоров, и др. Тем не менее многие пути решения этих проблем уже намечены: проводятся мероприятия по повышению статуса хорового искусства в стране; делаются шаги для преодоления однообразия хорового репертуара; постепенно повышается уровень подготовки специалистов в области хорового искусства за счет повсеместного внедрения хора как учебной дисциплины в практику колледжей и университетов Китая; профессиональные дирижеры привлекаются для ответственных выступлений университетских хоров. Важно то, что все эти действия положительно влияют на творчество современных композиторов, что, в свою очередь, служит обогащению национального хорового репертуара.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Ли Ю.** Выразительный комплекс китайской кантаты «Хуанхэ» китайского композитора Сянь Синхай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2. С. 66–71.
2. **Сунь Юэ.** Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становления // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. Том 14. СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. С. 68–72.
3. **Чжао В.** Формирование и развитие жанров китайской хоровой музыки // Институт музыки, театра и хореографии Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена: сборник трудов конференции. Санкт-Петербург, 2019. С. 151–157.
4. 王美琪 《中小学开展合唱教育的现状分析与实践对策》北京：北方音乐 (Ван Мэйци. Анализ ситуации и пути развития хорового образования в начальной и средней школе // Северная музыка. 2020. № 8. С. 212–213.)
5. 王一川 《大众文化导论》北京：高等教育出版社 (Ван Ичуань. Введение в популярную культуру. Пекин: Издательство высшего образования, 2009. Вып. 7. С. 10–12.)
6. 董晓. 《论“红歌”的艺术特点和社会功能》北京；艺术教育 (Дун Сяо. О художественных характеристиках и социальных функциях «красных песен». Пекин: Художественное образование, 2009. № 8. С. 19.)
7. 廖乃雄 《关于音乐教育的思考》上海：中国音乐教育 (Ляо Найсюн. Мысли о музыкальном образовании // Китайское музыкальное образование. 1996. № 4. С. 13–14.)
8. 田晓宝 《当下中国合唱概念的边界突破》北京：人民音乐 (Тянь Сяобао. Разнонаправленность хоровых концепций в Китае сегодня. Пекин: Народная музыка, 2012. № 8. С. 76–77.)
9. 姜雪. 《论合唱艺术表演的多元化》.山东：曲阜师范大学 (Цзян Сюэ. О разнообразии исполнения хоровых произведений. Шаньдун: Цюйфуский университет, 2012. № 9. С. 1–12.)
10. 张军 《合唱教育问题研究与对策》哈尔滨：艺术评鉴 (Чжан Цзюнь. Исследование проблем и методов хорового образования // Панорама искусства. 2021. № 6. С. 111–113.)
11. 杨截嫂 《鸟瞰世纪中国合唱音乐发展进程》北京：音乐生活 (Ян Сета. Взгляд с высоты птичьего полета на развитие китайской хоровой музыки в этом столетии // Music Life. 2012. № 5. С. 34.)

## REFERENCES

1. **Li Yu.** Vyrzitel'nyy kompleks kitayskoy kantaty "Khuankhe" kitayskogo kompozitora Syan' Sinkhay [The expressive complex of the Chinese cantata "Huang He" by the Chinese composer Xian Xinghai]. Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya / Actual problems of higher musical education. 2020. No. 2. pp. 66–71.
2. **Sun' Yue.** Khorovaya kultura v Kitaye v XX veke: osnovnyye vekhi stanovleniya [Choral culture in China in the XX century: the main milestones of formation]. Muzykal'naya kultura glazami molodykh uchenykh: sbornik nauchnykh trudov. Tom 14. Sankt-Peterburg: Tsentri nauchno-informatsionnykh tekhnologiy "Asterion", 2019 / Musical culture through the eyes of young scientists: a collection of scientific papers. Volume 14. St. Petersburg: Center for Scientific and Information Technologies "Asterion", 2019. pp. 68–72.
3. **Chzhao V.** Formirovaniye i razvitiye zhanrov kitayskoy khorovoy muzyki [Formation and development of genres of Chinese choral music]. Institut muzyki, teatra i khoreografii Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. A.I. Gertsena: sbornik trudov konferentsii. Sankt-Peterburg, 2019 / Institute of Music, Theater and Choreography Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen: Proceedings of the Conference. St. Petersburg, 2019. pp. 151–157.
4. 王美琪 《中小学开展合唱教育的现状分析与实践对策》北京：北方音乐 Wang Meiqi. [Analysis of the situation and ways of development of choral education in primary and secondary schools] / Northern Music. 2020. No. 8. pp. 212–213.
5. 王一川 《大众文化导论》北京：高等教育出版社 Wang Yichuan. [Introduction to popular culture] / Higher Education Press, 2009. Vol. 7. pp. 10–12.
6. 董晓. 《论“红歌”的艺术特点和社会功能》北京；艺术教育 [Dong Xiao. On the artistic characteristics and social functions of "red songs"] / Art Education. 2009. No. 8. p. 19.
7. 廖乃雄 《关于音乐教育的思考》上海：中国音乐教育 Liao Naixiong. [Thoughts on Music Education] / Chinese Music Education. 1996. No. 4. pp. 13–14.
8. 田晓宝 《当下中国合唱概念的边界突破》北京：人民音乐 Tian Xiaobao. [The diversity of choral concepts in China today] / Folk Music. 2012. No. 8. pp. 76–77.
9. 姜雪. 《论合唱艺术表演的多元化》. 山东：曲阜师范大学 Jiang Xue. [On the diversity of the performance of choral works]. Shandong: Qufu University, 2012. No. 9. pp. 1–12.
10. 张军 《合唱教育问题研究与对策》哈尔滨：艺术评鉴 Zhang Jun. [Study of problems and methods of choral education] / Panorama of Art. 2021. No. 6. pp. 111–113.
11. 杨截嫂 《鸟瞰世纪中国合唱音乐发展进程》北京：音乐生活 Yaan Seta. [A bird's eye view of the development of Chinese choral music in this century] / Music Life. 2012. No. 5. p. 34.

Хуан Сяньгэ  
 Академии хорового искусства  
 имени В.С. Попова (г. Москва)  
 ассистент-стажер кафедры хорового дирижирования  
 e-mail: 928769935@qq.com

Huang Xiange,  
 Viktor Popov Academy of Choral Art (Moscow)  
 postgraduate student (assistant trainee),  
 Department of Choral Conducting,  
 e-mail: 928769935@qq.com